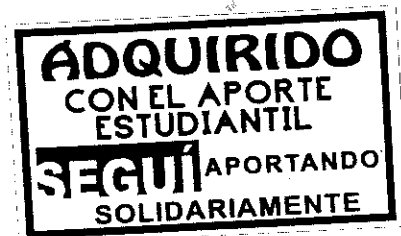


CHRISTINA LODDER



EL CONSTRUCTIVISMO RUSO

Versión española de
María Cándor Orduña



Alianza
Editorial

Título original:
Russian Constructivism. La edición original de esta obra
ha sido publicada en inglés por Yale University Press.

A la memoria de mi padre, Reginal James Lodder



024063 cu

Copyright ©1983 by Yale University
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1988
Calle Millán, 38; Teléf.: 200 00 45; 28043 Madrid
ISBN: 84-206-9037-6
Depósito legal: M-38188-1987
Compuesto en: FER Fotocomposición, S. A., Lengua, 8; 28021 Madrid
Impreso en Artes Gráficas Ibarra, S. A., Matilde Hernández, 31. 28019 Madrid
Printed in Spain



PREFACIO

Mi deseo de aprender más acerca del constructivismo ruso fue incitado por la contemplación del aparato volador de Tatlin, el *Letatlin*, durante su reconstrucción por Martin Chalk en Newcastle, en 1968, y en los años pasados desde que comencé este libro han contribuido a mantenerlo la ayuda, el consejo y el ánimo que he recibido de diversas personas e instituciones.

Mi investigación en la Unión Soviética ha sido posible gracias a una beca de intercambio del Consejo Británico, disfrutada en el departamento de historia del arte de la Universidad de Moscú. Debo expresar mi agradecimiento al jefe de dicho departamento, el profesor Dimitri Vladimirovich Sarabyanov, y a mi supervisor soviético, Rafael Samuilovich Kaufman, así como al ministro soviético de Enseñanza Superior, que me permitió trabajar en los archivos soviéticos y abusar del personal de estos archivos, en particular los Archivos Centrales del Estado de Literatura y Arte de Moscú; el Departamento de Manuscritos del Museo Ruso de Leningrado y el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Lenin de Moscú. Los miembros del personal de la Biblioteca Lenin, de la Galería Tretjakov y del Museo Ruso de Leningrado fueron de la máxima ayuda y estoy en deuda con ellos por su auxilio y diligencia en el rastreo de publicaciones raras. Estoy también en deuda con el personal de la Biblioteca Británica, de la biblioteca del Museo Victoria y Alberto y de la Biblioteca Pública de Nueva York.

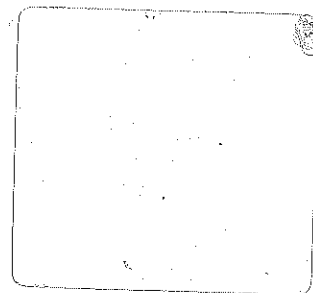
Por añadidura, estoy sumamente agradecida a los numerosos estudiosos y especialistas soviéticos en este campo que me han aconsejado, enseñado y ayudado, en particular Alina Vasilievna Abramova, que ha sido extremadamente generosa en darme acceso a muchos de sus conocimientos y materiales, así como en concederme gran parte de su tiempo para discutir conmigo los problemas del constructivismo ruso. Eugeni Fedorovich Kovtun y Alina Vasilievna Povelikhina, de Leningrado, me han dado inapreciables consejos durante todo este tiempo; estoy también en deuda con la formidable ayuda que he recibido de Elena Zhukova, Boris Mikhailov y Vasilii Rakitin. El artista Vladimir Augustovich Stenberg, uno de los pocos constructivistas aún vivos, me ha dado fascinantes informes de primera mano acerca de su participación con INKHUK, OBMOKHU y los VKHUTEMAS. Los familiares y amigos de otros artistas rusos han sido especialmente amables, y he de reconocer mi gran deuda con Miriam Gabo, Mai Petrovich Miturich, Nina Konstantinovna Bruni, Bárbara Alexandrovna Rodchenko, Elena Borisova Murina, Eugeni Borisovich Pasternak, Andrei Ivanovich Leonidov, Anna Alexandrovna Leporskaya, Victor Borisovich Shklovskii, Alexandr Lavrentev, Ekaterina Drevin y Tatiana y Dimitri Borisov. Algunas galerías y coleccionistas privados occidentales han sido de gran ayuda dándome acceso a obras y reproducciones. Me gustaría manifestar mi agradecimiento en particular a George Costakis, Annely Juda, Antonina Gmurzynska, Jean Chauvelin, Rosa Esman y Leonard Hutton y su esposa. Galerías y museos públicos han sido también extremadamente generosos, especialmente la Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven; el Museo Salomon R. Guggenheim,

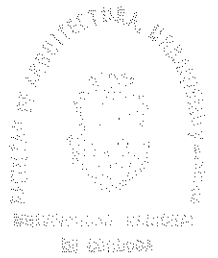
Nueva York; el Museo de Arte Moderno de Nueva York; la Galería Tate de Londres; el Museo Stedelijk de Amsterdam y el Moderna Museet de Estocolmo. Además, expreso mi agradecimiento a Andrei B. Nakov, Herman Berninger, David Elliot, Oleg Prokofiev, Troels Andersen, Szymon Bojko, el Arts Council de Gran Bretaña y la Sociedad para las Relaciones culturales con la URSS, Londres. Finalmente, debo expresar mi agradecimiento a mi supervisor de la Universidad de Sussex, la señorita Beryl Williams, que estimuló mis investigaciones, y a la Dra. Catherine Cook de la Universidad de Cambridge, sin cuya amistad y ayuda la tesis que forma la principal sustancia de este volumen nunca habría sido realizada.

En la preparación de este volumen para la publicación, debo agradecer la discusión y los comentarios proporcionados por mis colegas de St. Andrews Robin Spencer, Toger Keys y Paul Crowther, así como por Richard Davies, Julian Graffy, Angelica Rudenstine, John Milner y Briony Fer. Por su amabilidad y paciencia en su lucha con las ilegibilidades de mi escritura y con las dificultades de la lengua rusa, desearía dar las gracias a Jennifer Sturtridge, que mecanografió el manuscrito original, y a Joyce Quinn y Dawn Waddell, que se encargaron de las revisiones del texto original. El personal de la Interlibrary Loan de la Universidad de St. Andrews me permitió el seguir líneas oscuras de la investigación; hago presente mi agradecimiento por su paciencia y su perseverancia sin límites. Estoy también en deuda de gratitud con la Academia Británica, la cual, al financiarme un viaje de estudios a los Estados Unidos en el verano de 1982 a fin de comenzar una nueva área de investigación, me hizo posible el planteamiento de algunas cuestiones pendientes y la adquisición de nuevas ideas que han enriquecido este volumen.

Quisiera agradecer a Faith Hart y a John Nicoll su ayuda para convertir en realidad la publicación de esta obra, y, finalmente, a mi familia y amigos que han mantenido mi impulso cuando la logística de esta obra parecía abrumadora.

El material fotográfico procede de: Herman Berninger, *Oeuvre catalog, Jean Pougny* (láminas 1.14, 1.17); L. Zhadova, *V. E. Tatlin*, Moscú (Sovietskii Khudozhnik), 1977 (lámina 1.2); S. Khan-Magomedov, «U istokov sovetskogo dizaina», *Technicheskaya estetika*, No. 2, 1980 (láminas 4.10-15, 4.16-18); S. Khan Magomedov, *Pionere der sowjetischen Architektur*, Dresde, 1967 (láminas 5.13-14, 5.16); y L. Zhadova, «Tatlin», en *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 77/78*, Moscú, 1980 (lámina 7.10). Agradezco también a A. D. A. G. P. su permiso para reproducir las obras de Ivan Puni (láminas 1.14-15; c A. D. A. G. P., París).





INDICE

Prefacio	V
Introducción	1
1. Construcciones no utilitarias: la evolución de un lenguaje formal	7
Vladimir Tatlin	8
Experimentos paralelos	18
Aleksandr Rodchenko	22
Petr Miturich	29
Naum Gabo y Antoine Pevsner	35
Gustav Klutssis	42
Lyubov Popova y Varvara Stepanova	45
2. La experiencia revolucionaria: del estudio a la calle	49
Los artistas en la administración	50
El debate	53
El Plan para la Propaganda Monumental	55
Tatlin y el Monumento a la Tercera Internacional	57
OBMOKhU: la Sociedad de Artistas Jóvenes	67
3. Hacia una base teórica: la fusión de lo formal y lo utilitario	75
<i>El arte de la comuna</i> : los primeros pasos	78
INKhUK: el Instituto de Cultura Artística	80
El debate construcción-composición	85
El Primer Grupo de Constructivistas en Acción	94
Alesei Gan	98
La consolidación de la posición constructivista en INKhUK	100
El arte en la producción	102
Nikolai Tarabukin	104
Arvatov y <i>LEF</i>	105
4. VKhUTEMAS: los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado	111
Los Estudios Libres de Arte del Estado	111
El desarrollo de los VKhUTEMAS	114
La estructura general de la Escuela	115
La orientación de las facultades específicas	117
El Curso Básico	124
La evolución del Curso Básico	125
El <i>konsentr</i> del plano y color	127
El <i>konsentr</i> gráfico	128
El <i>konsentr</i> de volumen y espacio	129
El <i>konsentr</i> de espacio y volumen	130
Dermetfak: la facultad de Madera y Metal	132

5. El objeto y el microentorno constructivista	145
Diseños de tejidos y prendas de vestir	146
El mueble	156
La tendencia constructivista	160
Klutsis y las tribunas de debate	161
Quioscos	163
El teatro como microentorno ensamblado	168
La reafirmación del objeto real	174
La estilización	177
6. El confinamiento: el fotomontaje y la tara limitada del diseño	181
El contexto cultural y el retorno del realismo	184
La evolución del fotomontaje	186
Klutsis y el cartel político	187
Lissitzky y el fotógrafo en el diseño de exposiciones	191
Rodchenko y la función objetiva del fotógrafo	193
7. Construcción orgánica: el aprovechamiento de una tecnología alternativa	201
La tendencia orgánica	201
Tatlin y Khlebnikov	204
La dimensión orgánica en los diseños de producción de Tatlin	206
El <i>Letatlin</i>	209
Titurich y el objeto dinámico	213
Miturich y el entorno de ritmo dinámico	218
8. Postdata al constructivismo ruso: la dimensión occidental	221
Berlín 1922	223
El contexto de la información	227
Apuntes biográficos	235
Notas al texto	265
Bibliografía seleccionada	305
Exposiciones y grupos de artistas rusos y soviéticos	317
Abreviaturas	317
Índice	319

INTRODUCCION

El constructivismo ruso planteó una relación enteramente nueva entre el artista, su obra y la sociedad. La reconsideración radical de la actividad artística fue una respuesta directa a la experiencia de la Revolución Rusa de 1917 y de la subsiguiente guerra civil. El largo alcance y las aspiraciones utópicas que inspiraron a los artistas que se adhirieron al constructivismo se materializaron en obras como el Monumento a la III Internacional de Tatlin, pero a pesar del gran interés y del entusiasmo generado en diferentes épocas por tales obras e ideas en Occidente, el conocimiento preciso de éstas ha seguido siendo elusivo. En la bibliografía occidental, el constructivismo ha sido retratado como un movimiento relacionado primariamente con la estética. Sólo desde que Occidente tomó conciencia del desarrollo artístico de la Rusia postrevolucionaria en 1922, fecha de la I Exposición de Arte Ruso en Berlín, se ha visto al constructivismo ruso preeminentemente como un movimiento artístico. En realidad era algo mucho más amplio; una aproximación al trabajo con materiales dentro de una cierta concepción de su potencial como participantes activos en el proceso de la transformación social y política.

El primer paso hacia una coherente consideración occidental del primitivo movimiento modernista en Rusia fue proporcionado por Camilla Gray en su libro de 1962, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*. Al abrir una nueva área de investigación, era quizá inevitable que hubiera descuidos y confusiones, pero algunos tocaron cuestiones centrales. Esto es especialmente evidente en la consideración del constructivismo por parte de la autora: Gabo y Pevsner, que nunca abrazaron una estética utilitarista, eran agrupados con Tatlin, Rodchenko, Stepanova y Popova, y las diferencias entre lo que era designado como diferentes «versiones» del constructivismo no eran elucidadas.

Esta confusión y la tendencia a interpretar el constructivismo como un fenómeno permanente «artístico» continuaron en la obra de George Rickey, cuyo libro *Constructivismo; Origin and Evolution* apareció en Nueva York en 1967. Rickey definió el constructivismo como un término referente a

«la obra de un grupo de rusos entre 1913 y 1922, que incluye a Tatlin, Malevich, Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo, Antonie Pevsner y, brevemente, a Wassily Kandinski. Su obra es, en general, geométrica y no mimética. Se refiere también al arte holandés, que se asemeja al ruso pero no deriva de él, a la resultante pintura y escultura en Europa y América emanada de ambos grupos, incluyendo el "Concrete Art" y el "Kalte Kunst" y gran parte de la obra realizada por grupos tales como "Cercle et Carré", "Realités Nouvelles" y "American Abstract Artists". El término abarca también obras más recientes caracterizadas por neologismos como "hard-edge", "abstracción postpictórica" y "estructuras primarias", así como el término europeo global de "nueva tendencia", que fue más una llamada de mutuo reconocimiento que una definición de estilo¹.»

La confusión de esta universalidad fue aclarada en la compilación de Stephen Bann titulada *The Tradition of Constructivism*, publicada simultáneamente a am-

bos lados del Atlántico en 1974. Bann reconoció que «en Rusia, el desarrollo del constructivismo condujo con gran rapidez, más allá de los géneros tradicionales de las artes plásticas, a los vastos terrenos de la planificación y el diseño para una sociedad revolucionaria»², pero llevó a cabo su posterior análisis primariamente en los términos convencionales de la historia occidental del arte. El resultado de insistir en las dimensiones que tenían un paralelo occidental fue una concepción que dejaba poco lugar al factor de «construcción social», que era el elemento esencial que distinguía el paso del constructivismo soviético a estos extensos terrenos.

Aunque no ha aparecido ninguna consideración general satisfactoria del constructivismo ni en Occidente ni en la Rusia soviética, los estudiosos soviéticos han producido una valiosa serie de artículos como resultado de detalladas investigaciones de archivo, que han avanzado considerablemente en la aclaración de ciertos puntos del desarrollo del movimiento constructivista. La tarea inicial de desbrozar el terreno fue realizada, a principios de los años 60, por Alina Vasillievna Abranova, que presentó los primeros informes detallados y coherentes de las carreras de Tatlin, Rodchenko y los hermanos Stenberg y de diversas áreas de la actividad de los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos. Discípula de I. Matsa, húngaro que se afincó en Rusia en los años 20 y compiló en 1933 la primera y aún fundamental colección de documentos de la actividad artística de este período³, Abramova representa un vínculo directo con el pueblo y con la realidad de la época. Subsiguientes investigaciones llevadas a cabo por estudiosos como L. Marts, N. Adaskina, L. Zhadova, A. Lavrentlev, E. Murina y A. Strigalev han promovido otras investigaciones en áreas específicas. Este paso hacia un más completo entendimiento de la obra constructiva tuvo lugar en un ambiente de investigaciones acerca de la amplia herencia artística de la vanguardia rusa en la época. Han sido especialmente importantes las obras de S. O. Khan-Magomedov, E. Kovtun, A. Povlelikhina y V. Rakitin. Estas contribuciones de los estudiosos soviéticos han preparado el camino para una detallada reelaboración y síntesis de movimientos completos como yo he intentado aquí respecto al constructivismo.

El constructivismo surgió primero, a principios de los años 20, como una práctica artística y a la vez como un término para designar esta práctica en el mundo artístico ruso. Al parecer, lo encontramos impreso por primera vez en el catálogo de la exposición titulada *Los constructivistas: K. K. Medunetskii, V. A. Stenberg, G. A. Stenberg* y celebrada en el Café de los Poetas (Kafe Poetov) de Moscú en enero de 1922⁴. El material exhibido comprendía estructuras espaciales hechas de materiales reales con una acentuación industrial muy fuerte. La naturaleza de estas construcciones era explicada en la declaración de los tres artistas impresa en el catálogo. Esta afirmaba inequívocamente que todos los artistas, ahora, debían «entrar en la fábrica, donde se hace el cuerpo real de la vida», y mantenía que «esta vía es denominada constructivismo». Los constructivistas se refirieron al constructivismo como «el más alto trampolín para dar el salto a la cultura humana universal» y lo yuxtapusieron al arte y a la estética, que consideraban corruptores: «Los constructivistas declaran que el arte y sus sacerdotes son proscritos». De una forma bastante vaga, esta declaración expresaba la mayoría de los principios básicos que fueron desarrollados por el constructivismo: la llamada para que el artista entre en la fábrica; el reconocimiento de que la fábrica es la fuerza creativa real del mundo; el impedimento que los conceptos convencionales del arte y los artistas que los ponen en práctica representan para un vínculo semejante entre el arte y la vida, y por consiguiente la llamada a su destierro, y la identificación con un nuevo orden político y social. La declaración de que «el constructivismo llevará a la humanidad el dominio de un máximo de valores culturales con un mínimo derroche de energía» muestra que el constructivismo era visto como representante de la cultura del futuro, aunque no está específicamente vinculado con la ideología comunista en esta declaración.

Como pone de manifiesto el resto de la declaración, la primitiva utilización del término «constructivismo» enlaza con el concepto de la fusión del arte y la vida por medio de la producción masiva y de la industria. La actividad constructivista es

yuxtapuesta en forma igualmente clara al concepto de la creación de una «obra de arte», con el resultado de que la validez de tal actividad puramente artística es enérgicamente negada. Ya que la primera aparición impresa del término «constructivismo» lo relacionaba con una estética funcional, puede suponerse que se trata de una precisa interpretación del término «constructivismo» como se entendía en su origen.

Tal interpretación es confirmada por el modo en que el primer grupo activo de constructivistas, establecido oficialmente en Moscú en marzo de 1921, utilizó el término. El grupo estaba formado por Aleksei Gan, Alexandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Karl Ioganson y los constructivistas que redactaron la declaración de enero de 1922, Vladimir Stenberg, Georgy Stenberg y Konstantin Medunetsky. Como el grupo manifestó en su programa, se planteó el hecho de «implicar a sus miembros en la obra inventiva revolucionaria de los constructivistas, quienes... han decidido llevar a cabo la expresión comunista de las estructuras materiales»⁵. Este propósito incluía un completo rechazo de la obra de arte como producto del viejo sistema, y por tanto inevitablemente individualista y burgués.

«El arte, en el pasado, tomó el lugar de la religión. Brotó de la fuente principal del individualismo»⁶.

Por consiguiente, el arte como tal no cabía en la nueva sociedad. En su lugar, la «producción intelectual» serviría a la nueva colectividad comunista fusionando la experiencia formal adquirida en la realización de construcciones abstractas en tres dimensiones con la ideología del marxismo y las coacciones de la producción industrial. El programa afirmaba explícitamente que los constructivistas debían entrar en las fábricas armados de un enfoque basado en el comunismo.

De todo esto puede deducirse que el término «constructivismo» surgió en Rusia en el invierno de 1920-21 como un término formulado específicamente para satisfacer las necesidades de estas nuevas actitudes que se proyectaban en la futura sociedad sin clases. En sentido estricto, el término no debe ser utilizado con referencia a las obras de arte realizadas antes de la Revolución, totalmente libres de todo contenido utilitario o compromiso social por parte de los artistas que las produjeron. Por otra parte, las obras tridimensionales del período prerrevolucionario proporcionaron el lenguaje formal del movimiento y la aplicación a ellas del término «construcción» admite esta relación.

Para resolver el problema de encontrar un término que subraye la relación entre los dos períodos y exprese las diferencias entre ellos, he adoptado el término «construcciones no utilitarias» para describir las obras concebidas sin el compromiso industrial, social e implícitamente ideológico de los constructivistas. Nakov utilizó el término «período de laboratorio»⁷, presumiblemente porque el término «trabajo de laboratorio» era empleado por los constructivistas para marcar aquellas investigaciones formales abstractas que eran emprendidas con un propósito en última instancia utilitario⁸. Sin embargo, este término está demasiado ligado a un período histórico específico y a un tipo particular de obra para ser utilizado con propiedad en referencia a las obras abstractas tridimensionales del período prerrevolucionario y a aquéllas de una naturaleza puramente estética creadas después de la Revolución. El término «construcción no utilitaria» es por tanto utilizado en este estudio para describir dichas obras.

Otra serie de confusiones terminológicas ha complicado la bibliografía existente sobre el constructivismo. Retrospectivamente es fácil interpretar los objetivos de los constructivistas como objetivos de unos artistas que desean convertirse en «diseñadores». Pertenecientes a un período anterior al pleno surgimiento del moderno concepto del diseño, los constructivistas utilizaron una multiplicidad de términos para describir la naturaleza precisa de la actividad que proyectaban y la naturaleza de la tarea del diseño. Las afirmaciones teóricas y los debates de la época son por lo tanto extraordinariamente confusos.

Uno de los términos que se hallan con más frecuencia y que es especialmente



difícil es *proizvodstvennoe iskusstvo*, o «arte de producción». Como señalaré en el capítulo III, era usado de diversas maneras. En esencia denota una implicación artística con el objeto industrial de producción masiva. Esta implicación, sin embargo, podía ser de distinto tipo. Por un lado, abarcaba al artista que simplemente aplicaba una decoración superficial a un objeto ya manufacturado; por otro, incluía la aproximación constructivista, que suponía un artista equipado con el conocimiento técnico necesario para producir un objeto cuya forma estaba perfectamente adaptada a su función y al proceso mecánico por el cual era producido. Como el término «diseño» no había hecho su aparición, el proceso de diseño que los constructivistas imaginaban se refería frecuentemente a la *khudozhestvennoe konstruirovanié*. Este término puede ser traducido literalmente como «construcción artística», pero difiere del término castellano en que denota el proceso de montaje de los elementos artísticos del objeto. *Khudozhestvennaya promyshlennost* literalmente significa «producción artística». Normalmente en ruso denota la general participación del arte como *proizvodstvennoe iskusstvo* en la industria (y, como este término, no se identifica con ninguna particular aproximación a esta participación. No obstante, se utiliza generalmente para describir las artes aplicadas, que consisten en una decoración artística aplicada a un objeto ya completado, ocasionando cambios en la forma de dicho objeto solamente en función de posibilidades decorativas) en tanto que es consecuente con una aproximación artesanal, aunque también puede ser utilizado para describir todas las variantes intermedias que culminan en la completa fusión de la producción y el proceso artístico. En lo posible, indicaré los significados precisos en un contexto dado o las dificultades de interpretación.

Este estudio sobre el constructivismo ruso no pretende ser un informe exhaustivo del movimiento constructivista en Rusia. Es simplemente un intento de identificar y delinear los principales temas del movimiento y las fases fundamentales de su evolución. Naturalmente, es necesario hacer una investigación mucho más amplia en las ricas fuentes de los archivos soviéticos, y espero investigaciones más detalladas sigan a este estudio. Mi intención ha sido simplemente establecer un marco objetivo dentro del cual éstas puedan desarrollarse legítimamente. Hay, naturalmente, partes de la exposición en las que el material original de las fuentes con el que he trabajado corrobora más que rebate los informes hasta aquí recogidos. En otras áreas, la documentación ha producido una interpretación enteramente diferente.

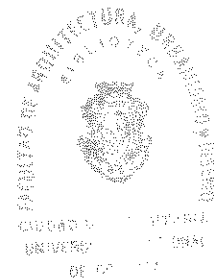
No resumiré el contenido detallado de cada capítulo. En su forma más breve, la línea de la exposición es simple. Las construcciones «no utilitarias» del período prerrevolucionario proporcionaron el vocabulario formal del constructivismo. La identificación del lenguaje formal y la obra material con las tareas revolucionarias de propaganda y lucha, y después con la creación del nuevo entorno comunista y el aprovechamiento para el poder de la industria, se llevó a cabo durante los años inmediatos a la Revolución de Octubre de 1917. Esta identificación condujo a los debates teóricos que tuvieron lugar en el INKHUK (Institut Khudozhestvennoi Kultury, Instituto de Cultura Artística) y a formulaciones de un nuevo concepto del papel del arte y del artista. El ideal del «artista-constructor» y del «artista-ingeniero» hizo su aparición.

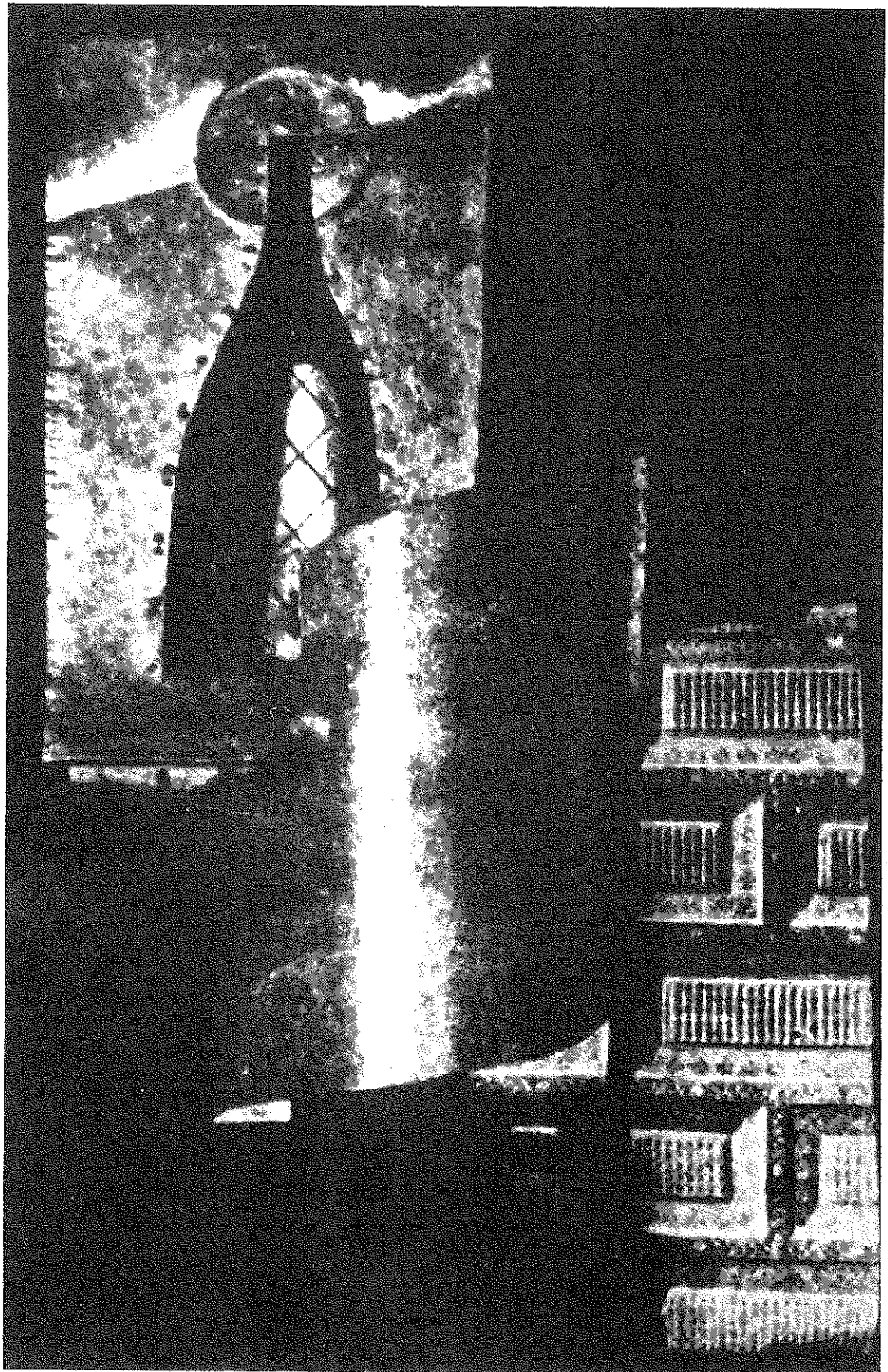
La realización de este ideal fue impulsada por los VKHUTEMAS (Vysshie gosudarstvennye Khudozhestvennye; Tekhnicheskie masterskie — Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado—), donde se enseñaron los elementos formales, ideológicos y técnicos del acercamiento constructivista. Además, los artistas constructivistas intentaron diseñar objetos de la vida cotidiana para su producción en masa. Este aspecto será examinado junto con los resultados de las incursiones constructivistas en el campo del diseño teatral y del diseño gráfico.

Se ha asumido siempre que el constructivismo consistía únicamente en aquellas obras inspiradas por las formas de la contemporánea tecnología de la máquina, que a menudo han sido asociadas al término. En este estudio planteo la hipótesis de que además de esta dimensión mecánica hay un fenómeno que he decidido denominar

constructivismo orgánico. Enraizado en la obra de la figura pionera de Vladimir Tatlin, derivaba su inspiración de las formas orgánicas que se encuentran en los fenómenos naturales.

La interpretación tradicional de la decadencia de la actividad de la vanguardia rusa en general y del constructivismo en particular ha sido siempre la de una vital actividad artística cortada en su albor por un régimen represivo y reaccionario. Los capítulos finales de este estudio, por consiguiente, se centran en la cuestión de la naturaleza de esta decadencia, y presentan una diferente interpretación de la desaparición del constructivismo. Se arguye en ellos que la reaparición de ese mismo realismo que se ha yuxtapuesto tradicionalmente al constructivismo tocó una cuerda que ya era potencialmente resonante en el propio desarrollo del constructivismo y que, lógicamente, emergió de la nueva estética tecnológica a la que éste se adhirió. Una de las más prominentes manifestaciones fue el uso del fotomontaje. La adaptabilidad del constructivismo y su continuidad son subrayadas por el resumen de las subsiguientes —aunque oscuras— carreras de los antiguos miembros dirigentes del constructivismo, después de que el modernismo como unidad cayera en desgracia en la Unión Soviética a principios de la década de los 30. Este estudio concluye con la acogida del constructivismo en Occidente y la manera en que los imperativos sociales, políticos e industriales del movimiento ruso fueron incluidos en la dimensión estética del movimiento occidental.





1 LAS CONSTRUCCIONES NO UTILITARIAS: LA EVOLUCION DE UN LENGUAJE FORMAL

Las primeras construcciones no utilitarias en Rusia fueron realizadas por el artista Vladimir Evgrafovich Tatlin en 1913, fecha en que dejó de crear composiciones bidimensionales de elementos pictóricos sobre el plano del lienzo y comenzó a experimentar con la construcción de pequeños objetos tridimensionales hechos de materiales como metal, madera y cristal. Tatlin, que es considerado como el «fundador del constructivismo», tiene un doble derecho a este título¹. No solamente desempeñó un papel decisivo en el desarrollo del constructivismo propiamente dicho después de la Revolución del 1917, con su Monumento a la III Internacional de 1920, sino que también inició indudablemente el trabajo en construcciones no utilitarias que lo precedieran.

Esta fase inicial de realizar obras de arte abstracto de pequeño tamaño, partiendo de combinaciones de materiales en tres dimensiones concluye entre 1920 y 1921, cuando comenzó a aparecer en la obra de Tatlin y otros artistas constructivistas una fuerte dimensión utilitaria. Esta tendencia general precisa algunas restricciones. No todos los artistas que se habían comprometido en la creación de construcciones no utilitarias adoptaron el imperativo utilitario. En cuanto a los que lo hicieron, el total abandono de la realización de obras de arte abstracto procedió de manera diferente. Algunos artistas que al final se convirtieron en constructivistas comenzaron a crear obras abstractas tridimensionales sólo después de 1920-21. Otros futuros constructivistas continuaron dicha experimentación formal después de esta fecha. Sin embargo, este segundo período se distingue en términos generales por ser la fase en la que este tipo de actividad abstracta tiende a adoptar la forma de «trabajo de laboratorio».

Los constructivistas usaron el término «trabajo de laboratorio» para describir la investigación formal —usualmente en tres dimensiones, pero a veces en dos—, que era emprendida no como un fin en sí misma ni por un propósito inmediatamente utilitario, sino con la idea de que tal experimentación contribuiría finalmente a la solución de alguna tarea utilitaria. Teóricamente, por lo tanto, el «trabajo de laboratorio» consistía en exploraciones artísticas de los elementos componentes de la forma, material, color, espacio y construcción, exploraciones que eran iniciadas no por sí mismas, sino con el propósito de establecer a más largo plazo las bases objetivas de los criterios artísticos y las leyes generales de sus interrelaciones, de modo que éstas pudieran ser explotadas después en el proceso de diseño.

Aunque el trabajo de laboratorio no era necesariamente aprovechado en la labor de diseño o en la solución de una tarea de diseño específica, proporcionó las bases artísticas para dicha labor, y a menudo sugirió por entero nuevos enfoques. Al mismo tiempo, las investigaciones que comprendían trabajo de laboratorio eran continuaciones directas de este previo trabajo del artista en el área de las construcciones no utilitarias. Esta continuidad es de particular relevancia para comprender el constructivismo, y por lo tanto es conveniente empezar este estudio no con una exposición teórica sobre las propias construcciones no utilitarias, sino con un exa-

1.1. V. Tatlin, *La botella: Relieve pictórico (Butylka. Zhivopisnyi relief)*, 1913, papel empapelado, madera, metal, cristal. Paradero desconocido. [Reproducido originalmente en Gray, *Great Experiment*, 1962.]

men de su desarrollo desde el punto de vista del lenguaje formal que en última instancia proporcionaron a la introducción del movimiento en tareas utilitarias.

VLADIMIR TATLIN

Aunque Tatlin ocupa una posición central en la evolución del constructivismo, cualquier tentativa de establecer los detalles exactos de su vida y evolución artística encuentra inmediatamente dificultades. Las incertidumbres acerca de la información objetiva serían menos si no se hubieran perdido gran cantidad de papeles privados de Tatlin poco después de su muerte en 1953. Según Abramova, la portera, impaciente por limpiar su habitación, arrojó a la basura muchas notas importantes². Algunas de sus pinturas y papeles y un ala del *Letatlin*, su máquina voladora, fueron rescatados por la escultora Sara Lebedeva, amiga de Tatlin, pero se perdió mucho. Esta pérdida accidental agravó otras anteriores ocasionadas por los desarreglos y las desorganizaciones de los años 30 y de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la escasez de obras conservadas, no sólo de Tatlin, sino también de otros constructivistas, puede atribuirse en gran medida a ellos mismos. Su actitud de rechazo respecto a la importancia de la individualidad creativa del artista hizo que fueran más negligentes de lo habitual con sus propias creaciones³.

No obstante, ciertos hechos se perfilan con alguna claridad. Sabemos, por ejemplo, que Tatlin nació en Moscú en 1885 y se crió en Ucrania. Su padre era ingeniero y su madre, poetisa, murió cuando él tenía dos años. Parece que Tatlin tuvo una infancia muy desdichada; huyó al mar a una edad bastante temprana. Es significativo que su formación artística inicial comenzara en 1902, cuando empezó a pintar iconos bajo la dirección de Levenets y Kharchenko⁴. Ese mismo año, Tatlin entró en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú (*Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva*), de orientación más académica, donde estudió hasta 1904⁵. Este período de estudio parece haber sido interrumpido por diversas aventuras marineras.

Entre 1904 y 1909 Tatlin estudió en la Escuela de Arte de Penza con el artista Afanas'ev, miembro de la Sociedad de Exposiciones Itinerantes de Arte (*Tovarishchestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok*, activa en 1870-1923). Conocidos como Itinerantes o Nómadas, estos artistas se habían comprometido a crear un arte relacionado con la realidad rusa y que describiría las condiciones contemporáneas y los problemas sociales. Aunque enraizados estilísticamente en el realismo, el compromiso nacional, social y político de estos artistas pudo ejercer un impacto sobre Tatlin. Más tarde, Tatlin definiría a Afanasev como uno de los tres artistas que más le habían influido. Los otros dos eran Pablo Picasso y Mikhail Larionov⁶. Tras graduarse en Penza, Tatlin pasó un año (1909-10) en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, pero parece que no terminó el curso. Hacia esta fecha se le comenzó a asociar con los que eran entonces dirigentes de la vanguardia rusa, Mikhail Larionov y Natalia Goncharova. A través de ellos se familiarizó con las últimas tendencias de los artistas progresistas nativos y occidentales. Posteriormente expuso obra con la vanguardia rusa en la exposición *Cola de Asno* (*Osliny khvost*) de 1912, y en *Sota de Diamantes* (*Bubnovyi valet*) y en la *Unión de la Juventud* (*Soyuz molodezhi*) en 1913-14⁷.

Hasta donde puede comprobarse, el primer relieve o, en términos de Tatlin, «relieve pictórico» (*zhivopisnyi rel'ef*) fue *La Botella*, de hacia 1913 (lám. 1.1)⁸. El impulso artístico para los relieves se ha atribuido habitualmente al estímulo visual proporcionado por Picasso cuando Tatlin visitó el estudio de éste en París en 1913-1914⁹. Es esta una explicación atractiva, ya que suministra un vínculo satisfactorio entre dos fases de la actividad de Tatlin aparentemente diferentes. Además, el propio Tatlin recaló que Picasso era uno de los tres pintores que más le habían influido, y en 1919 subrayó la importancia de su visita a París cuando escribió «he estudiado en Francia»¹⁰. Esta insistencia sugiere que la experiencia parisiense fue

formativa para Tatlin, de manera que es preciso resumir las ideas con las cuales le puso en contacto.

Tatlin había tenido conocimiento del cubismo ya antes de su visita a París, a través de la colección Shchukin y de las contribuciones cubistas a las exposiciones rusas. Le Fauconnier había expuesto con Sota de Diamantes en 1910-11 y el propio Picasso había mostrado obras cubistas en las exposiciones de 1912, 1913 y 1914, celebradas en Moscú¹¹. Pero en París Tatlin podía ver los collages de Picasso y los relieves más extensos que Picasso había desarrollado de sus experimentos con collages de los años anteriores, cuando él y Braque habían empezado a utilizar diversos trozos de papel y otros materiales en sus composiciones pintadas. El primer collage fue *Bodegón con silla de rejilla* (1912), de Picasso, en el cual incorporó una pieza de hule para imitar la rejilla¹². De esto pasó a enmarcar el cuadro con un trozo de cuerda, y a principios de 1913 trabajaba con trozos de papel, tela, cinc y papel de estaño. En 1912, Braque produjo también el primer *papier collé* con un dibujo titulado *Comptoir et verre*, en el cual fijó tres piezas de papel de pared que imitaban paneles de madera¹³.

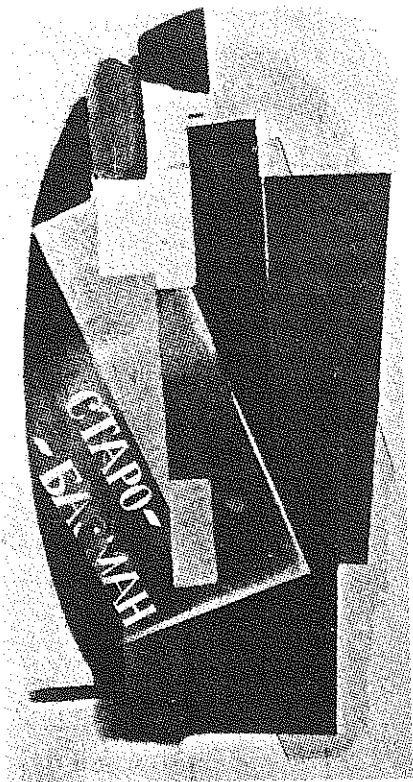
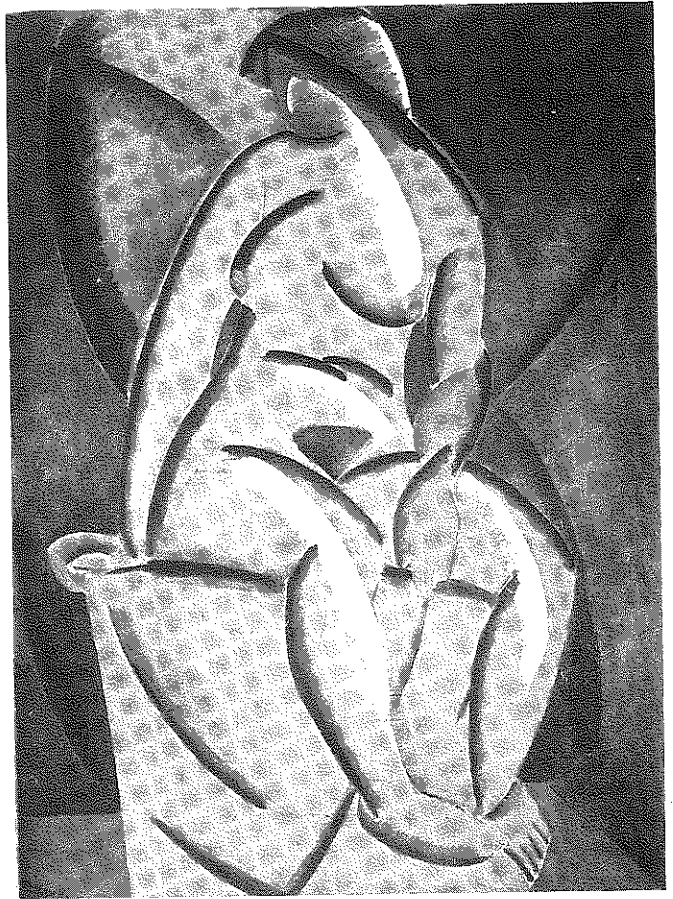
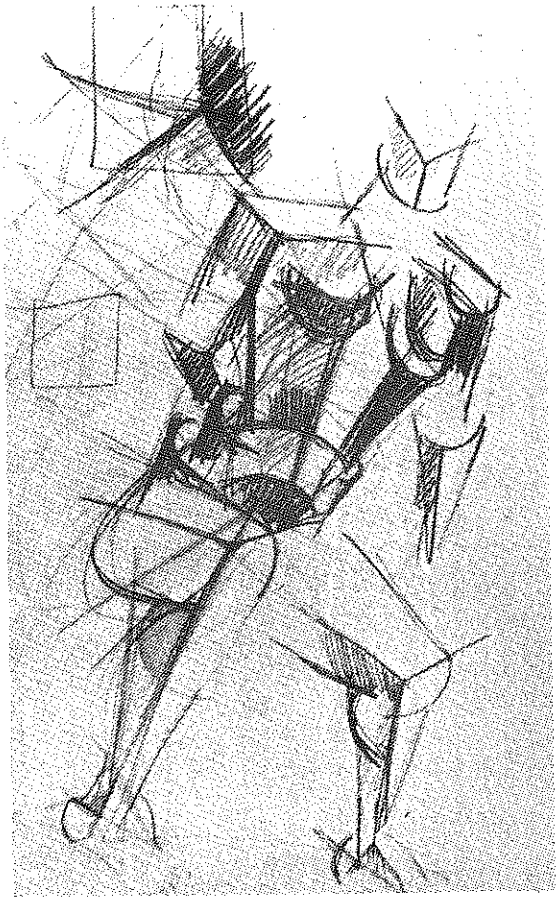
La invención del collage revolucionó el concepto de lo que constituía una obra de arte, probando que «ese monstruo, la belleza, no es eterno» y ampliando la gama de materiales aceptados para la ejecución de una obra de arte¹⁴. «Se puede pintar con cualquier cosa que a uno le agrada, con pipas, sellos de correos, postales o cartas de baraja, pedazos de vela, trozos de hule, collares desmontables, papel pintado, periódicos»¹⁵. Materiales que hasta entonces habían sido considerados como de poco o ningún valor eran utilizados en la creación de arte. La misma inutilidad y calidad de desecho de estos materiales parecen haber sido apropiados al propósito de los cubistas: «Tratábamos de expresar la realidad mediante materiales que no sabíamos cómo utilizar, y que apreciábamos precisamente porque sabíamos que su ayuda no nos era indispensable, que no eran los mejores ni los más adecuados»¹⁶.

Sin embargo, no debe verse el collage como un desarrollo enteramente occidental del cubismo. Era algo inherente a la concepción que los cubistas tenían de sus obras como objetos construidos de manera autosuficiente¹⁷: «Los *collages* y *papiers collés* cubistas son exactamente, en un sentido, esto: objetos compuestos por diversas sustancias y materiales, una protesta contra la pintura al óleo convencional... Las tiras de papel, los fragmentos de lienzo y otros materiales que los pintores aplicaban a sus pinturas subrayaban de forma muy concreta su peso y solidez como objetos materiales»¹⁸. Picasso pasó de sus exploraciones de las posibilidades del collage a la realización de construcciones totalmente tridimensionales de papel y cartón, algunas de las cuales incorporan o representan instrumentos musicales¹⁹. Estas pertenecen al período de 1912-13, y por lo tanto Tatlin pudo haberlas visto cuando visitó a Picasso.

La técnica del collage tuvo su propia historia en el arte ruso independiente de Tatlin. También fue adoptada por el movimiento cubista ruso. Malevich había incorporado diversos elementos de collage en sus pinturas presuprematistas como *Mujer junto a una columna anunciadora* (1914)²⁰. En 1916, Rozanova compuso una serie de ilustraciones completamente abstractas, y a las que Kruchenykh puso título, una serie de ilustraciones completamente abstractas, consistentes casi por entero en recortes de papel de seda, para el álbum *Guerra Universal*²¹. Stepanova siguió esta dirección en 1919 con su libro de artesanía *Gaust Chaba*, que se componía de collages y poemas pegados y escritos sobre periódicos, publicado en una edición limitada de cincuenta ejemplares²².

Estos experimentos superan en el tiempo a la obra de Tatlin, pero permanecen decididamente dentro del concepto del collage, tal como lo inauguraron los *papiers collés* de Braque y los collages de Picasso, y parecen más derivados de los experimentos rusos con el cubismo que del impacto de la obra de Tatlin con su abrumadora insistencia en la presencia tridimensional del material.

Hay evidencias para sugerir que Tatlin pudo haber experimentado con un análisis cubista de la forma, al menos en sus dibujos, antes de su marcha de Rusia



en 1913. Dos cuadernos de notas conservados en los Archivos Centrales de Literatura y Arte del Estado (TsGALI), de Moscú, contienen el borrador de una carta referente al proyectado viaje de Tatlin a París y Berlín, junto con algunos dibujos de figuras de inspiración cubista²³. Estos bocetos, consistentes en figuras sentadas o de pie, son esquemáticos en su estructura cúbica (lám. 1.2). En algunos, la aproximación de Tatlin puede compararse a la del cubismo hermético en la manera en que ha reinterpretado la estructura original. Suponiendo que la fecha del borrador de la carta sea cercana a la de los bocetos, estas obras cubistas podrían atribuirse al período inmediatamente anterior o inmediatamente posterior a su viaje a Alemania y Francia.

A la luz de estos hechos, los relieves pictóricos, que explotan y amplían el principio del collage tal como lo desarrolló el cubismo, podrían verse como una continuación lógica de estos intereses cubistas. Sin este interés artístico por el cubismo, los «relieves pictóricos» de Tatlin quedarían como un inexplicable cambio de dirección, carente al parecer de sólida base artística en su obra previa. Sin embargo, los bocetos no pueden ser fechados con exactitud, ya que se sabe que Tatlin conservaba dibujos y papeles al azar, y en su preocupación por compilar un archivo de forma económica a menudo hacía copias de cartas en dibujos anteriores a ellas o viceversa²⁴. Esto sugiere la dificultad de extraer firmes conclusiones de la yuxtaposición de un dibujo cubista y el texto de una carta de 1913. Los problemas podrían ser aclarados por la presencia de una pintura cubista en la obra de Tatlin. No obstante, las primeras pinturas que corresponden más cercanamente a una definición cubista son sus paneles, como el *Panel n. 1* (lám. 1.4), que es una obra de 1917²⁵. Ya que esta fecha es posterior, y no anterior, a la de las obras en relieve de Tatlin, el *Panel n.º 1* no puede servir como prueba de que Tatlin estaba trabajando con algún tipo de medio cubista antes del viaje a París. Lo que la existencia de los bocetos cubistas establece más allá de toda duda es que Tatlin estaba experimentando con el análisis cubista algún tiempo inmediatamente antes o después o en el mismo momento de comenzar su trabajo con relieves²⁶.

Entre las pinturas que precedieron inmediatamente a los «relieves pictóricos» están el *Desnudo*, de 1913 (lám. 1.3), y el *Marinero: Autorretrato*, de 1911-12 (lám. 1.5)²⁷. Ninguna de ellas es una obra cubista. A pesar de la utilización de las distorsiones de perspectiva y de una tendencia al análisis de la forma en facetas y planos, éstos son curvilíneos, como también lo es el tratamiento de las masas. Dichas características, junto con la poderosa monumentalidad de estas pinturas, apuntan a fuentes de inspiración nacionales como el arte popular tradicional de la xilografía rusa (lám. 1.6), el *lubok* (*luboch'naya kartina*) y el icono con sus imágenes espirituales. La influencia de este último es especialmente evidente en el *Desnudo*, donde la imagen es analizada en planos curvos y aplastada contra el plano de la pintura de un modo que es característico de estos objetos devocionales (lám. 1.7). Además, la técnica pictórica que Tatlin empleó en esta obra tiene fuertes reminiscencias de la pintura de iconos. Compuesta de tres colores, ocre, rojo y azul cobalto (sutiles variaciones de los tres colores primarios), aplicada al lienzo de manera plana, al modo de los iconos, la imagen es dotada de sustancia por la adición de toques de luz y sombras negras aplicados esquemáticamente al color de base. Tales semejanzas de aproximación con el modelado de la forma y la organización del espacio indujo al colega de Tatlin y crítico de arte Iván Punin a afirmar que «la influencia del icono ruso sobre Tatlin es indudablemente mayor que la de Cézanne o Picaso»²⁸.

No es sorprendente que Tatlin fuera influido por los iconos. En su juventud, su formación artística inicial se había desarrollado con ellos; había trabajado en estudios de iconos en Moscú y en Yaroslav, y por tanto, tenía un conocimiento de primera mano de las técnicas de la pintura de iconos²⁹. Su interés por ellos fue indudablemente estimulado por la exposición de iconos celebrada en Moscú en 1913 para conmemorar los trescientos años del gobierno de los Romanov en Rusia. Aunque la exposición incluía manuscritos iluminados, bordados y obras en

1.2. V. Tatlin, *Dibujo cubista*, c. 1913, lápiz y papel, 43 x 26 cm. Hoja 79 de un álbum de dibujos de Tatlin, Archivo Central de Literatura y Arte del Estado, Moscú.

1.3. V. Tatlin, *Desnudo (Naturshitsa)*, 1913, óleo sobre lienzo, 143 x 108 cm. Galería Tret'yakov, Moscú.

1.6. Xilografía campesina (*lubok*) del siglo XVIII.



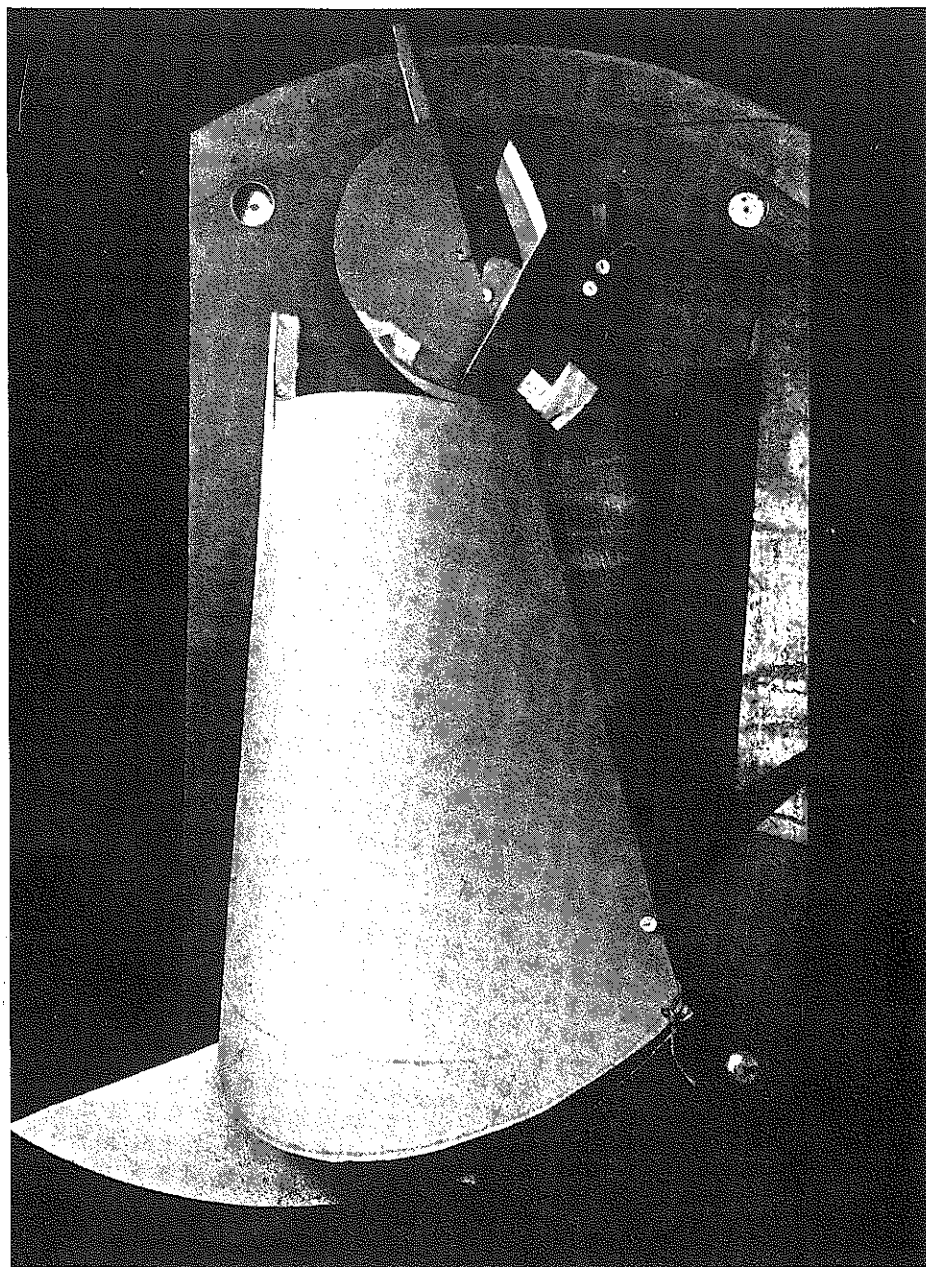
1.7. *Icono de la Virgen de Vladimir*, siglo XII. Galería Tret'yakov, Moscú.

1.4. V. Tatlin, *Panel n.º 1 (Doska n.º 1)*, 1917, temple y oro sobre tabla, 105 x 57 cm. Galería Tret'yakov, Moscú.

1.5. V. Tatlin, *Marinero: Autorretrato (Moryak. Avtoportret)*, 1911-12, óleo sobre lienzo, 71,5 x 71,5 cm. Museo Ruso, Leningrado.

metal, fueron los iconos los que ganaron el interés y entusiasmo de los críticos de la publicación artística contemporánea *Apollon*³⁰. Además, el movimiento futurista ruso, al cual Tatlin pertenecía, había llegado a interesarse profundamente por las tradiciones artísticas originarias de Rusia y en el primitivismo tal como se manifiesta en el arte campesino e infantil, utilizando directamente iconos, *lubki* y dibujos de niños como fuentes de inspiración para su actividad artística³¹.

El impacto de este material tradicional ruso que atrajo la atención en Moscú durante la década de 1910 fue casi con toda seguridad como uno de los factores que condujeron a la génesis de los relieves pictóricos. De acuerdo con el testimonio de Berthold Lubetkin, Tatlin había contado varias veces cómo «inspirado por los iconos, había empezado a realizar sus paneles, montando sobre ellos anillas, tornillos, campanas, marcando y atornillando el fondo, pegando cuentas de ábaco, espejos, oropeles, y llegando a un balanceo brillante y a una composición sonora», y que la fuente específica de este estímulo fue la gran exposición de iconos celebrada en



1.8. V. Tatlin, *Selección de materiales: Contrarrelieve (Material'nyi podbor. Kontr-rel'ef)*, 1916, hierro galvanizado sobre madera, 100 x 64 x 24 cm. Galería Tret'yakov, Moscú.

Moscú en 1913. «Si no hubiera sido por los iconos —acostumbraba a decirme— habría seguido absorto entre gotas de agua, esponjas, trapos y acuarelas»³².

Un aspecto del icono que pudo haber estimulado a Tatlin en su avance hacia la creación de construcciones tridimensionales mediante la combinación de distintos materiales es el marco ceremonial trabajado de forma muy elaborada, habitualmente hecho de metales valiosos e incrustado con piedras preciosas, que encerraba la imagen. El escultor y crítico Waldemars Matveys (que escribió bajo el pseudónimo de Vladimir Markov) recaló este aspecto del icono como importante precedente de una nueva escultura:

«Recordemos los iconos; están embellecidos con halos de metal, envolturas metálicas en los hombros, franjas e incrustaciones; la propia pintura está decorada con piedras y metales preciosos, etc. Todo esto destruye nuestra concepción contemporánea de la pintura... Por medio de la resonancia de los colores, del sonido de los materiales, del ensamblaje de las texturas (*faktura*), llamamos al pueblo a la belleza, a la religión, a Dios... El mundo real es introducido en la creación (del icono) sólo por medio del ensamblaje e incrustación de objetos reales, tangibles. Y esto parece provocar un combate entre dos mundos, el interior... y el exterior»³³.

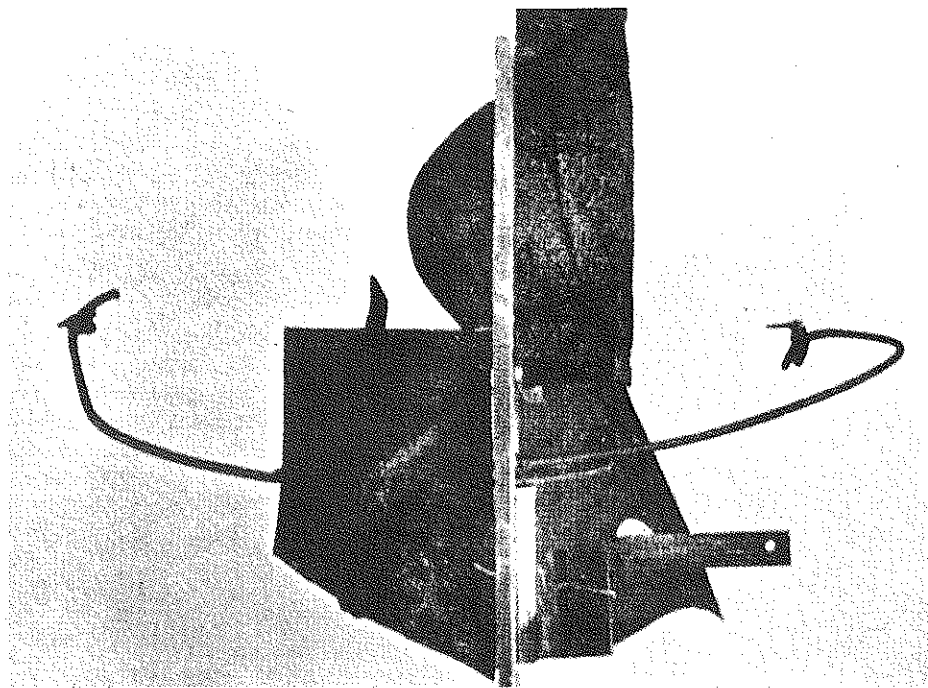
Las cualidades expresivas de los materiales de los iconos pudieron producir en Tatlin un efecto similar. Ciertamente, el interés de Tatlin por la resonancia de los materiales y la materialidad del objeto fue un factor constante en su obra, y sobre esta base Punin arguyó que no había en la obra de Tatlin un corte entre las pinturas y los relieves. Punin hizo hincapié en el constante interés de Tatlin en el color como material y en el pigmento como elemento estructural, demostrado inicialmente en su aproximación a las texturas de superficie (*faktura*) de la pintura y en su variada manipulación de los pigmentos³⁴. En pinturas como el *Marinero: Autorretrato*, Tatlin mezcló medios diferentes y combinó efectos accidentales de color líquido con pintura al óleo espesamente empastada.

Los relieves de Tatlin explotaban de forma similar las propiedades inherentes de los materiales utilizados, sus interrelaciones y las características de sus texturas de superficie, que parecen haber sido de tanta importancia como la dimensión espacial de los relieves. Los materiales eran o bien utilizados en un estado aproximado a aquél en que se habían encontrado (en apariencia sólo marginalmente alterado por la composición), o bien trabajados de una manera coherente con su estado natural y que requería solamente la mínima intervención del artista; de aquí la forma metálica cónica de *Selección de materiales: Contrarrelieve*, de 1917 (lám. 1.8), y la curvatura y martilleo del metal de *Relieve central*, de 1914-15 (lám. 1.9).

Parece que Tatlin no utilizó técnicas como el revestimiento, y en este contexto es interesante leer el informe de Valentina Khodasevich acerca de la producción de Tatlin de algunos relieves para la exposición Tranvía V de 1915. Inicialmente Tatlin deseaba utilizar la pata posterior de un piano, aunque al final utilizaba los objetos de deshecho encontrados en el sótano: «Me gustaría recoger las cosas insensibles; el cristal, la madera, la corteza, las piezas de metal y cobre pueden resultar bien, y nada podría excitar más mi fantasía»³⁵. Khodasevich describe a Tatlin trabajando con este material:

«Utilizaba una sierra, un hacha, un cincel, alambre, clavos, lienzos extendidos sobre bastidores, papel coloreado, pinturas, pinceles, un spray, una lámpara de queroseno para ennegrecer diversas superficies sombreadas... Cortaba, cepillaba, rompía piezas de cristal, disminuía su tamaño, y durante largo rato fijaba la mirada en un pedazo de plancha metálica y estaba generalmente claro que se sentía enardecido por la inspiración. Practicaba agujeros en lienzos apretados que yo había preparado para retratos e hincaba en ellos un trozo de alambre con el cual fijaba cuñas, madera y papel arrugado, repitiendo: "Maravilloso. Bellísimo. Daremos color a algunas partes y oscureceremos otras con humo"»³⁶.

El más antiguo de los relieves de Tatlin que se conocen, la *Botella* (lám. 1.1)



tenía también una estructura sencillísima. Aunque se cree que la obra ya no existe, es evidente según la única fotografía conservada que su carácter era primariamente pictórico. El propósito de Tatlin había sido analizar el material, es decir, el cristal y la forma de la botella, de un modo tridimensional. El cuello de la silueta de la botella se coloca ante una forma circular que parece representar la forma interior de la botella vista desde arriba. De acuerdo con Camilla Grey, el material cubierto por la filigrana de cable era una pieza de «metal pulido curvado»; sin embargo, Ivan Puni, que presumiblemente había tenido la oportunidad de estudiar la obra directamente, identificó este elemento como una pieza de cristal³⁷. Al ser cristal, combinado con el entramado metálico, este componente del relieve presenta una clara investigación de la ambigüedad del volumen vítreo de la botella y de su estructura casi transparente. La curva del perfil de la botella se repite en la amplia curva de la sección de metal que hay debajo. A la derecha está lo que parece ser un trozo de papel para empapelar³⁸. Su muestra rectangular puede ser nada más que una indicación general del entorno cotidiano en el cual tiene lugar la acción de beber, pero relaciona la botella con mundo real muy directamente y subraya el carácter narrativo y representativo de la obra como conjunto. No era un relieve abstracto. Aunque la botella está fragmentada para revelar sus estructuras interna y externa de acuerdo con los principios generales del análisis cubista y del collage tridimensional, es todavía identificable. El relieve, dirigido a analizar la forma y los materiales de un objeto real, no ha evolucionado hasta un completo análisis abstracto de la forma y el material. La fotografía sugiere que toda la composición se mantiene dentro del marco rectangular del cuadro y que se ha construido hacia fuera a partir de su plano bidimensional. La relación de la obra con el entorno espacial que la rodea se desarrolla solamente en una medida limitada en la superficie curvilínea del metal, que se proyecta hacia delante desde el plano del cuadro. Así pues, esta obra representa únicamente una tentativa experimental hacia una más atrevida relación con el espacio.

En la siguiente serie de relieves de los que tenemos pruebas documentales, las propiedades e interrelaciones de los materiales reemplazan al contenido narrativo. Mientras que el primer relieve, la *Botella*, estaba primordialmente relacionado con la investigación de las características de naturaleza muerta de esa botella, su forma y

material, los relieves posteriores lo estaban más con las interrelaciones y propiedades de los materiales mismos. *Relieve pictórico perteneciente a I. A. Punin* (lám. 1.10) y *Relieve pictórico propiedad de A. A. Ekster* (lám. 1.11), ambos de 1913-14, son muy similares entre sí³⁹. Aunque son completamente abstractos, establecen solamente una relación muy limitada con el espacio circundante. Permanecen dentro del formato del marco de cuadro, pero en la lám. 1.10 se ve claramente que la tira de madera colocada diagonalmente quiebra la línea de la tabla rectangular que sirve como base, y a partir de la cual parece haber sido construida. Más tarde, Tatlin descartó por completo el marco rectangular y abandonó por entero la práctica de utilizar como base una superficie plana que lo limitaba a una relación con el espacio básicamente unidireccional.

Este movimiento hacia tres dimensiones, fuera del plano del cuadro y del marco del cuadro, se hace más evidente en *Selección de materiales: Hierro, estuco, cristal, asfalto*, de 1914 (lám. 1.12)⁴⁰. Aunque aún está presente el marco cuadrangular, los elementos se proyectan más hacia fuera que en los relieves anteriores. La dramática proyección hacia delante del triángulo empieza a producir una relación más activa con el espacio circundante. El triángulo está montado sobre una vara de madera de sección cuadrada colocada en la superficie de yeso en un ángulo, produciendo un movimiento contrario al del triángulo. Debajo y encima de éste hay una curva contrastante de metal que se cierra y continúa en una lámina curva de cristal. El cristal es más estrecho en la base que en la parte superior, semejando un cono truncado. Tatlin empleó también esta forma invertida en la posterior *Selección de materiales: Contrarrelieve* (lám. 1.8)⁴¹.

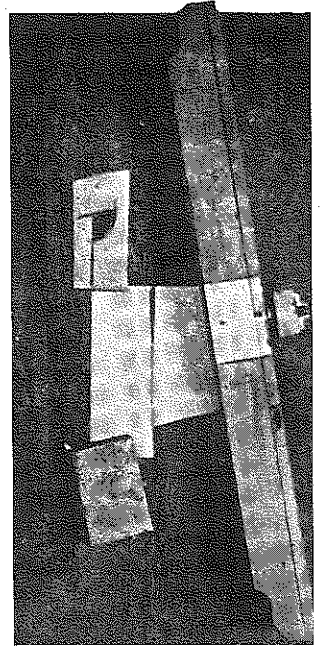
Tatlin había utilizado inicialmente los términos «relieve pictórico» (*zhivopisnyi rel'ef*) o «selección de materiales» (*material'nyi podbor*) para describir estas obras. Adoptó el término «contrarrelieve» (*kontr-rel'ef*) sólo después de la exposición de sus obras en 1914⁴². El nuevo término no denotaba una intensificación de las características de relieve de estas obras o una profundización plástica, sino que hacía referencia a la relación más intensa que establecían con el entorno espacial, en otras palabras, su expansión hacia fuera en el espacio y su movimiento hacia el encapsulamiento del entorno espacial real. Parece ser que Tatlin consideraba que el prefijo «kontr-» sugería esta tensión y energía incrementadas de la misma manera que el impacto de un «contrataque», es más poderoso que un ataque⁴³. Esta terminología, obviamente era muy dependiente de la atmósfera bélica de la Primera Guerra Mundial y de la consiguiente popularidad de los términos militares en la vida civil.

Las siguientes obras de Tatlin se desarrollaron hacia fuera en el espacio, dando como resultado la completa liberación de la obra respecto de la pared y su suspensión casi totalmente libre en el espacio. El primer contrarrelieve de esquina (*uglovoi kontr-rel'ef*) parece haber sido hecho en 1914-15⁴⁴. En la medida que puede juzgarse por las fotografías, la esquina o relieve central de la lám. 1.9 crea una relación con el espacio menos compleja que el contrarrelieve de esquina de la lám. 1.13⁴⁵. En este último toda la construcción se extiende a lo largo de un alambre axial. Las dos láminas metálicas curvadas forman dos planos que se cruzan diagonalmente. Dos soportes elegantemente curvados, uno de los cuales es de metal grueso con una decoración de puntas de flecha, mientras el otro es de alambre, forman líneas que se cruzan con elegancia al suspender la construcción entre las dos paredes de esquina.

Toda la construcción parece obedecer a los requerimientos del *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* (1912):

Debemos crear el objeto que deseamos crear y comenzar por su núcleo central. De este modo descubriremos nuevas leyes y nuevas formas que lo enlazan invisible pero matemáticamente a un *infinito plástico exterior*. Esta nueva arte plástica será entonces una traducción en yeso, bronce, cristal, madera o cualquier otro material de aquellos planos atmosféricos que unen e interseccionan las cosas...

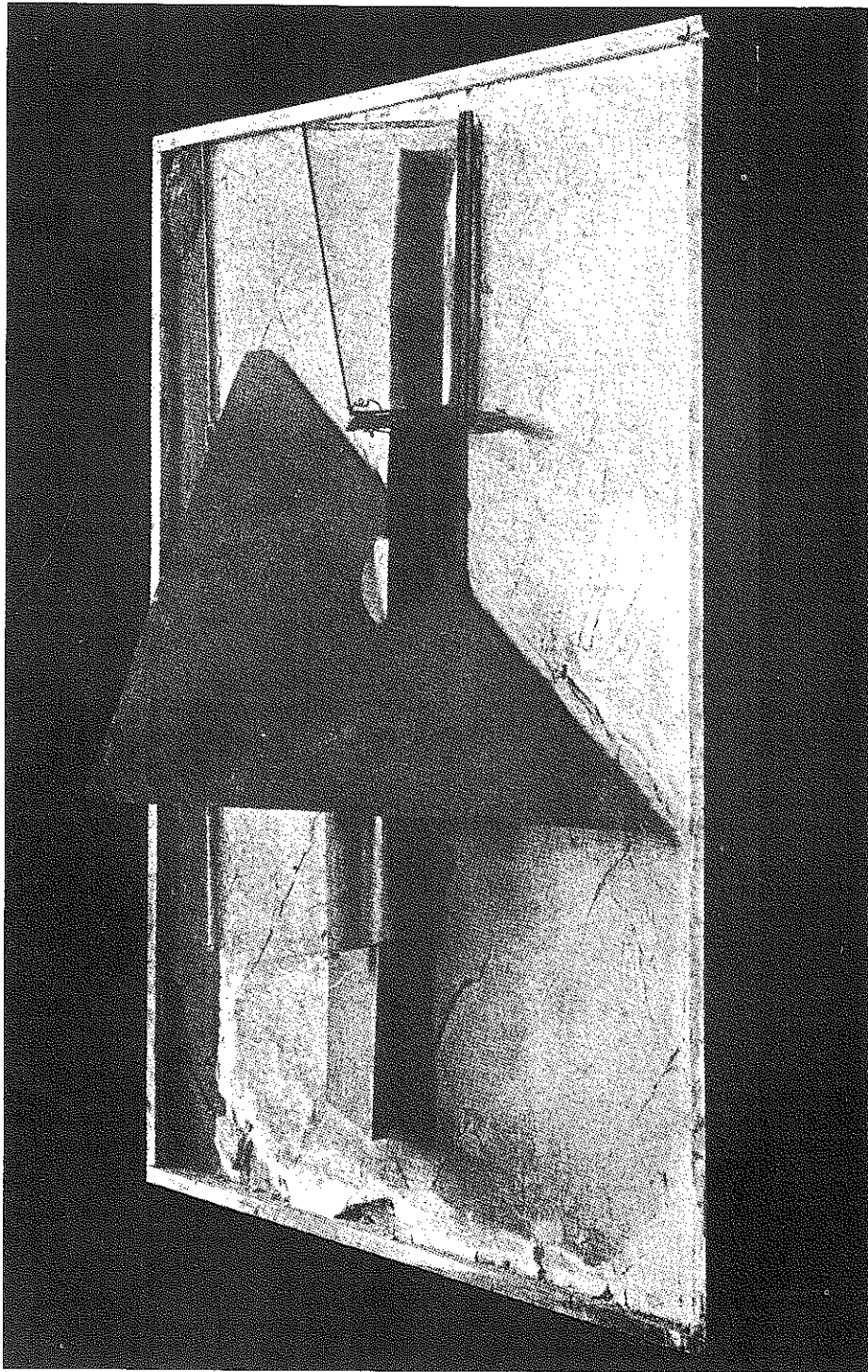
La escultura, por consiguiente, hace vivir a los objetos mostrando su extensión en el espacio como algo sensible, sistemático y plástico; nadie cree ya que un objeto termina donde otro comienza o que hay algo en torno nuestro —una botella, un automóvil, una casa, un hotel,



1.10. V. Tatlin, *Relieve pictórico perteneciente a I.A. Punin* (*Zhivopisnyi rel'ef priobreten I.A. Punin*), 1913-14. Paradero desconocido. [Reproducido en Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1915.]



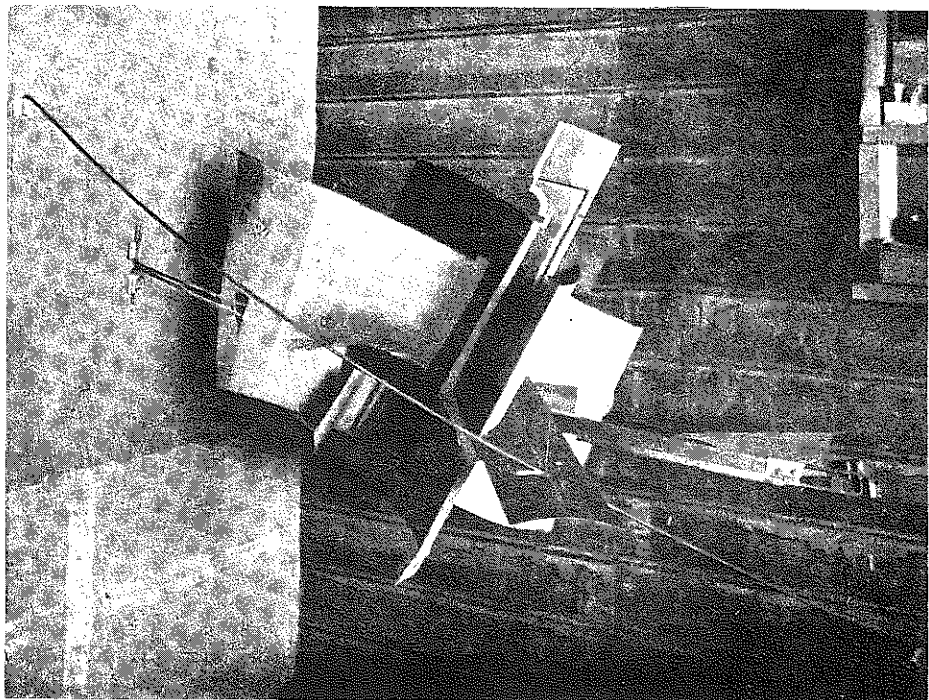
1.11. V. Tatlin, *Relieve pictórico propiedad de A. A. Ekster* (*Zhivopisnyi rel'ef sobstv. A. A. Ekster*), 1913-14. Paradero desconocido. [Reproducido en Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1915.]



1.12. V. Tatlin, *Selección de materiales: Hierro, estuco, cristal, asfalto* (*Material'nyi podbor. Zhelezo, shtukatura, steklo, gudron*), 1914. [Paradero desconocido. Reproducido en Punin, *Tatlin (Protiv kubizma)*, 1921.]

una calle— que no pueda ser cortado y compartimentado por un arabesco de curvas organizadas⁴⁶.

Además, el contrarrelieve se funde con su entorno de un modo exactamente igual: «Abramos nuestras figuras y coloquemos el entorno dentro de ellas».⁴⁷ La fijación de los soportes tiene una función tanto utilitaria como artística, al integrar la pared en la escultura. Las paredes desempeñan un papel de planos adicionales. Boccioni recalcó que pueden utilizarse diversos tipos de materiales para indicar los



1.13. V. Tatlin, *Contrarrelieve de esquina (Uglovoi kontr-rel'ef)*, 1914-15. Paradero desconocido. [Reproducido en Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1915.]

planos: «planos transparentes, cristal, tiras de chapa metálica, cable, postes de luz o lámparas pueden indicar los planos».⁴⁸ Tatlin utilizó estos tipos de material, pero los privó de toda función asociativa. Analizó «las manifestaciones del material como tal y sus consecuencias: movimiento, tensión y sus interrelaciones».⁴⁹ En el uso que hizo Tatlin de los materiales en su entorno espacial, hay un nuevo énfasis que no está presente en las palabras de los manifiestos futuristas. Es difícil evaluar la influencia del futurismo, pero es posible que antes de realizar los contrarrelieves de esquina, Tatlin hubiera leído el *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* o lo hubiese oído discutir en los círculos artísticos rusos.⁵⁰ Ciertamente, las ideas futuristas tenían general aceptación en Rusia. Es pues, posible que Tatlin, estando en París, viera la exposición de la obra de Boccioni presentada desde el 20 de junio hasta el 16 de julio de 1913 en la Galería Boétie y que incluía el *Desarrollo de una botella en el espacio* y *Formas únicas de continuidad en el espacio*. Además, aparecieron críticas de la exposición y explicaciones de las ideas de Boccioni en la edición de septiembre de la revista de arte *Apollon*.⁵¹

Sea cual fuere el alcance del conocimiento de Tatlin acerca de Boccioni y su manifiesto, la influencia de las ideas del italiano fue probablemente más fuerte que su ejemplo visual. Aunque Punin insistió en que el futurismo italiano no tuvo «casi ninguna relevancia para Tatlin»,⁵² parece improbable que la coincidencia de las ideas de Boccioni expresadas en el *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* y la construcción real de los relieves fuera totalmente fortuita. Por otra parte, en un movimiento peculiarmente ruso desarrollado a partir del futurismo por Mikhail Larionov en 1913 y denominado rayismo (*luchizm*) había una concepción de la fragmentación del objeto y de su interrelación con el entorno espacial que puede haber tenido más influjo en el contexto cultural inmediato de Tatlin que los ejemplos de los italianos, bastante lejanos.⁵³ Propuesto por Larionov en 1913, el rayismo representa para sus autores una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo. En «Rayistas y Futuristas: Manifiesto», de 1913, el planteamiento rayista se describía en los siguientes términos: «la pintura rayista tiene como objetivo formas espaciales que surgen de la intersección de rayos reflejados desde diferentes objetos».⁵⁴ Su concentración, no sobre el objeto mismo, sino sobre las líneas en el espacio interobjetual y sobre la extensión espacial del objeto tenía un obvio corolario en los elementos materiales espacialmente activos de los contrarrelieves de esquina.

No obstante, aunque Tatlin había sido estrecho colaborador de Larionov y había hecho ilustraciones para publicaciones futuristas,⁵⁵ el folleto que distribuyó en la exposición 0.10 de Petersburgo en 1915, y que por tanto puede suponerse contaba con su aprobación, insistía en su actual independencia artística y en su completa no alineación. «No pertenece al tatlinismo, ni al rayismo, ni al futurismo, ni a los Nómadas, ni a ningún otro grupo similar».⁵⁶ El mismo hecho de que pudiera hablarse ya de «tatlinismo» de esta manera era un claro reconocimiento de que Tatlin recibía ya el culto de algunos seguidores de los que trataba de disociarse, y de que era ya visto en el seno de la vanguardia rusa, altamente innovadora, como un hombre de ideas identificables como nuevas.

En las obras que condujeron al *Contrarrelieve de esquina* (lám. 1.13), incluyendo a éste, Tatlin había explorado los elementos formales que habían de convertirse en dominantes en sucesivos experimentos de la construcción no utilitaria y después del constructivismo propiamente dicho. Los contrarrelieves que expuso en San Petersburgo en la exposición de pintura futurista 0.10 en 1916, tuvieron un impacto inmediato en la frenética actividad de sus compañeros artistas.⁵⁷

Los relieves de Tatlin se han conocido en San Petersburgo este otoño: el inventor abrió las puertas de su taller de pintura y relieve para dejar que el público viera las novedades. Larionov —el más emprendedor de los fabricantes de escándalos— adoptó rápidamente el capricho de Tatlin y dio a luz el «rayonismo plástico» (rayismo) para la exposición, reuniendo una composición de piezas de madera, tablas, cuerda, papel coloreado, trozos de tela, botellas, etc. ... Cada uno trata de exponer su obra el último para impedir que los competidores se apropien de sus caprichos... Clavan toda clase de cosas unas junto a otras: guantes manchados, un trozo de sombrero de copa barato,... y lo llaman «autorretrato de Mayakovsky» o algo semejante...

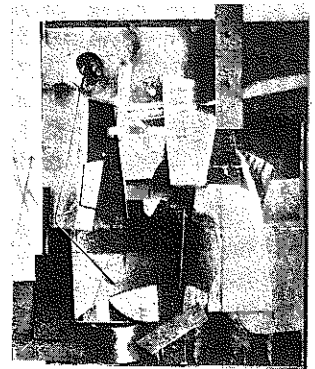
En la pared asignada a Larionov dio la casualidad de que había un abanico. Alguien lo arrancó. Llamaron a Larionov para que admirase el nuevo efecto que se había dado a su construcción. El lo aprobó calurosamente y fijó algunas cuerdas y clavos sobre el abanico.⁵⁸

Tales travesuras tienen más en común con el uso alógico de los factores fortuitos característicos del collage cubista y sus sucesores —como los montajes dadá—, que con la progresión lógica de Tatlin en su estudio de los materiales, sus interrelaciones y las tensiones internas y de los «volúmenes en sus relaciones espaciales reales».⁵⁹

EXPERIMENTOS PARALELOS

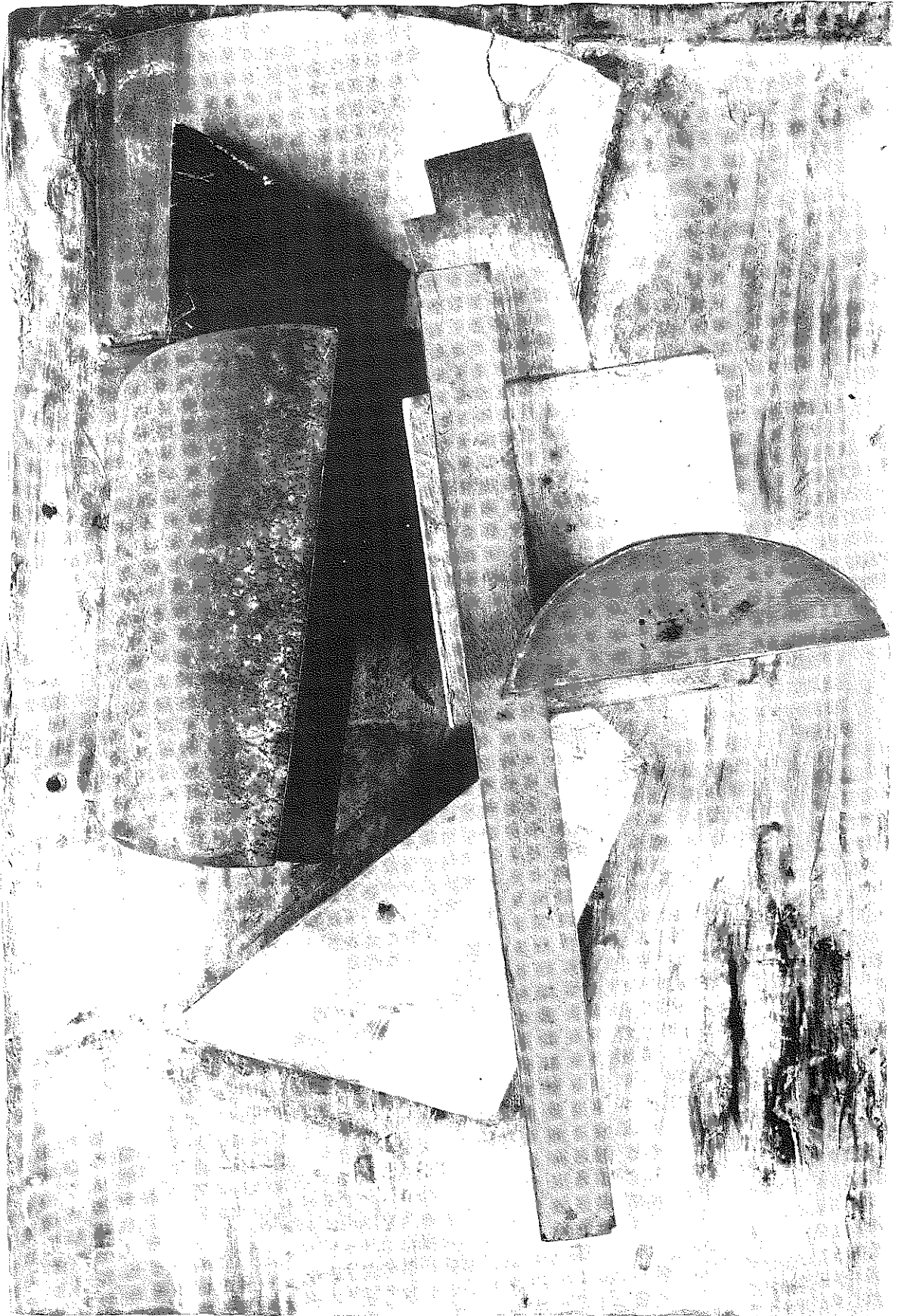
Mientras que la obra de Larionov era un mero juego con las nuevas ideas de Tatlin, había otros artistas que las exploraban más seriamente, aunque en muy diferentes direcciones. De los que después se convertirían en constructivistas, el más importante es con mucho Alexandr Rodchenko. Otros artistas, especialmente Iván Puni, Iván Klyun y Lev Bruni, contribuyeron a la difusión del nuevo vocabulario formal en esta etapa. Peter Miturich siguió un camino más personal, como también hicieron los hermanos Naum Gabo y Antonie Pevsner, cuya concepción de la naturaleza y el papel del «objeto de arte» los llevó a la emigración en el momento en que el movimiento constructivista hacia su aparición con un contenido utilitario.

Entre los artistas que trabajaban en tres dimensiones, Puni y Klyun llevaron a cabo experimentos paralelos a los de Tatlin pero derivados directamente de sus investigaciones con el cubismo más que del ejemplo de éste. En base a las estimaciones que se pueden hacer, estos experimentos eran de una tridimensionalidad limitada y su aproximación seguía siendo esencialmente pictórica. Puni, trabajando a partir de un interés en el cubismo sintético y en el collage cubista, produjo una obra más tridimensional en su compilación de materiales *Los jugadores de cartas* (madera, hojalata, papel de empapelar y otros materiales; lám. 1.14), que exhibió en la exposición Tranvía V de Petersburgo, en 1915.⁶⁰ En la misma exposición Puni presentó una obra que consistía únicamente en una superficie de lienzo en la cual había



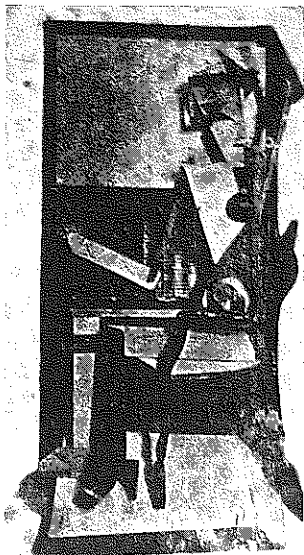
1.14. I. Puni, *Jugadores de cartas* (*Igroky v karty*), 1913-14, madera, papel de pared, estaño y otros materiales. Paradero desconocido. [Reproducido en una crítica de la exposición Tranvía V.]

1.15. I. Puni, *Escultura pictórica* (*Zhivopisnaya skulptura*), 1915, montaje de diversos materiales, 36 x 24 cm. Colección particular.

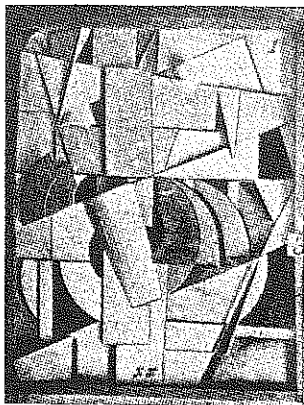


e car-
13-14,
año y
desco-
una
ranvía

tórica
1915,
riales,
rticu-

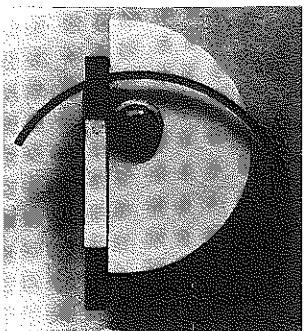


1.16. I. Klyun, *Una cubista en su tocador* (*Kubistka za tualetom*), 1915, collage de hierro, madera, *objets trouvés*. Paradero desconocido. [Reproducido en *Ogonek*, 16 de Enero de 1915.]



1.17. I. Klyun, *Paisaje que pasa rápidamente* (*Probegayushchii peizazh*), c. 1914-15, madera pintada, alambre, porcelana. Galería Tret'yakov, Moscú. [Reproducido en una crítica de Marzo de 1915.]

1.18. I. Klyun, *Construcción*, c. 1916. Paradero desconocido. [Fotografía: © Georges Costakis 1981.]



un martillo fijado. La claridad de esta construcción, que presentaba el *objet trouvé* intacto, parece directamente emparentada con construcciones de inspiración más suprematista como *Escultura pictórica* (lám. 1.15), y las que Puni exhibió en la Exposición 0.10 de Petersburgo en diciembre de 1915 (n.º 98, 120).⁶¹ Estas derivaban su inspiración formal de las obras suprematistas de Malevich, las cuales habían sido presentadas públicamente por primera vez en dicha exposición. En ellas el interés de Puni se concentraba en la forma pictórica representada de manera tridimensional y en el contenido formal de las composiciones antes que en los materiales con los cuales estaban construidas.

En las declaraciones que hizo públicas con ocasión de esta exposición, Puni afirmó que «una pintura es una nueva concepción de unos elementos reales abstractos y desprovistos de significado».⁶² De acuerdo con esta máxima, Puni utilizó la forma tridimensional para acentuar la separación de los elementos pictóricos componentes y para explorar sus relaciones formales sin referencia a su potencial espacial o de textura.

La aproximación de Klyun a lo tridimensional fue muy similar a la de Puni. Klyun se convirtió también en suprematista, publicando con Malevich una declaración suprematista en la exposición 0.10 y realizando construcciones inspiradas en las formas geométricas puras e intactas del suprematismo. En su comunicado de 1915 anunció que «nuestra escultura es arte pero... no tiene contenido; hay solamente forma».⁶³ Sin embargo, antes de esto, Klyun habrá experimentado tanto con el cubismo como con el futurismo. *Una cubista en su tocador* (lám. 1.16) conservaba una relación muy estrecha con la calidad anecdótica del objeto figurativo (utilizando el *objet trouvé*) para acentuar esto, y se adhería a la calidad esencialmente estática del análisis cubista.⁶⁴ El dinamismo del futurismo, no obstante, entró en la obra de Klyun, por ejemplo en relieves como *Paisaje que pasa rápidamente*, de 1914-15 (madera, alambre, porcelana; lám. 1.17),⁶⁵ construido siguiendo el principio del fuerte corte diagonal que interseca la vertical. Este fuerte cambio acentuado por el uso de colores vibrantes, trasladaba las formas repetidas a un movimiento sugerido. Ambas obras amplían a tres dimensiones el vocabulario formal de dos, pero no crean un nuevo vocabulario estético a partir de esta transposición. Esta observación vale también para los relieves suprematistas que Klyun construyó. El modo en que la posterior obra tridimensional de Klyun utilizó las formas suprematistas es muy evidente contemplando la lám. 1.18. La composición es pictórica y la utilización de una tridimensionalidad limitada añade una cualidad espacial a la obra y crea una composición en el espacio sin abrir el interior de la forma a interacciones dinámicas con el espacio circundante. Esto es igualmente cierto en esas composiciones, proyectadas pero al parecer no realizadas, en las que las formas suprematistas son entendidas como totalmente liberadas del plano del cuadro y existiendo completamente independientes en el espacio, como en los dibujos que Klyun ejecutó para un monumento a la artista Ol'ga Rozanova, muerta en 1918.⁶⁶ Estos dibujos parecen haber sido concebidos como composiciones suprematistas, pero en tres dimensiones en lugar de en dos. Las formas geométricas del suprematismo se extienden en el espacio sin que éste sea incorporado y transforme la naturaleza de dichos elementos formales, y sin que su naturaleza material sea nada más que un medio para su realización tridimensional. De la misma manera, el proceso constructivo del objeto no encuentra expresión en la obra terminada. La ausencia de estos intereses materiales y estructurales y de potenciales áreas de desarrollo al utilizar formas suprematistas de un modo tridimensional es la razón que explicaría las dificultades en el uso del vocabulario de una forma y un color coherentes establecido para la pintura de la obra con materiales en tres dimensiones. A pesar de estas limitaciones en la creación de construcciones suprematistas, había un extraordinario potencial en la exploración constructiva de la estructura de las formas geométricas euclidianas en el espacio. Esto se muestra en la intensidad y el rigor de posteriores investigaciones de artistas como Rodchenko en construcciones tales como la elipse (lám. 1.32), comentada más adelante, en la cual, la estructura interna

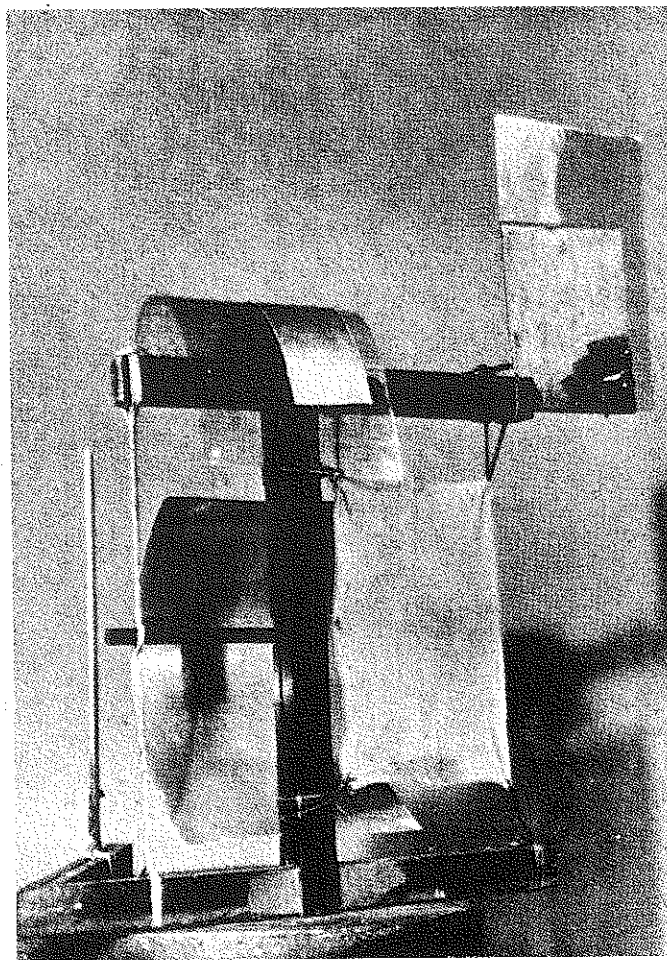
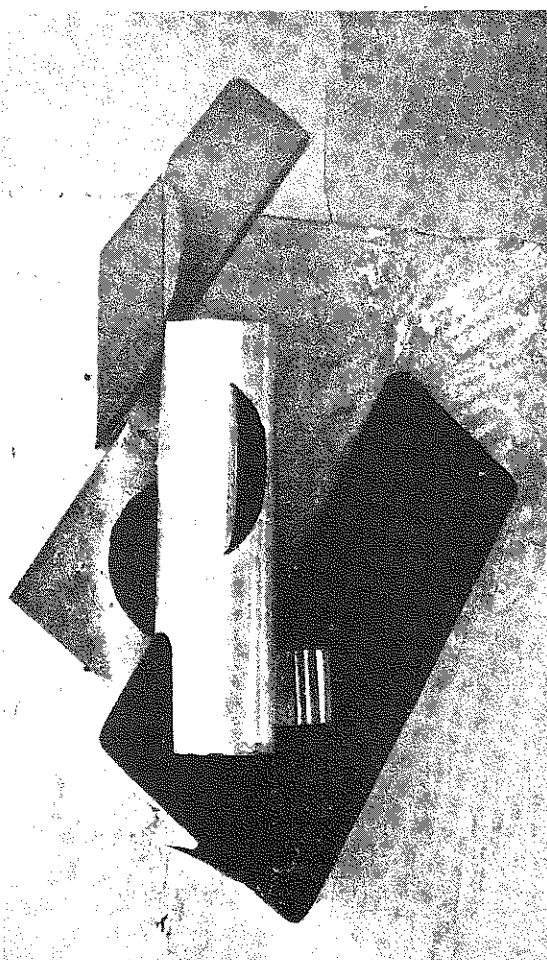
de dicha forma es analizada y desarrollada en el espacio. Las mayores implicaciones de esta obra sólo hacen resaltar los parámetros comparativamente rígidos fijados por la aplicación de las formas ideales del suprematismo a las tres dimensiones en las obras arriba descritas. Estos parámetros eran tal vez inherentes a la concepción suprematista de la pintura como pura emoción y pura forma.

Al mismo tiempo, un breve coqueteo con el collage cubista y con el collage ampliado a la forma de construcciones de tridimensionalidad limitada era un rasgo bastante común en la amplia gama de experimentos artísticos de este período en Rusia. Abarcaba a artistas que después se mantuvieron decididamente dentro de una tradición figurativa y pictórica, como Lev Aleksandrovich Bruni.

De acuerdo con los recuerdos de Rodchenko de la exposición de Tatlin El Almacén, celebrada en Moscú en 1916, Bruni presentó un barril de cemento roto y una lámina de cristal que había sido perforada por una bala.⁶⁷ Esta explotación sensacionalista del casual e inventado *objet trouvé*, encaminada a provocar la indignación pública, tenía poco en común con las serias investigaciones de Tatlin. Sin embargo, Bruni estaba indudablemente influido por Tatlin, a quien conocía bien desde 1915, y aspiraba a exploraciones más serias de los materiales y sus interrelaciones espaciales. Actualmente sólo se conocen —por fotografía— dos ejemplos de dichas obras. El experimento más antiguo es *Obra pictórica con materiales* de 1916 (lám. 1.19), aparentemente hecha con madera y metal, así como otros materiales.⁶⁸ Carece del contenido narrativo de una construcción cubista, pero posee una calidad pictórica muy definida. Es sólo de una limitada tridimensionalidad y se mantiene bien sujeto dentro de su marco rectangular. La obra posterior es *Construcción*, de 1917 (lám. 1.20), hecha de celuloide, aluminio, hierro, cristal y tela.⁶⁹ Aunque era una

1.19. L. Bruni, *Obra pictórica con materiales (Zhivopisnaya rabota materialov)*, 1916. Paradero desconocido. [Reproducido en *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919]

1.20. L. Bruni, *Construcción*, 1917, celuloide, aluminio, hierro, cristal, etc. Paradero desconocido. [Reproducido originalmente en Gray, *Great Experiment*, 1962.]



estructura abierta que se alzaba libremente en el espacio e incorporaba plenamente a éste dentro de sí, esta construcción no establecía una relación dinámica con su entorno espacial. Aparentemente construida sobre una base triangular, el plexiglás, el cristal, la tela y el metal forman planos y es esta investigación de planos y transparencias lo que proporciona el punto central de la obra. No ha sido posible establecer si estas dos obras representan la producción total de Bruni en lo referido a construcciones no utilitarias. Sin embargo, lo que sí puede establecerse es que Bruni de ningún modo dedicó exclusivamente sus energías a estas tareas. Junto con su obra abstracta en tres dimensiones produjo obras figurativas, y por fin, en los años veinte, se dedicó por entero a estas creaciones.⁷⁰

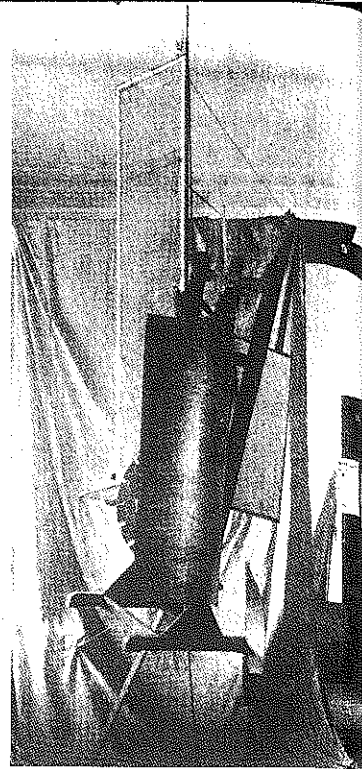
Los experimentos de Bruni fueron seguidos de cerca por los de Shapiro. La única fotografía conservada de la obra de Shapiro es la de *Selección de materiales: cristal, hierro, madera*, de 1921 (lám. 1.21). Aunque más ambiciosa espacialmente que la construcción de Bruni, muestra una básica semejanza de acercamiento.⁷¹ Ambos artistas basaron claramente su obra en las ideas de Tatlin y contribuyeron a la ampliación del nuevo vocabulario formal. Se comprende, por tanto, que ambos le ayudaran en el Monumento a la III Internacional. Los Bruni, que vivían en la casa contigua a la de Tatlin en la antigua Academia de Arte de Petersburgo cuando estaba construyendo el modelo para el monumento, le ayudaron a pintarlo de ploteado para exponerlo en noviembre de 1920.⁷² Shapiro fue uno de los ayudantes de Tatlin en la construcción del modelo y firmó también la declaración que acompañó a su exposición en Moscú en 1920.⁷³

ALEKSANDR RODCHENKO

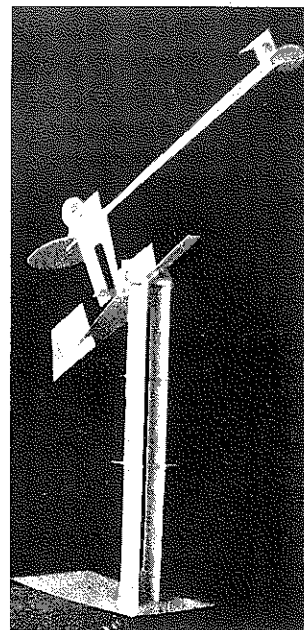
El más inmediato seguidor de Tatlin fue Aleksandr Rodchenko.⁷⁴ Hijo de un atrezo de teatro, Rodchenko se había encontrado con el futurismo durante sus estudios en la escuela de arte de Kazán y entró en los círculos de la vanguardia moscovita en 1915-16. A juzgar por la información que poseemos, Rodchenko empezó a trabajar con combinaciones de elementos materiales en tres dimensiones en 1918. Ese año escribió una breve nota afirmando que «la composición constructiva y espacial en el espacio "real" llega a destacarse completamente de la superficie plana».⁷⁵ Rodchenko se refiere probablemente a su propia obra, ya que Tatlin había abandonado los contrarrelieves de esquina tres años antes, en 1915. No obstante, Rodchenko añadió una nueva dimensión al concepto del contrarrelieve realizando construcciones que quería «plegar y desplegar».⁷⁶ Es difícil establecer con precisión qué obras describía en esta nota. Sin embargo, en la X Exposición Oficial de 1919, Rodchenko presentó unas obras tituladas *Esculturas Blancas no objetivas*.⁷⁷ Es posible que este título haga referencia a la obra reproducida originalmente y sin título en *Kino-Fot*, donde es fechada en 1918 (lám. 1.22).

Parece que estas «esculturas» eran combinaciones bastante complicadas de elementos geométricos rectilíneos regulares e irregulares. La lám. 1.23 muestra claramente cómo el interés estaba enfocado no tanto hacia las cualidades estructurales de los materiales como hacia la cualidad expresiva de los elementos geométricos componentes. Al trazar su propia evolución en 1921, en el manuscrito «la línea»,⁷⁸ Rodchenko relacionó estas obras con sus investigaciones, puramente históricas, sobre la línea y el color. Arguía que cuando la pintura se convirtió en no objetiva se concentró en el estudio de su propia esencia y de ahí el rechazo de las tradiciones técnicas pictóricas. Este es el origen, por una parte, de las obras de Rodchenko con regla y compás, que conducen a sus estudios lineales y a sus construcciones de líneas sobre el lienzo (lám. 1.24) y, por otra, de sus óleos monocromáticos como *Negro sobre negro* (lám. 1.25).⁷⁹ Mientras que *Negro sobre negro* representaba una *tabula rasa*, el trabajo de Rodchenko con la línea condujo directamente a las construcciones tridimensionales. En relación a las obras que produjo en 1917-18 escribió:

«Ultimamente he estado trabajando exclusivamente con la construcción de for-



1.21. T. Shapiro, *Selección de materiales: Cristal, hierro, madera*, 1921, cristal, hierro, madera. Destruída. Fotografiada en el estudio de Tatlin, Leningrado. [Fotografía: A. B. Nakov.]

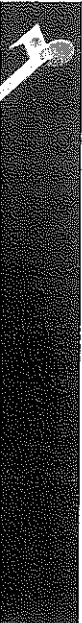


1.22. A. Rodchenko, *Escultura blanca no objetiva (Belaya bespredmetnaya skulptura)*, 1918. Paradeo desconocido. [Reproducido en *Kino-Fot*, n.º 5, 1922.]

1.23. A. Rodchenko, *Escultura blanca no objetiva (Belaya bespredmetnaya skulptura)*, 1918. Paradeo desconocido.

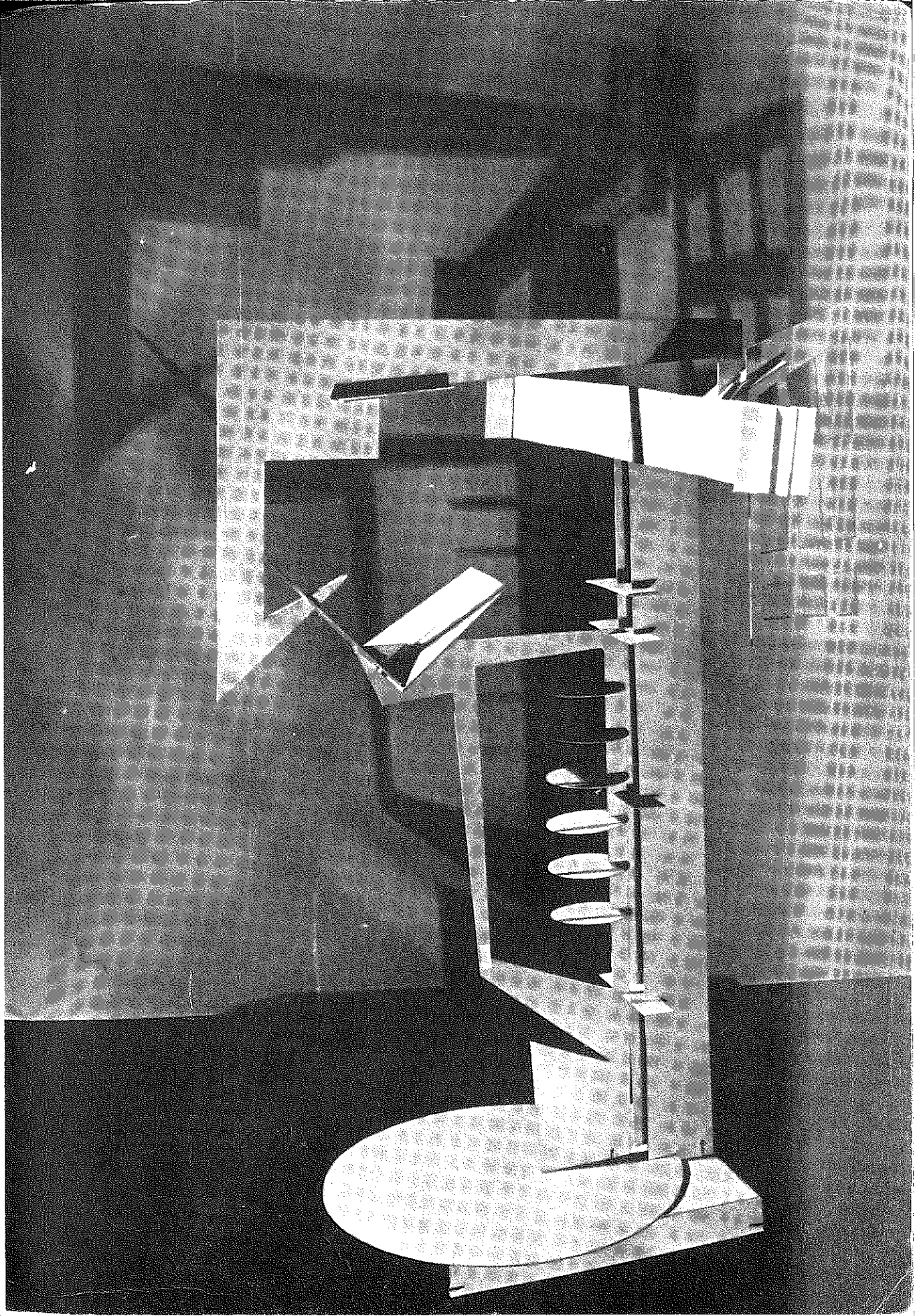


ón de ma-
madera,
ladera. Des-
el estudio
otografía:



Escultura
bespred-
. Parade-
ucido en

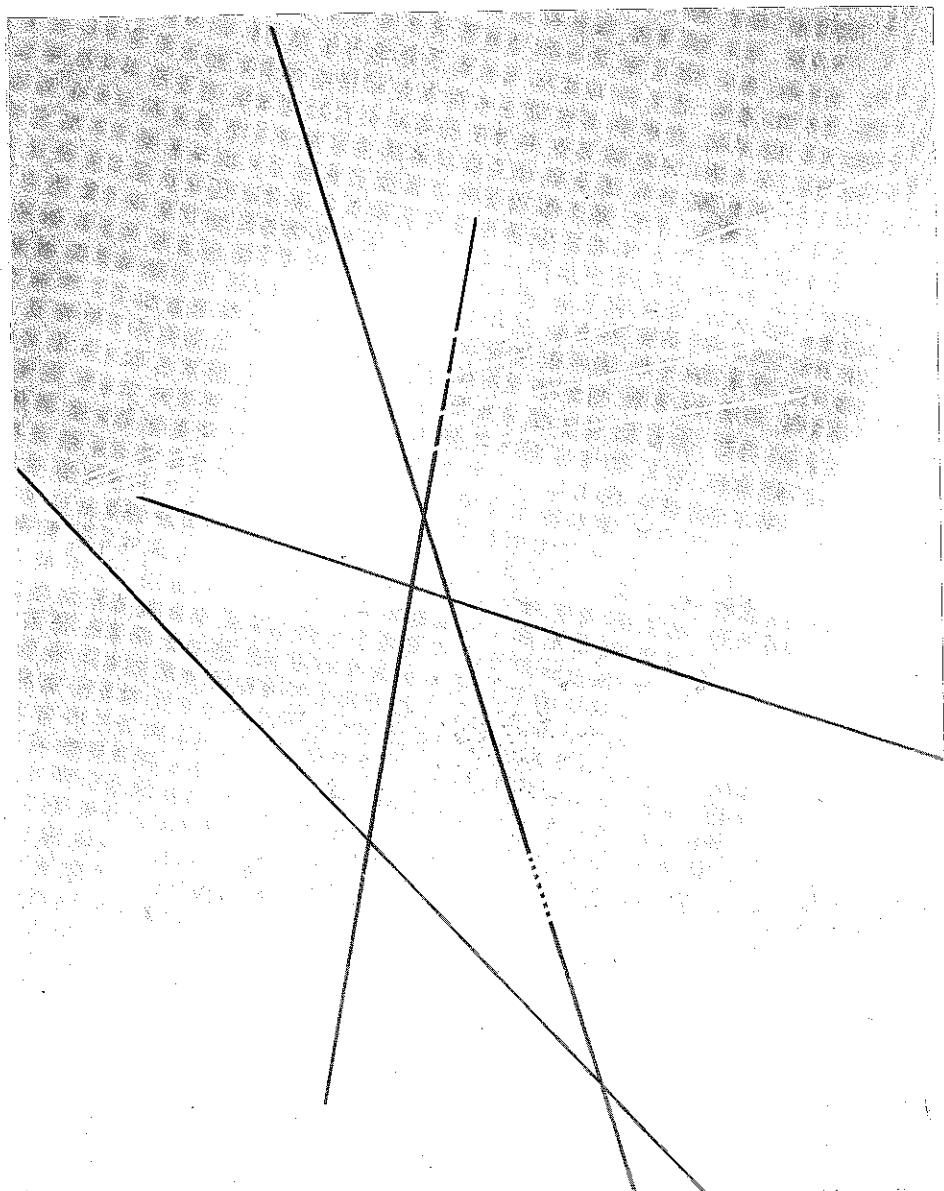
Escultura
bespred-
. Parade-



1.25. A. Rodchenko, *Negro sobre negro* (*Chernoie na chermom*), 1918, 81,9 x 79,4 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Donación del artista a través de Jay Leyda.

1.26. A. Rodchenko, *Objeto espacial* (*Prostranstvennaya veshch'*), 1919. Paradero desconocido. [Reproducido en *Kino-Fot*, n.º 2, 1922.]

1.27. A. Rodchenko, *Construcción espacial* (*Prostranstvennaya konstruktziya*), 1920, unidades de madera en serie. Paradero desconocido.



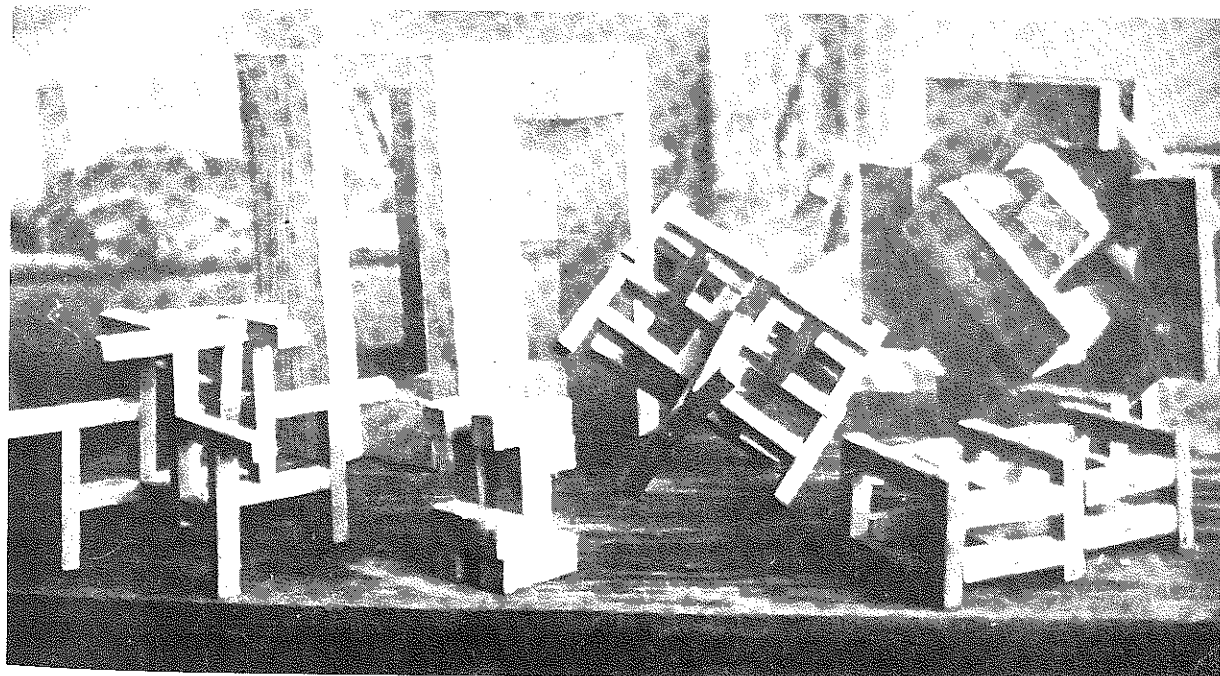
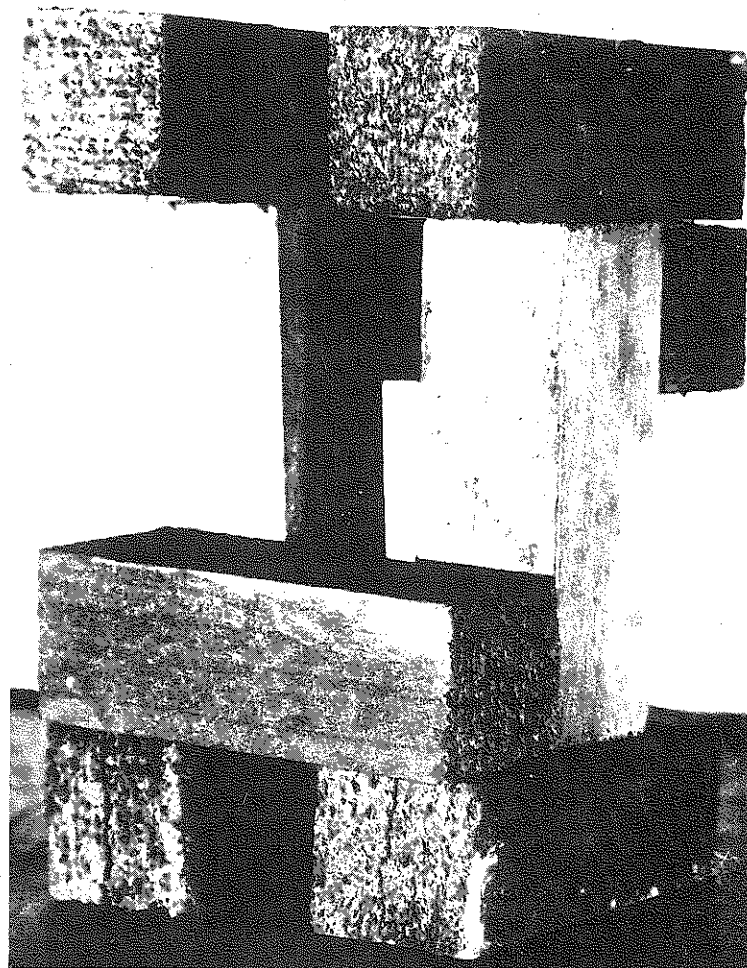
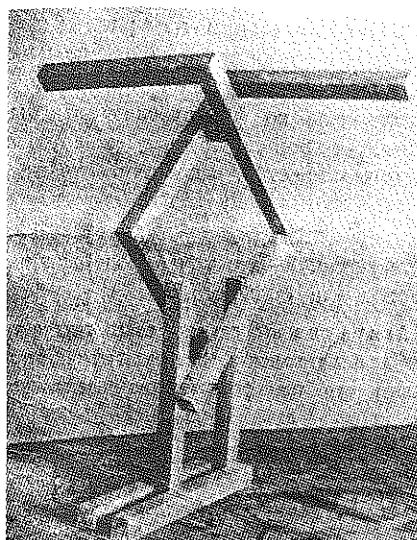
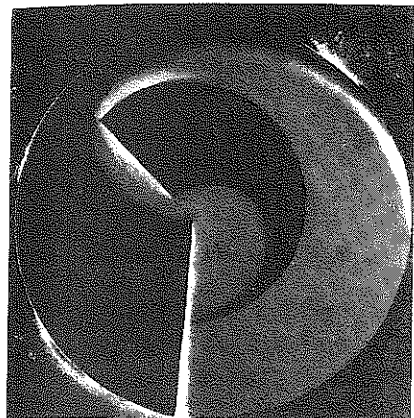
1.24. A. Rodchenko, *Construcción lineal*, 1918, óleo sobre tabla, 47 x 36,2 cm. Colección particular, Suiza. [Fotografía: Cortesía de Annelly Juda Fine Art, Londres.]

mas y con los sistemas de su construcción, y he empezado a introducir la *línea* en el plano como un nuevo elemento de construcción».⁸⁰

Posteriormente, en 1919 y 1920, Rodchenko ejecutó una serie de obras utilizando piezas de madera de igual longitud. Empleando estos elementos normalizados produjo una serie de construcciones verticales tituladas *Objeto espacial*, una de las cuales fue reproducida en *Kino-Fot* con la fecha de 1919 (lám. 1.26). Aquí, la naturaleza modular de los elementos componentes condujo a una gran simplificación de la estructura. Investigaciones más complicadas estaban representadas en las densas construcciones que utilizaban secciones rectangulares de madera semejantes a tacos como las reproducidas en las lám. 1.27 y 1.28. En ellas, el acento no se pone sobre la delineación del espacio, sino sobre la definición de las masas mediante complejas combinaciones de unidades normalizadas.

Una continuación de los experimentos representados por la lám. 1.26 se encuentra en la serie de construcciones espaciales que Rodchenko exhibió por primera vez en la tercera exposición de la Sociedad de Artistas Jóvenes (OBMOKHU), inaugurada en Moscú el 22 de mayo de 1921.⁸¹ Estas obras, tituladas *Construcción espacial*

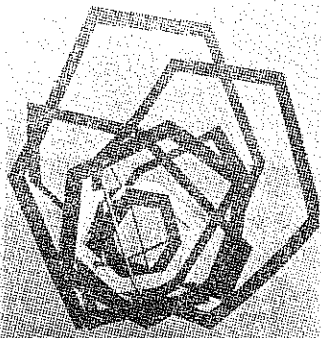
1.28. A. Rodchenko, *Construcciones espaciales* (*Prostranstvennye konstruktzii*), 1920-21, unidades de madera en serie. Paradero desconocido.



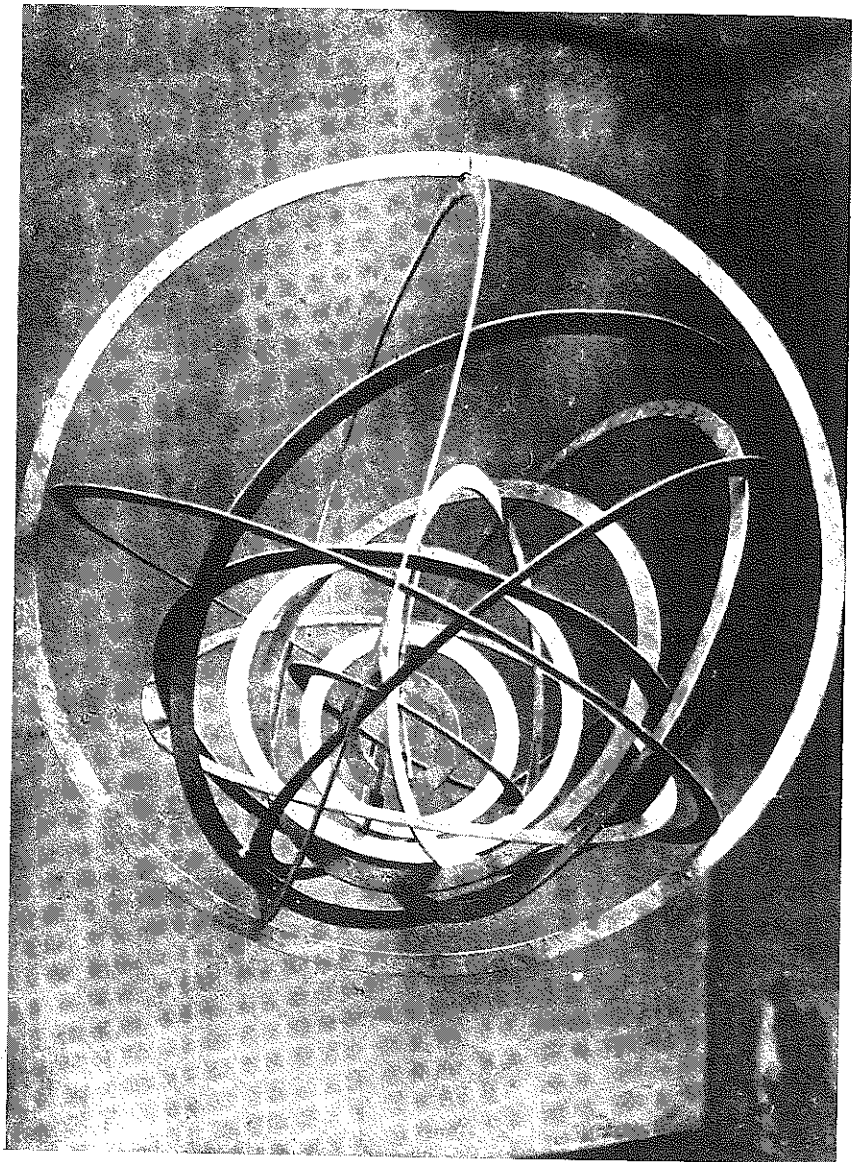
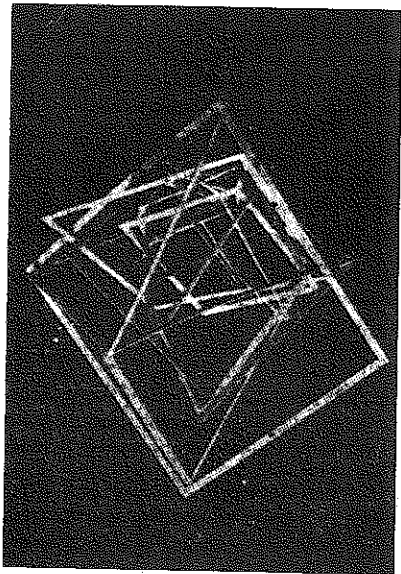
nea en el

utilizan-
nalizados
na de las
, la natu-
cación de
as densas
es a tacos
e sobre la
complejas

e encuen-
imera vez
inaugura-
n espacial



РОДЧЕНКО. 1921 г.
Пространственная конструкция.



(lám. 1.29)⁸² y *Objeto espacial* (lám. 1.30),⁸³ parecen datar de la segunda mitad del año 1920 o de principios del 1921. En la exposición, estas estructuras tridimensionales estaban suspendidas de un alambre central, como puede verse en la lám. 2.16, en la cual, son visibles el hexágono, la elipse, el triángulo y parte del círculo. Parece que en todas había cinco estructuras: un triángulo, un hexágono (lám. 1.29), un cuadrado (lám. 1.30), un círculo (lám. 1.31) y una elipse (lám. 1.32).⁸⁴ Todas estaban hechas de madera contrachapada y plateadas, probablemente para imitar metal.⁸⁵ Todas compartían un método de construcción común. De una sola pieza plana de contrachapado se cortaban formas geométricas concéntricas. Estos elementos concéntricos se disponían unos dentro de otros y giraban de un plano bidimensional a un espacio tridimensional para formar una composición espacial que se mantenía en su posición mediante el uso del alambre. Después de la exposición podían quitarse los alambres y la construcción volvía a construir una superficie plana para su almacenamiento. Esto puede verse en la lám. 1.33, donde se ve a Rodchenko con su traje de trabajo especialmente diseñado, ante un fondo formado por estas construcciones almacenadas. Este tipo de investigación del potencial de desarrollo de una sola forma geométrica en el espacio poseía un dinamismo inherente que era incre-

1.2
esp
tru
no
n.º
1.3
cia
192
pro
192
1.3
esp
tra
tra
den

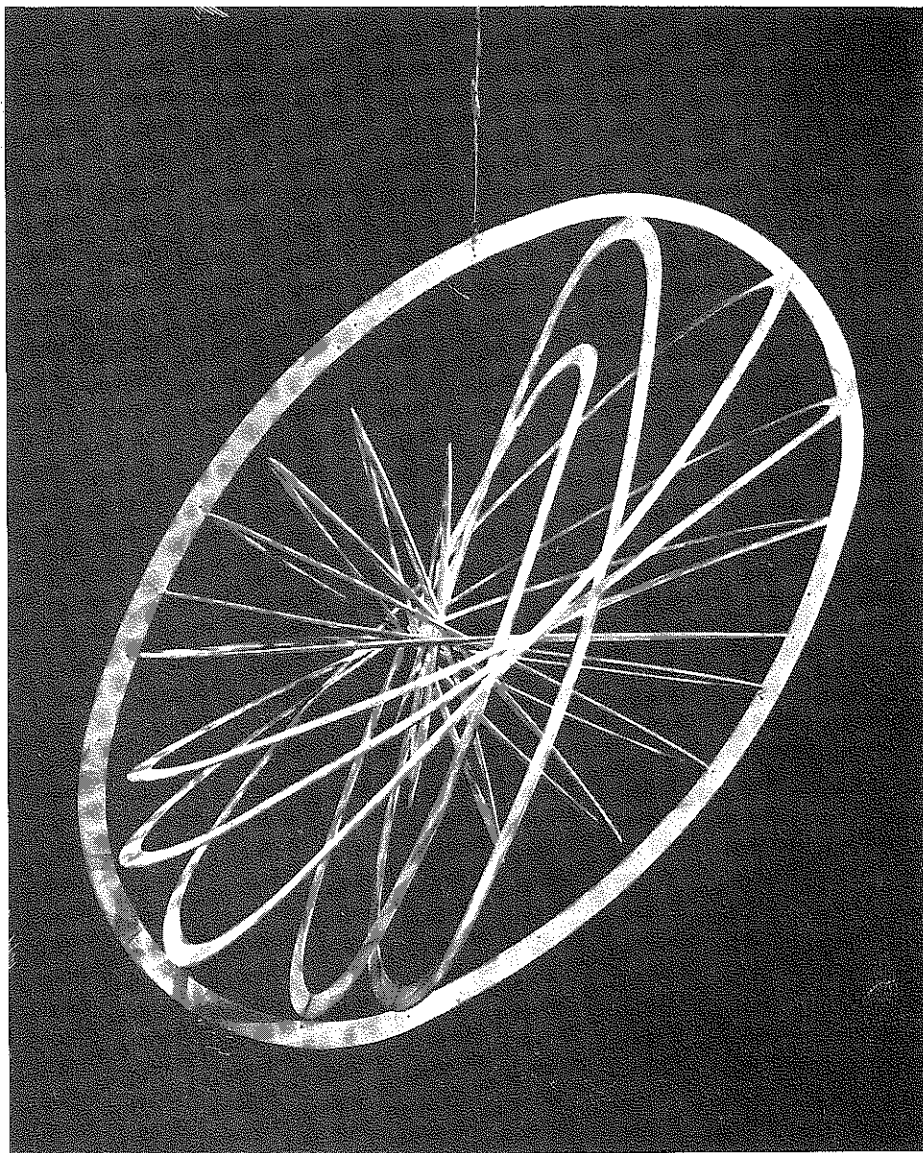
1.32.
espa
trans
trans
contr
83.5
Geogr
grafia

1.29. A. Rodchenko, *Construcción espacial (Prostranstvennaya konstruktziya)*, 1921. [Paradero desconocido. Reproducido en *Kino-Fot*, n.º 4, 1922.]

1.30. A. Rodchenko, *Objeto espacial (Prostranstvennaya veshch')*, 1920. Paradero desconocido. [Reproducido en *Kino-Fot*, n.º 4, 1922.]

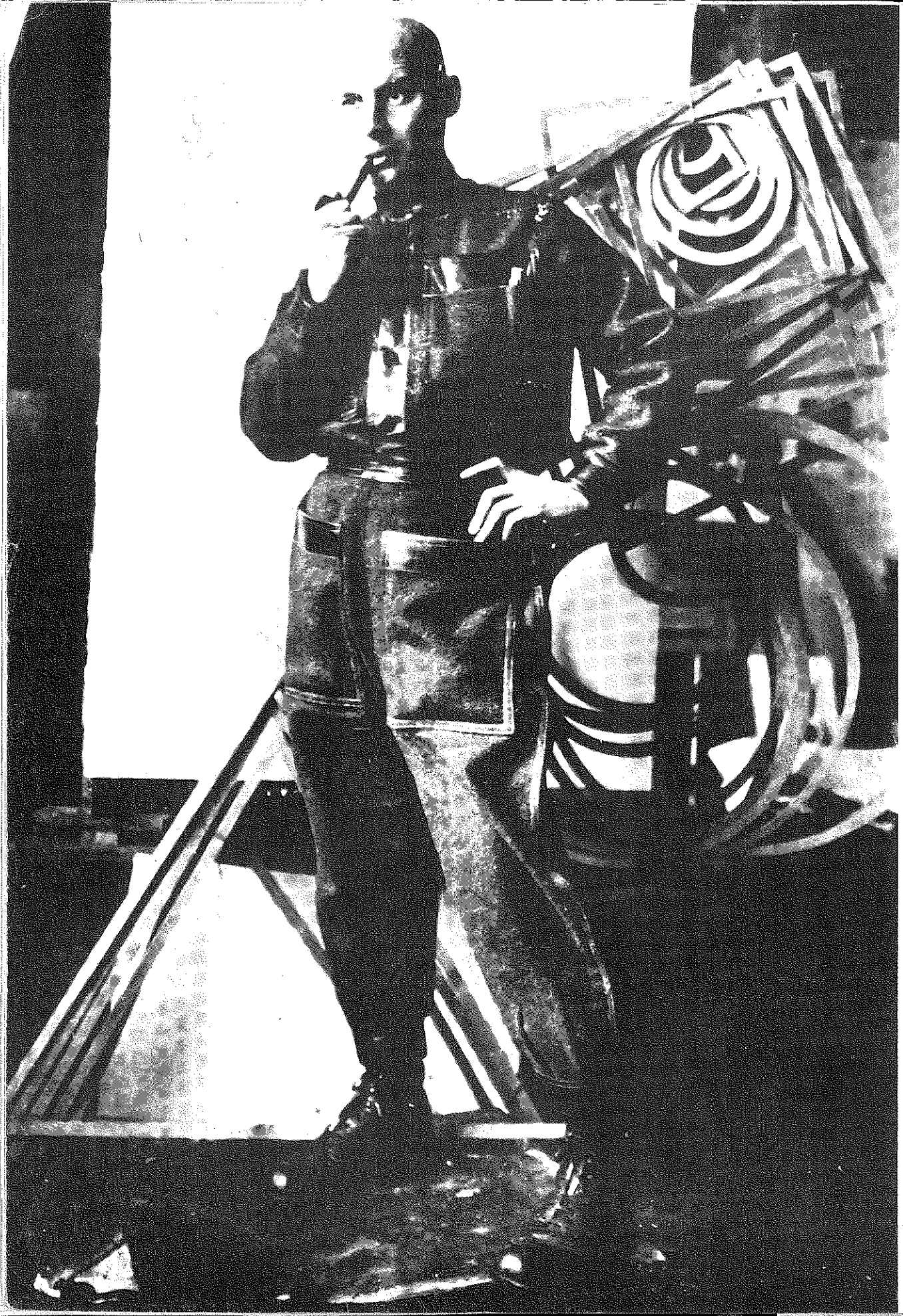
1.31. A. Rodchenko, *Construcción espacial/Objeto espacial (Prostranstvennaya konstruktziya/prostranstvennaya veshch')*, 1921. Paradero desconocido.

1.32. A. Rodchenko, *Construcción espacial/Objeto espacial (Prostranstvennaya konstruktziya/prostranstvennaya veshch')*, 1920-21, contrachapado pintado y alambre, 83,5 x 58,5 x 43,3 cm. Colección Georges Costakis, Atenas. [Fotografía: © Georges Costakis 1981.]



mentado por el libre movimiento de la construcción en el alambre del que colgaba. Además, en estas investigaciones de las combinaciones de formas geométricas similares, hay por primera vez, un claro ejemplo de cómo el modo de producción y el principio de economía de material, que después se convertirían en principios fundamentales de la doctrina constructivista, eran tratados como importantes imperativos concernientes a la creación del objeto de arte. Según los recuerdos de Vladimir Stenberg, Rodchenko enfocó luces sobre las construcciones de la tercera exposición de OBMOKHU para intensificar los efectos espaciales producidos e incrementar las cualidades reflectantes de las superficies plateadas y el movimiento potencial de la construcción bajo el alambre del que estaba suspendida.⁸⁶

Estas construcciones, que experimentaban con la geometría euclidiana y con el potencial espacial de la línea, aunque siguiendo una vía evolutiva iniciada en 1919, antes de que el concepto «trabajo de laboratorio» hubiera sido formulado, representan una transición hacia la definición práctica de dicho trabajo. En el mes que precedió a la tercera exposición de OBMOKHU, Rodchenko había contribuido a la organización del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, que había mantenido religiosamente la idea de que «construcción es el sistema por el cual un objeto es



realizado a partir de la utilización del material junto con un propósito predeterminado». ⁸⁷ Las construcciones suspendidas de Rodchenko parecen representar un significativo punto de transición hacia tal postura, que se ocupa, como ellas, del tipo de problemas estructurales que se convirtieron en la preocupación del «trabajo de laboratorio». Sin embargo, cuando se realizaron no fueron necesariamente concebidas por Rodchenko como «trabajo de laboratorio», coincidencia con la posterior definición de los constructivistas. Aunque las creaciones de éstos ayudaron indudablemente al desarrollo de la concepción utilitaria de la construcción propia de Rodchenko en la primavera de 1921, no parecen representar una inmediata culminación de la evolución de Rodchenko hacia una postura utilitaria en términos de actividad práctica. En septiembre de 1921, por ejemplo, en la exposición $5 \times 5 = 25$, en la cual los cinco artistas, Aleksandra Ekster, Lyubov Popova, Varvara Stepanova, Alexandr Vesnin y Alexandr Rodchenko expusieron cinco obras cada uno, la aportación de Rodchenko incluía tres lienzos que aparentemente no guardaban relación alguna con la actitud formulada en marzo, sino que continuaban sus investigaciones puramente pictóricas sobre el color realizando lienzos monocromáticos cada uno en un color primario. ⁸⁸ Esta continua experimentación dentro de áreas delimitadas pero en varios frentes simultáneos es característica de la obra de este período. Rodchenko es un caso extremo, pero el intento de establecer una cronología precisa partiendo de documentación fragmentaria se ve continuamente obstaculizado por este paralelismo.

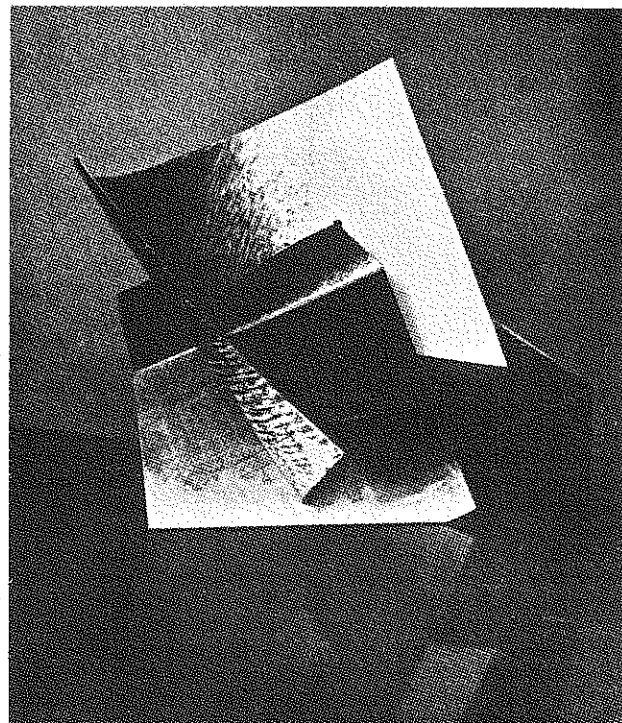
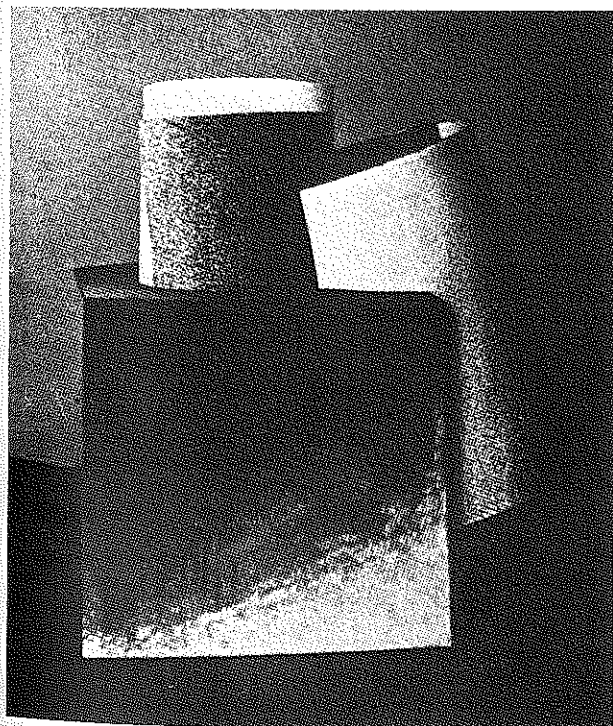
PETR MITURICH

Mientras que Rodchenko llegó a ser reconocido más tarde y explícitamente incluido entre los constructivistas, el nombre de Petr Miturich no ha sido en absoluto asociado tradicionalmente al constructivismo. Antes bien, no hay ninguna evidencia documental que sugiera que utilizara alguna vez este término para describir su propia obra o sus planteamientos. No obstante, el primer y único número de la

1.33. A. Rodchenko vestido con su *prozadezhda* y posando ante sus construcciones espaciales plegadas, c. 1924. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gmurzynska, Colonia.]

1.34. P. Miturich, *Pintura espacial n.º 12 (Prostranstvennaya zhivopis' n.º 12)*, 1918. Destruída. [Reproducida en *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919.]

1.35. P. Miturich, *Pintura espacial n.º 14 (Prostranstvennaya zhivopis' n.º 14)*. Destruída. [Reproducida en *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919.]



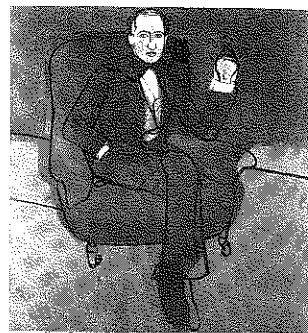
revista *Bellas Artes (Izobrazitel'noe iskusstvo)*, aparecido en 1919, reproducía dos obras de Miturich que compartían algunas de las típicas características de las obras de arte tridimensionales pertenecientes a la fase de las construcciones no utilitarias (lám. 1.34-5). Indican una afiliación, *de facto* aunque temporal, al movimiento, y un fuerte interés por la exploración tridimensional de los elementos artísticos. Este interés no parece haber sido exclusivo. Incluso en los años 1918-22, durante los cuales Miturich estaba desarrollando su interés por las estructuras tridimensionales, producía también obras realistas como la serie de dibujos del pueblo de Santalovo y de Khlebnikov moribundo del 1922.⁸⁹ Sin embargo, los experimentos tridimensionales de Miturich son dignos de mención porque incorporan algunos rasgos que llegaron a ser prominentes en su posterior tarea de diseño.

Incluso estas tempranas construcciones no utilitarias son algo más que meras imitaciones de las obras de Tatlin; representaban una aproximación independiente a la tridimensionalidad del objeto de arte, alcanzada a través de las propias investigaciones de Miturich acerca de las ideas del cubismo y del futurismo. Su obra anterior a 1918 estaba caracterizada por un intenso interés en las cualidades de la línea, hasta el punto que este rasgo es dominante incluso en sus óleos, como en su *Retrato del compositor A. S. Lur'e*, de 1915 (lám. 1.36).⁹⁰ Los contornos de la figura y del sillón en que está sentada guardan sólo una relación general con las formas producidas por las áreas del color. En esta pintura, línea y color son decididamente tratados como elementos pictóricos separados.

El crítico de arte Nikolai Punin detectó más tarde en este retrato la ruptura de Miturich con el impresionismo y sus primeros experimentos con el dinamismo.⁹¹ Este desarrollo del dinamismo en la obra de Miturich puede haber tenido cierta conexión con los arriesgados métodos de producción de xilografías populares con los que los futuristas experimentaban. Siguiendo el proceso tradicional, el contorno era impreso a partir del bloque cortado y entonces se coloreaba a mano de tal manera que, en ocasiones, las áreas extensas de color guardaban escasa relación con los contornos impresos en negro.

Tal vez no sea un error el suponer que fue su interés por la investigación de los elementos pictóricos y su interacción lo que llevó a Miturich a experimentar con collage en 1916: *El niño* (lám. 1.37).⁹² Construido con lienzo sobre cartón, los elementos de collage se derivaban de piezas de madera, papel coloreado, grapas y corteza de abedul. Desprovisto del análisis formal cubista y carente de las ricas ambigüedades del collage cubista, los elementos del collage de esta obra están directamente relacionados con la descripción figurativa de las formas físicas, y son utilizados simplemente para reemplazar medios tradicionales de descripción: el trozo redondo de papel que denota la cabeza del niño es un ejemplo básico. Miturich insistió más en la naturaleza y la función pictóricas de estos elementos que en sus intrínsecas cualidades materiales y en sus tensiones internas. Parece haber sólo, por consiguiente, una relación muy remota entre esta obra y la primera de las obras tridimensionales de Miturich, aparecida en 1918.

Estas composiciones, que Miturich denominaba gráficos espaciales (*prostranstvennye grafiki*) fueron, en efecto, sus primeras construcciones; trabajó en ellas entre 1918 y 1922.⁹³ Fueron producidas al mismo tiempo que experimentaba con el cubo-futurismo en sus obras bidimensionales. Por ejemplo, en *Nuestra marcha* (lám. 1.38), estructurada geométricamente, Miturich explotó los planos y volúmenes en intersección y con las letras en disminución geométrica para intensificar el dinamismo de la composición.⁹⁴ Estos intereses continuaron en las obras tridimensionales de 1918, *Pintura espacial N.º 12* (lám. 1.34) y *Pintura espacial N.º 14* (lám. 1.35).⁹⁵ Ninguna de ellas puede verse en la fotografía del estudio de Miturich en Moscú, tomada en 1920 (lám. 1.39). Esta muestra tres grandes construcciones que parecen haber sido rotuladas con los números 18, 19 y 20 por el propio Miturich para corresponder al sistema de numeración que empleó para catalogar su obra.⁹⁶ Esta es la única fotografía de la *Pintura espacial N.º 19*, mientras que existe otra de la N.º 18. La N.º 20 es la mejor documentada de todas: hay dos fotografías,



1.36. P. Miturich, *El compositor A. S. Lur'e (Kompozitor A. S. Lur'e)*, 1915, óleo sobre lienzo, 1020 x 1015 cm. Museo Ruso, Leningrado.



1.37. P. Miturich, *El niño (rebenok)*, retrato del hijo del artista, Vasi, 1916, collage y óleo sobre lienzo, 385 x 300 cm. Museo Ruso, Leningrado.

1.39. Panorama del estudio de Miturich, c. 1921.



positor A.
S. Lur'e),
1020 x
Leningra-

1.38. P. Miturich, *Nuestra marcha* (*Nash Marsh*), portada de partitura, 1918, acuarela y gouache, 360 x 340 cm. Museo Literario, Moscú.



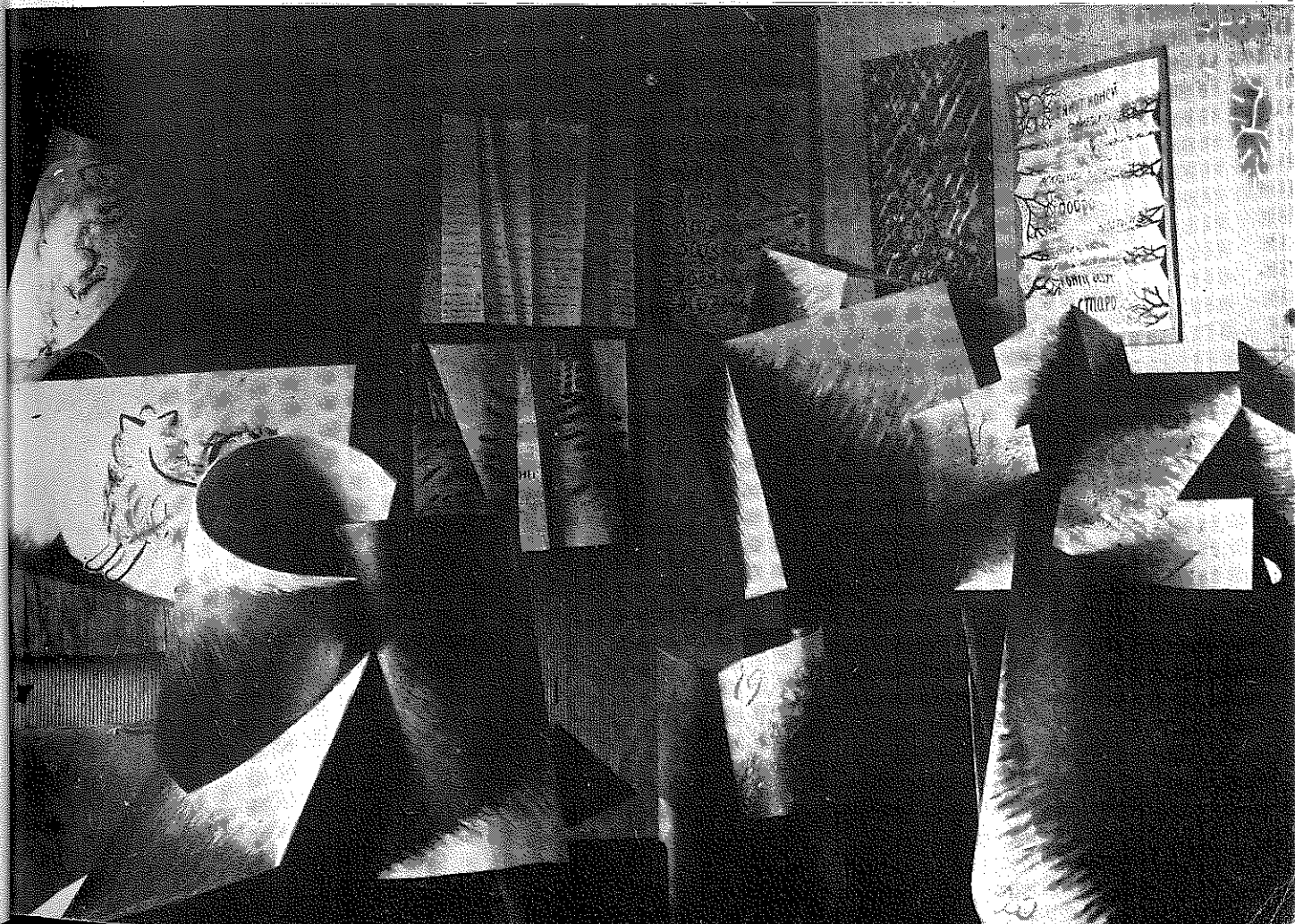
incluyendo la lám. 1.40, que muestran la obra desde diferentes ángulos, además de la fotografía del estudio de Miturich. Estas tres fotografías proporcionan una impresión muy completa de la presencia plástica de estas obras tridimensionales.⁹⁷ Las pinturas espaciales de Miturich utilizan de manera muy directa el lenguaje visual del cubismo y del futurismo y son sus obras tridimensionales más explícitamente geométricas. Son fundamentalmente rectilíneas y angulares, aunque emplean también curvaturas. La *N.º 18* (ver lám. 1.39), compuesta por dos curvas en intersección (un problema que había sido de interés dominante para Tatlin en sus contra-relieves de esquina, por ejemplo, lám. 1.13) está más abierta que la *N.º 19* y la *N.º 20* (láms. 1.39-40); el interés que prevalece es la intersección externa de los volúmenes y la relación que éstos establecen a su vez con el espacio circundante. Por otra parte, la mayoría de las pinturas espaciales tendía a conservar interiores más bien cerrados dentro de sus propias definiciones volumétricas.

Una adicional complejidad visual era la proporcionada por el hecho de que las superficies de los elementos geométricos componentes estaban pintadas con toques sombreados que, en la medida en que se puede discernir en las fotografías, delineaban áreas de luz y sombra sobre los elementos componentes. Esto introducía una adicional ambigüedad, pues estas sombras pintadas contradecían las sombras arrojadas por la presencia material de las propias formas. Como en el *Retrato del compositor A. S. Lure* (lám. 1.36), donde el elemento gráfico estaba divorciado del color, en las pinturas espaciales, el elemento dinámico era proporcionado por la discrepancia entre el elemento gráfico (el sombreado) y el elemento material (la construcción).

Este tipo de sombreado estaba directamente relacionado con el empleado en *Nuestra marcha* (lám. 1.38) y en las pinturas espaciales de 1918 tales como la *N.º 12*



niño (rebe-
del artista,
óleo sobre
Museo Ruso,



edio de Mi-



1.40. P. Miturich, *Pintura espacial n.º 20 (Prostranstvennaya zhivopis' n.º 20)*, 1918, destruida.

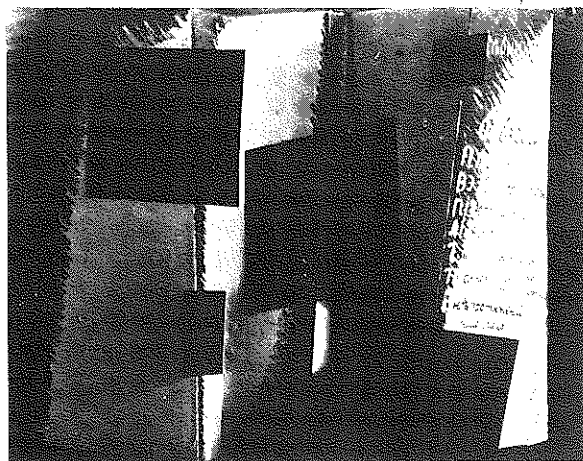
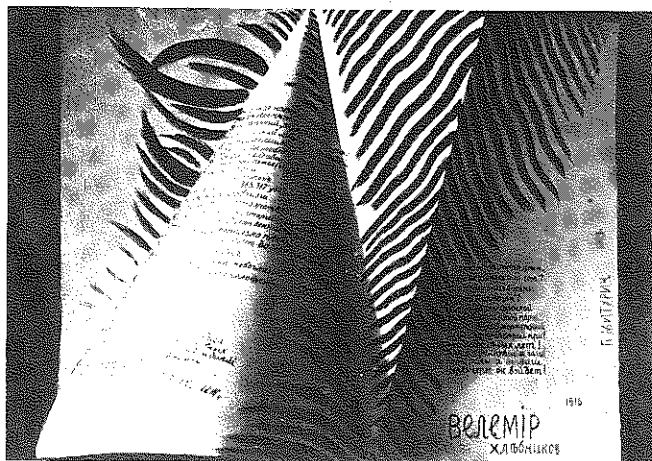
y la N.º 14 (láms. 1.34-5). Sin embargo, en esta conexión es quizá también relevante el hecho de que Miturich sirviera en un departamento de camuflaje militar en Moscú en el año 1920.⁹⁸

Mucho menos angular en su concepción básica era el segundo tipo de construcción, que data del mismo período y parece haber sido producida con simultaneidad a las pinturas espaciales. Las obras de esta segunda categoría eran denominadas gráficos espaciales (*prostranstvennaya grafika*) o carteles espaciales (*prostranstvennaya plakat*). Estaban explícitamente inspiradas en el esfuerzo por encontrar un equivalente visual de la poesía transracional futurista de Velimir Khlebnikov.⁹⁹ Miturich vio por primera vez a Khlebnikov en San Petersburgo en 1916, pero había leído su poesía ya antes.¹⁰⁰ Su relación fue renovada en Moscú en 1921, cuando Miturich volvió del frente.¹⁰¹ Su amistad fue crucial para Miturich y las ideas y la poesía de Khlebnikov inspiraron gran parte de su obra artística posterior. Más específicamente, proporcionaron el contenido directo de los carteles espaciales. Refiriéndose a éstos afirmó más tarde Miturich: «Las composiciones espaciales que he ideado en grandes cantidades han sido mi principal ocupación. Esta obra se desarrolló a partir de un conocimiento de la obra de Velimir Khlebnikov. He acompañado mis composiciones de los dibujos de los poemas de Velimir, esforzándome en servirle con todos los medios a mi alcance».¹⁰² Estas composiciones espaciales estaban hechas de papel cartón y fueron destruidas por Miturich antes de que él y Khlebnikov se fueran a visitar a la mujer del primero en el pueblo de Santalovo, en el distrito de Novgorod. «No mucho antes de marcharnos destruí todas mis construcciones espaciales. Hechas de papel y cartón, no eran duraderas; se habían descolorido rápidamente con el humo y perdido su forma. No quería que continuaran llevando esa existencia fuera quien fuera su dueño».¹⁰³ Al parecer, a Khlebnikov le disgustó la destrucción de estas obras, pero antes de dar este paso Miturich tuvo la previsión de fotografiarlas.¹⁰⁴

La tridimensionalidad de estas obras era considerablemente menor que la de las anteriores pinturas espaciales. Por ejemplo, *Cartel espacial N.º 29* (lám. 1-41), fechado en 1921, está configurado en contraste con la obra anterior, desde una superficie plana. El papel parece haber sido sencillamente plegado y amoldado a las formas requeridas, basadas en diagonales en intersección que forman figuras cónicas. El poema y los elementos gráficos no hacen sino intensificar los efectos de luces y sombras creados por los pliegues.

En *Cartel espacial N.º 37*, de 1921 (lám. 1.42), que utiliza el poema de Khlebnikov «Bobeobi», Miturich experimentó con el uso de elementos extraños a la hoja lisa plegada. Las aristas y segmentos de las superficies angulares producidas eran alteradas por la aplicación de elementos rectangulares irregulares pintados de negro.

1.41-2. P. Miturich, *Carteles espaciales n.º 29 y n.º 37 (Prostranstvennye plakaty n.º 29 i n.º 37)*, 1921, destruidos.

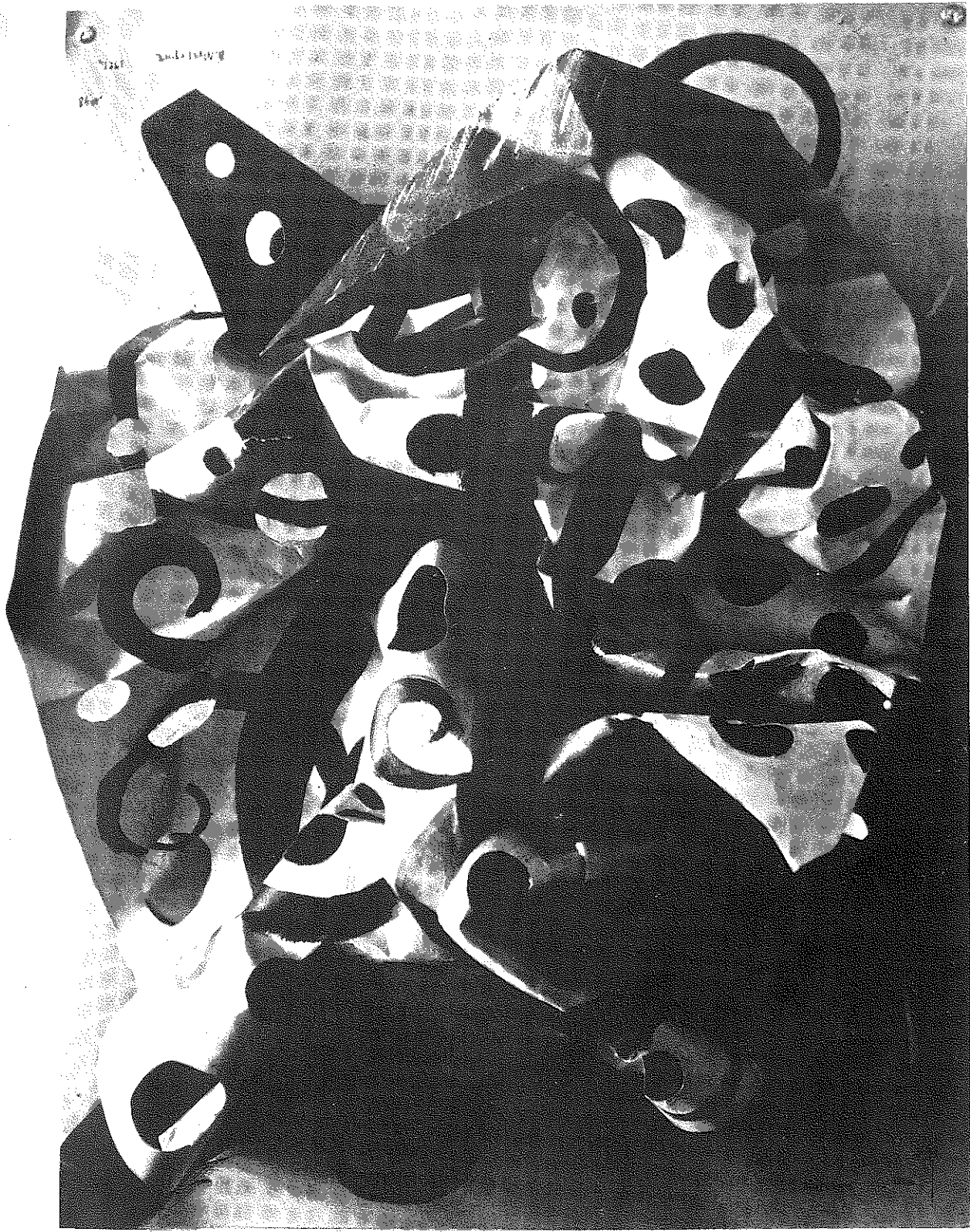


levante
itar en

nstruc-
neidad
minadas
nstevn-
strar un
y.99 Mi-
o había
cuando
eas y la
Más es-
s. Refi-
que he
desarro-
pañado
en ser-
estaban
hlebni-
o, en el
onstruc-
scolori-
ran lle-
nikov le
tuvo la

la de las
41), fe-
a super-
do a las
as cóni-
de luces

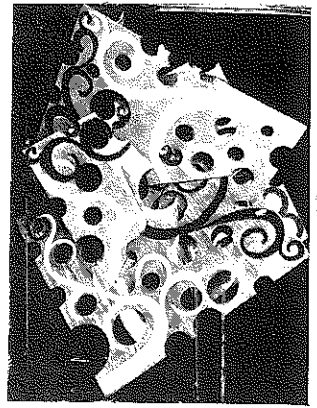
Khlebni-
la hoja
las eran
e negro.



1.44. P. Miturich, *Gráfica espacial*
n.º 48 (*Prostranstvennaya grafika*
n.º 48), 1921, destruida.

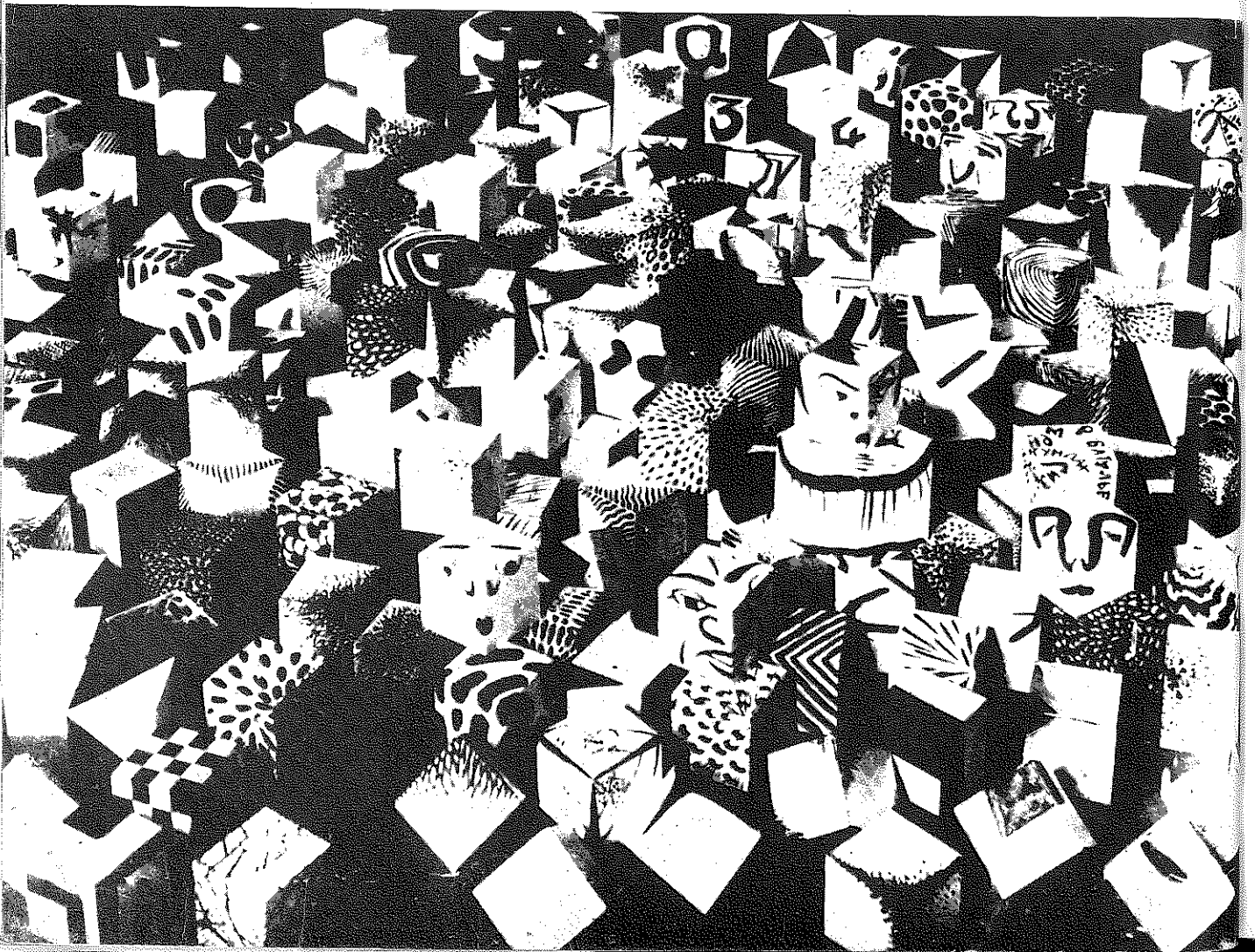
Gráfica espacial N.º 46 (lám. 1.43) era una imposición de formas básicamente curvilíneas en una construcción rectangular. Aquí, la estructura espacial establecida por los tres planos de madera en intersección queda casi sumergida detrás de otra cualidad cuasi vegetal de las formas gráficas que se superponen a ellos y también por los agujeros practicados en la propia madera que dan aspecto de queso¹⁰⁵. Esta destrucción del carácter geométrico de la construcción fue llevada mucho más lejos en *Gráfico espacial N.º 48* (lám. 1.44). La forma estaba plegada y pegada para constituir otra completamente orgánica pintada con líneas curvilíneas y atravesada por agujeros practicados en el papel. (Esta construcción podía ser contemplada derecha o invertida, como indicó Miturich al firmarla en la parte inferior y en la superior.)

Estas investigaciones formales muestran un gran interés en la calidad orgánica de la forma, a pesar del obvio geometrismo de algunas de sus construcciones. Miturich no estaba interesado en los materiales en sí mismos; excepto como medios gráficos, y seguramente no lo estaba en el tipo de función ideológica que los materiales tienen en el collage cubista. El material es utilizado simplemente para conseguir la prolongación de los elementos gráficos en el espacio: el punto prolongado en la línea a su vez definiendo el plano. Miturich estaba interesado en la manera en que estos elementos gráficamente derivados y las formas definidas ejercen una acción espacial recíproca, y el lenguaje formal dominante que parece emerger en la obra hacia las últimas construcciones (1921) es curvilíneo. Una investigación más libre del potencial espacial de la línea se ve en la serie de cubos que Miturich creó (lám. 1.45). Estos intereses tuvieron mayor desarrollo en su obra de diseño posterior, examinada en el capítulo 7, a la cual he aplicado el término «constructivismo orgánico».



1.43. P. Miturich, *Gráfica espacial n.º 46* (*Prostranstvennaya grafika n.º 46*) 1921, madera y alambre, c. 98 x 99 cm. Colección privada, Moscú.

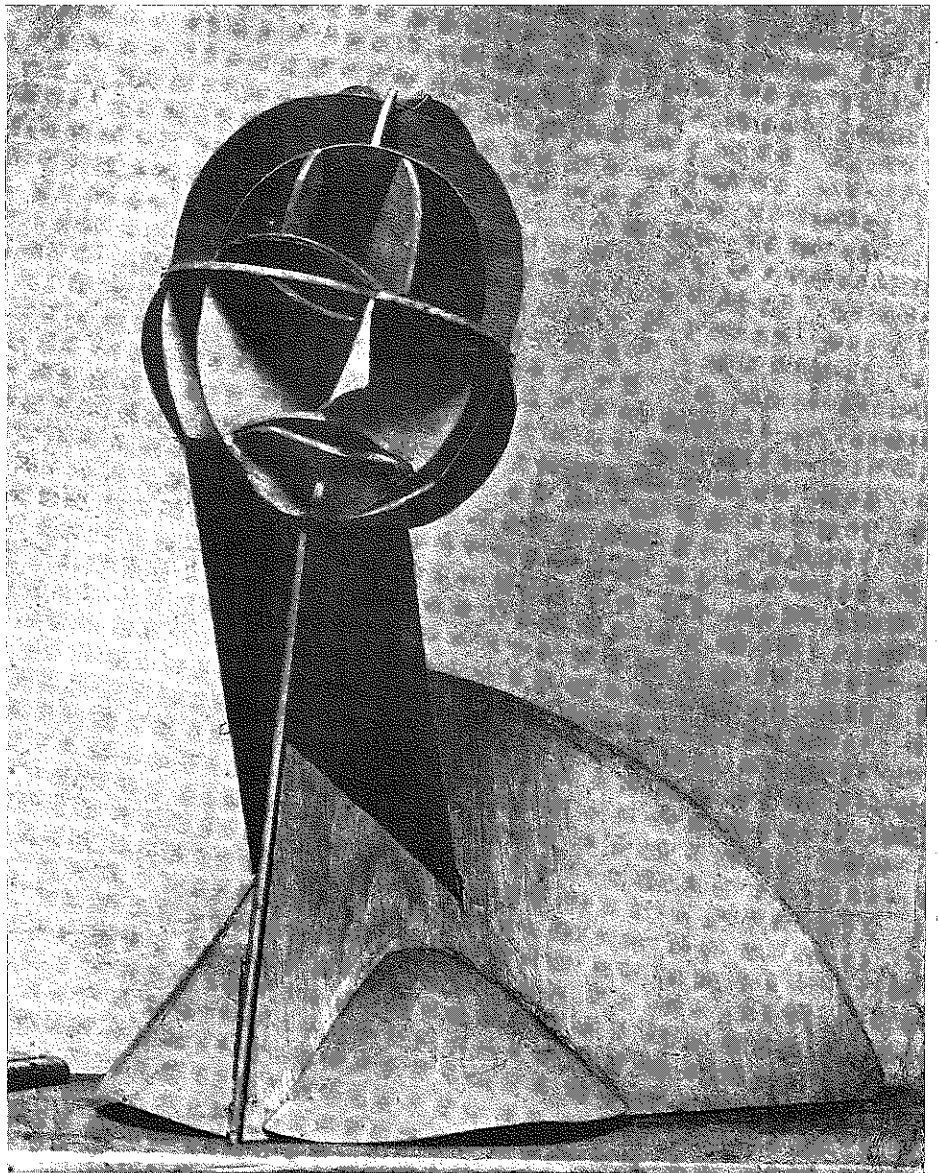
1.45. P. Miturich, *Cubos (Kubini)*, c. 1920-1, tinta y gouache sobre papel y cartón, c. 5 x 5 x 5 cm. Colección particular, Moscú.



NAUM GABO Y ANTOINE PEVSNER

En este punto es necesario considerar la obra de los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, cuyos nombres en Occidente son sinónimos del constructivismo. En vista de la confusión que ha imperado acerca de su papel en el constructivismo ruso es necesario seguir en líneas generales todo el período de su obra que sea relevante para los acontecimientos rusos.

Ambos habían recibido una parte sustancial de su educación superior en Europa occidental. Pevsner había estudiado arte de forma intermitente desde 1911 en París, donde experimentó con el cubismo. Gabo, por otra parte, había recibido una educación predominantemente científica en Munich, donde asistió a cursos de medicina y ciencias naturales, así como de ingeniería. Esta dieta científica había sido completada por la asistencia a los cursos de historia del arte de Wölfflin. Incitado por éste, Gabo visitó Italia en 1913 para estudiar a los clásicos¹⁰⁶. También visitó París cuando entró en contacto con las ideas y realizaciones visuales del cubismo. Al estallar la guerra, Gabo marchó a Escandinavia, de donde volvería a Rusia tras la Revolución



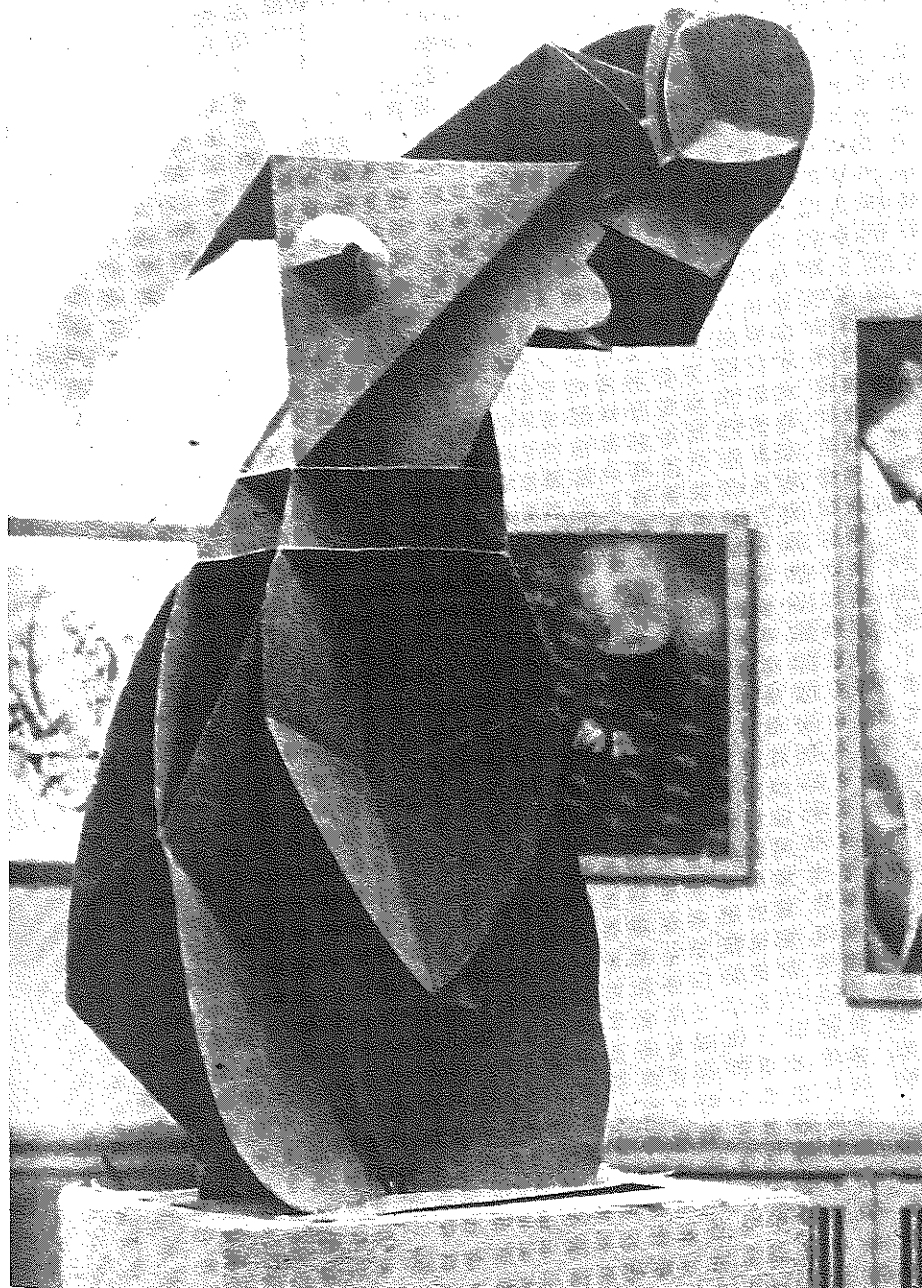
1.46. N. Gabo, *Cabeza construida n.º 1*, 1915, contrachapado, c. 54 x 32 x 31 cm. Colección Miriam Gabo, Londres.

NO



de febrero de 1917. El año siguiente entró como profesor en los reorganizados Estudios Libres de Arte del Estado, donde Gabo, que no tenía un puesto oficial de enseñanza, compartía su estudio y, al parecer, dirigía seminarios. Gabo marchó a Berlín en 1922 y ayudó a organizar las tres salas de arte abstracto de la I Exposición de Arte Ruso (Erste Russische Kunstausstellung), inaugurada en Berlín en octubre de aquel año¹⁰⁷. Pevsner siguió a su hermano al extranjero en 1923. Ninguno de los dos volvería a Rusia.

Durante la estancia en Rusia de los dos hermanos, las investigaciones artísticas de Pevsner se limitaron al plano bidimensional del lienzo. Aunque denominaba



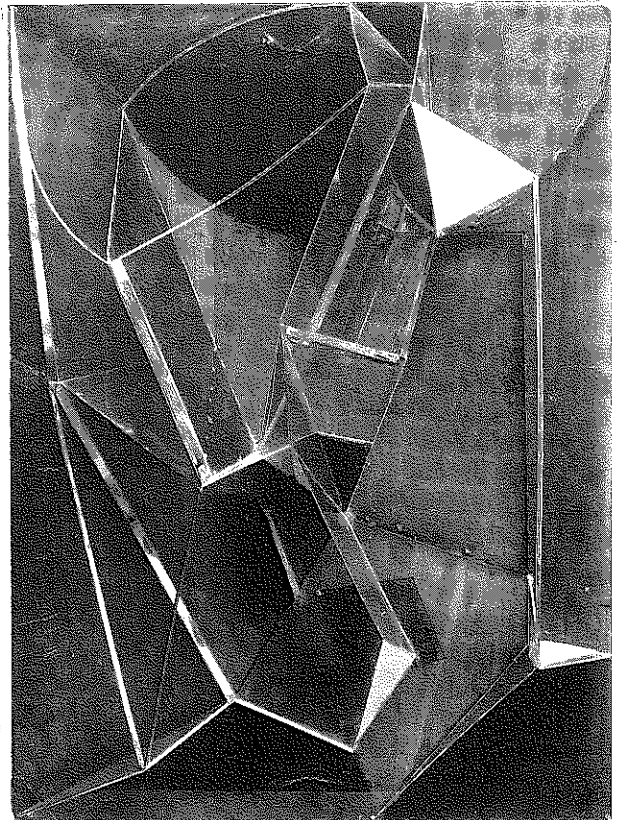
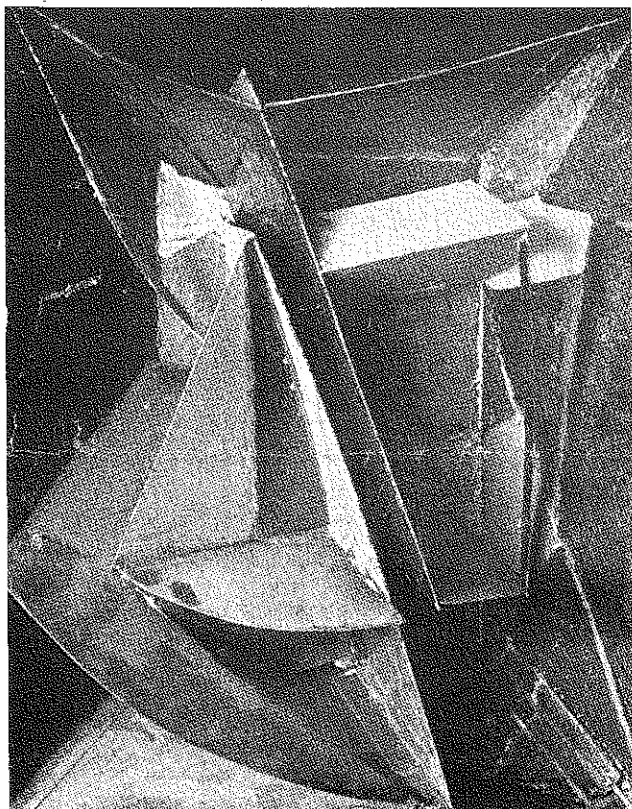
1.48. N. Gabo, *Torso*, 1917, altura, c. 137 cm., expuesto en Berlín, 1922, como *Torso constructivo*. Paradero desconocido.

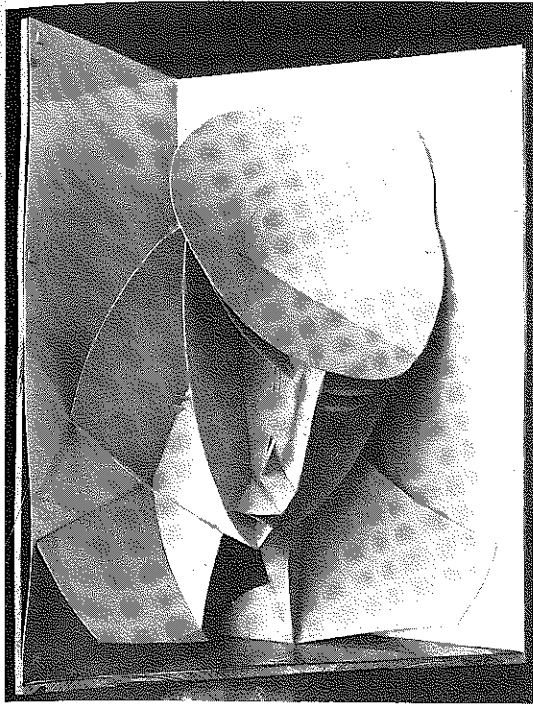
1.47. N. Gabo, *Cabeza construida n.º 2*, 1916, hierro galvanizado, pintada originariamente de ocre amarillo, 45 x 40,5 x 40,5 cm. Colección Miriam Gabo, Londres.

«construcciones» a estas pinturas, sólo tras haber abandonado Rusia, y en ese momento gracias a la guía y al aliento de Gabo, Pevsner empezó a ampliar sus experimentos trabajando en tres dimensiones con materiales reales¹⁰⁸. Gabo, por su parte, había producido sus primeras construcciones tridimensionales durante la I Guerra Mundial, mientras estaba en Escandinavia. La primera de ellas fue su *Cabeza construida N.º 1*, de 1915 (lám. 1.46). Utilizando madera y su «método estereométrico», Gabo trató de presentar el espacio como «un elemento escultórico absoluto», de modo que «el espacio en el cual existe la masa se hiciera visible»¹⁰⁹. Obras siguientes, como la *Cabeza construida N.º 2*, de 1916 (lám. 1.47), hecha de hierro galvanizado pintado con esmalte amarillo, y el *Torso*, de 1917 (lám. 1.48), hecho de chapa metálica con arena, conservaban una relación relativamente estrecha con el objeto representado y, sin embargo, al tiempo que seguían siendo figurativas, continuaban sus investigaciones del objeto desde el punto de vista de su incorporación espacial y para ampliar el proceso creador de parámetros espaciales. La influencia de la experimentación de Gabo basada en la figura es todavía clara en una de sus primeras construcciones no figurativas de 1919. Hecha de cartón impreso, *Construcción en hueco* (lám. 1.49), actualmente perdida, se conoce sólo a través de una reproducción que apareció en la revista húngara *Egység*, en 1922¹¹⁰. Fue reconstruida con una geometría más clara en 1921, utilizando madera y plástico (lám. 1.50). Sin embargo, la primera versión, menos decididamente abstracta, parece proceder claramente de la experiencia con las cabezas y particularmente con la *Cabeza de mujer*, de 1916-1917 (lám. 1.51), actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Construcción en hueco* proporciona un enlace entre los primeros estudios, basados en la figura humana, y los posteriores, abstractas investigaciones de la forma que abarcan el espacio de manera más dinámica. Su carácter de transición es acentuado por el evidente uso del color y del sombreado para crear ambigüedades en el juego de las formas, dando a la obra un carácter pictórico que subraya la herencia cubista. Gabo utilizó celuloide transparente por primera vez en su *Construcción en relieve* de 1920

1.49. N. Gabo, *Construcción en hueco*, 1919, Paradero desconocido. [Reproducida originalmente en *Egység*, n.º 2, 1922, p. 8, bajo el título de *Composición realista (Realista kompozicio)*, fechada en 1919.]

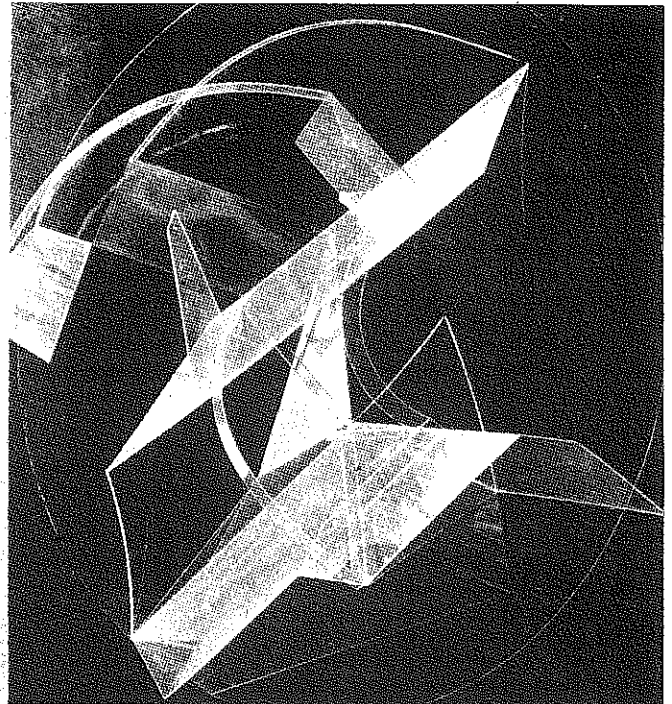
1.50. N. Gabo. *Construcción en hueco*, 1921, plástico y madera, espuesta en Berlín, 1922, como *Relief en creux*. Paradero desconocido, lant. Colección Conde de Noailles.





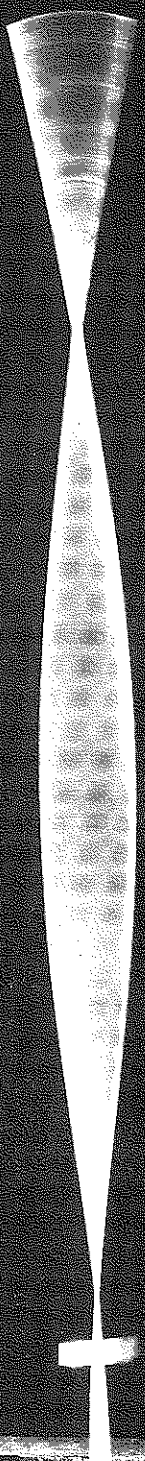
1.51. N. Gabo, *Cabeza de mujer*, c. 1917-20, a partir de una obra de 1916, celuloide y metal sobre madera, 62,2 x 48,9 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

1.52. N. Gabo, *Construcción en relieve*, 1920. Paradero desconocido. [Reproducido en el catálogo de la Erste Russische Kunstausstellung, Berlín 1922, con el subtítulo *Modelo para una construcción espacial C (Modelo para un cristal plástico).*]



(lám. 1.52), que parece estar también entre las primeras obras tridimensionales en las que Gabo investigó una forma geométrica euclidiana¹¹¹. Hacia 1920, Gabo había, pues, clarificado su vocabulario formal y encontrado el material transparente que minimizaba los intereses materiales y texturalmente asociativos de sus construcciones y permitía una más pura concentración en la forma en el espacio.

Está claro que las obras de Gabo de este período en Rusia, entre 1917 y 1922, entran claramente en la categoría de las construcciones no utilitarias. Sin embargo, incluso en esta etapa, hay importancia de las construcciones entre las construcciones de Gabo, con su aproximación predominantemente matemática a la forma, y la obra abstracta de Tatlin, más acentuadamente textural. Mientras que el punto de partida de Tatlin era el interés por las calidades de los materiales y por su yuxtaposición e interacción en el espacio, el de Gabo era un análisis preciso de la estructura de la forma y de sus implicaciones espaciales internas. Comenzaba con la idea o imagen, que después ejecutaba en un material adecuado. No había una explotación del *objet trouvé* ni ningún género de combinaciones de materiales. En opinión de Gabo, los relieves de Tatlin conservaban demasiadas características «caóticas» del cubismo. Más tarde dijo: «El constructivismo rechaza tanto el cubismo como el futurismo. Sobre este punto he tenido discusiones incluso con el grupo de Tatlin. El carácter analítico del cubismo y de sus composiciones caóticas no es lo que nos podría satisfacer»¹¹². Las divergencias de planteamiento que se hacían visibles en esta etapa se exacerbaban después, y resulta claro en sus propias confesiones que ni Gabo ni Pevsner abrazaron la actitud nihilista hacia el arte que acompañó a la dimensión utilitaria y social del constructivismo cuando éste surgió como movimiento en Rusia en 1920-21. Expresaron su desacuerdo de un modo totalmente explícito en su *Manifiesto Realista* de 1920¹¹³. Por consiguiente, parece muy improbable que Gabo y Pevsner utilizaran el término «constructivista» (con todas sus alusiones ideológicas) para describir sus planteamientos en esta época. De hecho, aunque la etiqueta de «constructivista» fue después aplicada a su obra y Gabo y Pevsner se llamaron a sí mismos «constructivistas», Gabo insistió siempre en que el término había sido utilizado al principio para describir una aproximación utilitaria y que por lo tanto no era aplicable estrictamente a su obra o a sí mismo. En 1948 afirmó:



«Mi arte es comúnmente conocido como el arte del constructivismo. Actualmente la palabra constructivismo es una denominación errónea. Se ha apropiado de esta palabra un grupo de artistas constructivistas de los años veinte que exigían que el arte se autoeliminara. Negaban todo valor a la pintura de caballete, a la escultura, en fin, de cualquier obra de arte en el cual el objetivo del artista fuera transmitir ideas o emociones por sí mismas. Exigían del artista, y particularmente de aquéllos que eran comúnmente llamados constructivistas, que utilizara su talento en la construcción de valores materiales, principalmente de objetos útiles, casas, sillas, mesas, estufas, etc.; siendo materialistas en su filosofía y marxistas en sus ideas políticas, no podían ver en una obra de arte nada más que una ocupación agradable y mimada en una sociedad capitalista decadente, una ocupación totalmente inútil e incluso perjudicial en la nueva sociedad del comunismo»¹¹⁴.

Las manifestaciones de Aleksei Pevsner, hermano de Gabo, lo confirman. Escribió que «en Moscú... en aquella época, ni Antoine ni Gabo se autodenominaban constructivistas. Sé que Gabo protestaba vivamente contra todo "ismo" y que Antoine estaba de acuerdo con él. Gabo llamaba a las ideas artísticas de las que era partidario "ideas constructivas" o "ideas de construcción espacial"¹¹⁵.

El propio Gabo había anunciado que en lugar del término «constructivista» utilizaba para describir las obras tridimensionales en Rusia la palabra «prostroyenie», término que denota una estructura que es construida (en oposición a la que es tallada o modelada) y que se basaba en la raíz rusa «stroit», construir, frente a «konstruksiya» de raíz extranjera. La confusión en Occidente era tal vez inevitable, pues era difícil mantener la distinción al traducir; ambos términos podían ser traducidos a las lenguas europeas como «construcción». Después, hablando de su propia obra y de la de su hermano, Gabo subrayó:

«La palabra constructivismo no fue inventada por nosotros; nos vino dada por críticos y escritores. No hubo constructivistas hasta los años 20. Todos nos llamábamos constructores, de la palabra rusa *prostroyeniya* (sic), que significa construcción. En vez de tallar y modelar una escultura de una pieza la construimos en el espacio en base a lo dictado por nuestra imaginación del mismo modo en que un ingeniero realiza una construcción¹¹⁶.»

Gabo mantuvo la distinción denominando a su arte «constructivo», en oposición a «constructivista»¹¹⁷. Sin embargo, extraída del contexto específico de la Rusia postrevolucionaria era una distinción que perdía su razón de ser, especialmente cuando el ímpetu creativo del constructivismo ruso declinó a fines de la década de los veinte y principios de los treinta, y dejó de presentar una alternativa activa al fenómeno occidental.

Los principios de la «técnica constructiva» de Gabo¹¹⁸ y sus bases teóricas fueron más claramente perfiladas en el *Manifiesto Realista* del 5 de agosto de 1920, escrito por Gabo, pero firmado también por Pevsner. En palabras de Gabo, el *Manifiesto Realista*, llamado así porque «estábamos convencidos de que lo que estábamos haciendo representaba una realidad», tenía como ideas más importantes «la aserción de que el arte posee un valor absoluto e independiente..., como una de las expresiones indispensables de la experiencia humana y como un importante medio de comunicación», y la de que «espacio y tiempo constituyen la espina dorsal del arte constructivo»¹¹⁹.

El manifiesto citaba cinco «renuncias y afirmaciones» que habían de guiar la creación de dicho arte de modo que «la realidad del ritmo constante de las fuerzas» en la vida y en sus objetos se conservara. Eran las siguientes:

1. ... en pintura renunciamos al color como elemento pictórico... no tiene nada en común con la íntima esencia de una cosa. Afirmamos que el tono de una sustancia, es decir, su cuerpo material, que absorbe la luz, es la única realidad pictórica.
2. Renunciamos al valor pictórico de la línea... Afirmamos la línea solamente como una dirección de las fuerzas estáticas y de su ritmo en los objetos.
3. Renunciamos al volumen como forma de espacio pictórico y plástica... Afirmamos la profundidad como la única forma de espacio pictórico y plástica.

4. Renunciamos... a la masa como elemento escultórico... tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que cuatro toneladas de masa.

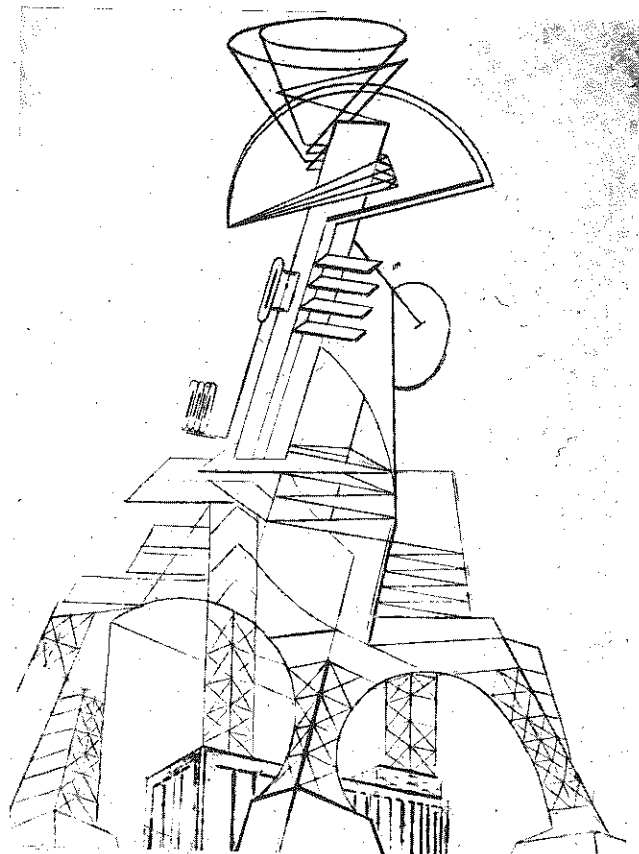
Así devolvemos a la escultura la línea como una dirección y en ella afirmamos la profundidad como la única forma de espacio.

5. Renunciamos... a los ritmos estáticos como elemento único de las artes plásticas y pictóricas. Afirmamos en estas artes un nuevo elemento, los ritmos cinéticos, como formas básicas de nuestra percepción del tiempo real.

Estos principios resumen las implicaciones puramente artísticas de las obras tridimensionales que Gabo produjo en Rusia, en gran parte durante la fase de las construcciones no utilitarias. En 1920 Gabo había extendido la aplicación práctica de estos principios a su obra, realizando *Construcción cinética* (lám. 1.53), que consistía en una barra metálica que vibraba por la acción de un motor¹²⁰. El interés de Gabo por el movimiento derivaba de su empeño por convertir sus obras tridimensionales en cuatridimensionales, incorporando el elemento tiempo en su construcción. «Con tiempo quiero decir movimiento, ritmo, tanto real como ilusorio¹²¹.»

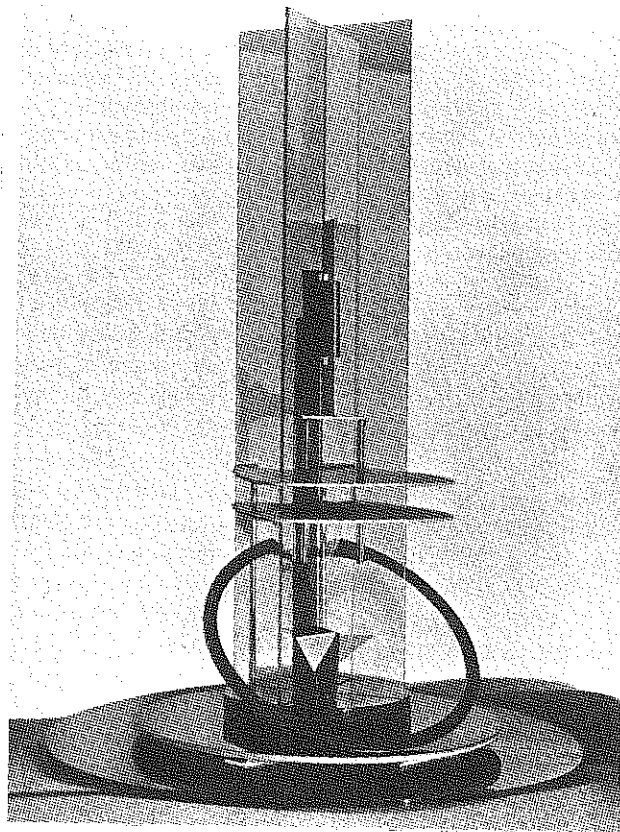
Las ideas expresadas en el *Manifiesto Realista* subrayan también algunos de los restantes proyectos con que Gabo experimentó durante el período de su estancia en Rusia. La mayoría de estos diseños, como el *Proyecto para una estación de radio*, de 1919-20 (lám. 1.54), no fueron más allá de la fase de dibujo. Este diseño en particular, que no pasa de ser una estructura imprecisa, inarticulada espacialmente y más bien ecléctica, se alza sobre una base inspirada en la Torre Eiffel, que Gabo indudablemente había visto en su visita a París en 1913. El proyecto, que Gabo denunciaba en 1920 junto con el Monumento a la III Internacional de Tatlin como «romanticismo inútil»¹²², muestra cómo Gabo amplía sus principios y métodos artísticos a un área más vasta. Indica que no era inmune a aquellos objetivos más amplios que el arte conseguía mediante su salida a las calles durante las fiestas revolucionarias. Se sabe que Gabo se dedicó a decoraciones urbanas para estos acontecimientos¹²³, y proyectos como la estación de radio sugieren que también a él le afectó el interés general por los conceptos de síntesis artística y de fusión del arte y la vida. El *Proyecto para una estación de radio* de Gabo puede a este respecto compararse con los primeros proyectos de quioscos de Rodchenko, el cual, inspirándose en ideas de síntesis artística, se concentró en las calidades expresivas de la forma (lám. 2.8). Hay aquí una marcada similitud de aproximación entre Rodchenko y Gabo, interesados ambos más en la forma expresiva que en el reconocimiento puramente formal de espacios y entidades arquitectónicas. Puede verse, por consiguiente, que el *Proyecto para una estación de radio* de Gabo, corresponde a la etapa experimental que precedió a la aparición del Primer Grupo de Constructivistas en Acción en marzo de 1921. Sin embargo, el proyecto de Gabo no representa una voluntad de adherirse o una adhesión a la postura estrictamente utilitaria y antiartística de los constructivistas.

Gabo ejecutó otros proyectos que investigaban las semejanzas de escultura constructiva y arquitectura, y trabajó también en diseños específicamente arquitectónicos. Su diseño de *Columna*, concebida en Rusia en 1920-21, pero construida en occidente en 1923 (lám. 1.55), era el resultado inmediato de estas investigaciones. Aunque no se especificaba su función, estaba articulada mucho más estructuralmente que el *Proyecto para una estación de radio*. Esto podría atribuirse al hecho de que como proyecto, había superado el simple dibujo para pasar a maqueta. Por otra parte, la relación con la tecnología que guarda la *Columna* estaba también expresada más claramente en la explotación de nuevos materiales transparentes y de una clara geometría euclidiana, lo cual implica que las ideas de Gabo en este campo habían madurado considerablemente. No obstante, la aproximación de Gabo a esta estructura potencialmente utilitaria o social era primariamente artística, y la *Columna* es por encima de todo un objeto estético. Gabo participó más adelante en la solución de diversas tareas de diseño utilitario, presentando incluso al concurso para el Palacio de los Soviets de 1923 un diseño en el cual desarrollaba una muy avanzada solución estructural de ingeniería para el tejado. Sin embargo, su implicación



1.54. N. Gabo, *Proyecto de una estación de radio*, 1919-20, tinta sobre papel. Paradero desconocido. [Fotografía: Miriam Gabo.]

1.55. N. Gabo, *Columna*, 1923, cristal, metal, madera (después el cristal fue reemplazado por plexiglás), 105,3 x 73,6 cm. Museo Salomon R. Guggenheim, Nueva York.



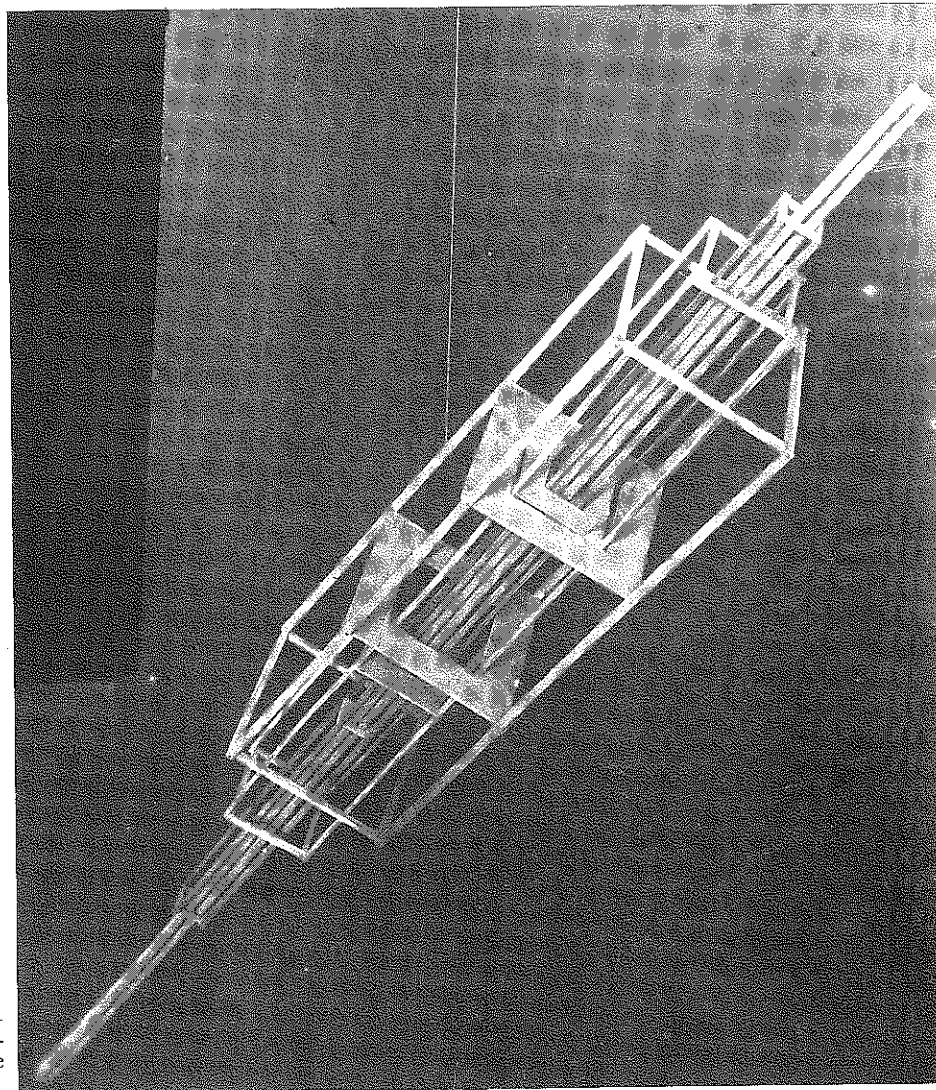
principal era siempre la artística. Los proyectos de Gabo eran inspirados por su expreso deseo de que «el arte nos acompañe donde quiera que la vida fluye y actúa»¹²⁴. Era precisamente el arte lo que seguía siendo para Gabo el valor supremo. Aunque había de abarcar un contexto más amplio para su arte, nunca rechazó la actividad artística para dedicarse exclusivamente a la utilitaria. Para Gabo, el arte puede influir espiritual y materialmente sobre el entorno, pero no debe ser incluido en lo utilitario. El objetivo último de Gabo era siempre espiritualmente didáctico. Escribió: «El objetivo de nuestro tiempo consiste en la creación de un ser humano armónico, y en nuestras obras nos esforzamos por educar el espíritu en esta dirección»¹²⁵. La constante dedicación de Gabo a la creación de arte fue la diferencia fundamental e irreconciliable entre Gabo y los constructivistas rusos.

GUSTAV KLUTSIS

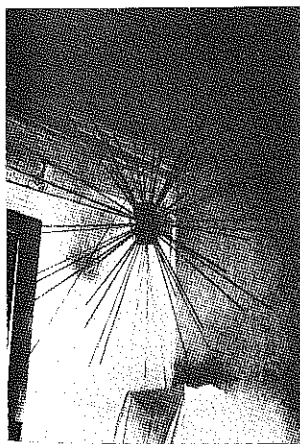
Uno de los estudiantes que expusieron con Gabo en el Bulevar Tverskoi en agosto de 1920 era Gustav Klutsis, que estudiaba entonces con Antoine Pevsner en los Estudios Libres de Arte del Estado. Anteriormente a esto Klutsis había estado trabajando con Malevich y expuso con el grupo de éste, el grupo UNOVIS (Afirmadores del Nuevo Arte: Utverditeli novogo iskusstva)¹²⁶. Los lienzos de Klutsis de este período, como la *Ciudad Dinámica* de 1919 (lám. en color XIV), muestran una estrecha afinidad con la geometría del suprematismo y quizá más especialmente con la acentuación arquitectónica y tridimensional de los modelos arquitectónicos de Malevich y de las composiciones de Lissitzky posteriores a 1919, con sus cuerpos geométricos tridimensionales flotando en el espacio absoluto del plano pictórico suprematista.

Como fervoroso miembro del partido bolchevique e intrépido soldado del Regi-

1.53. N. Gabo, *Construcción cinética (Onda vertical)*, 1920, barra metálica y motor eléctrico, 61,5 x 24,1 x 19 cm. Galería Tate, Londres.



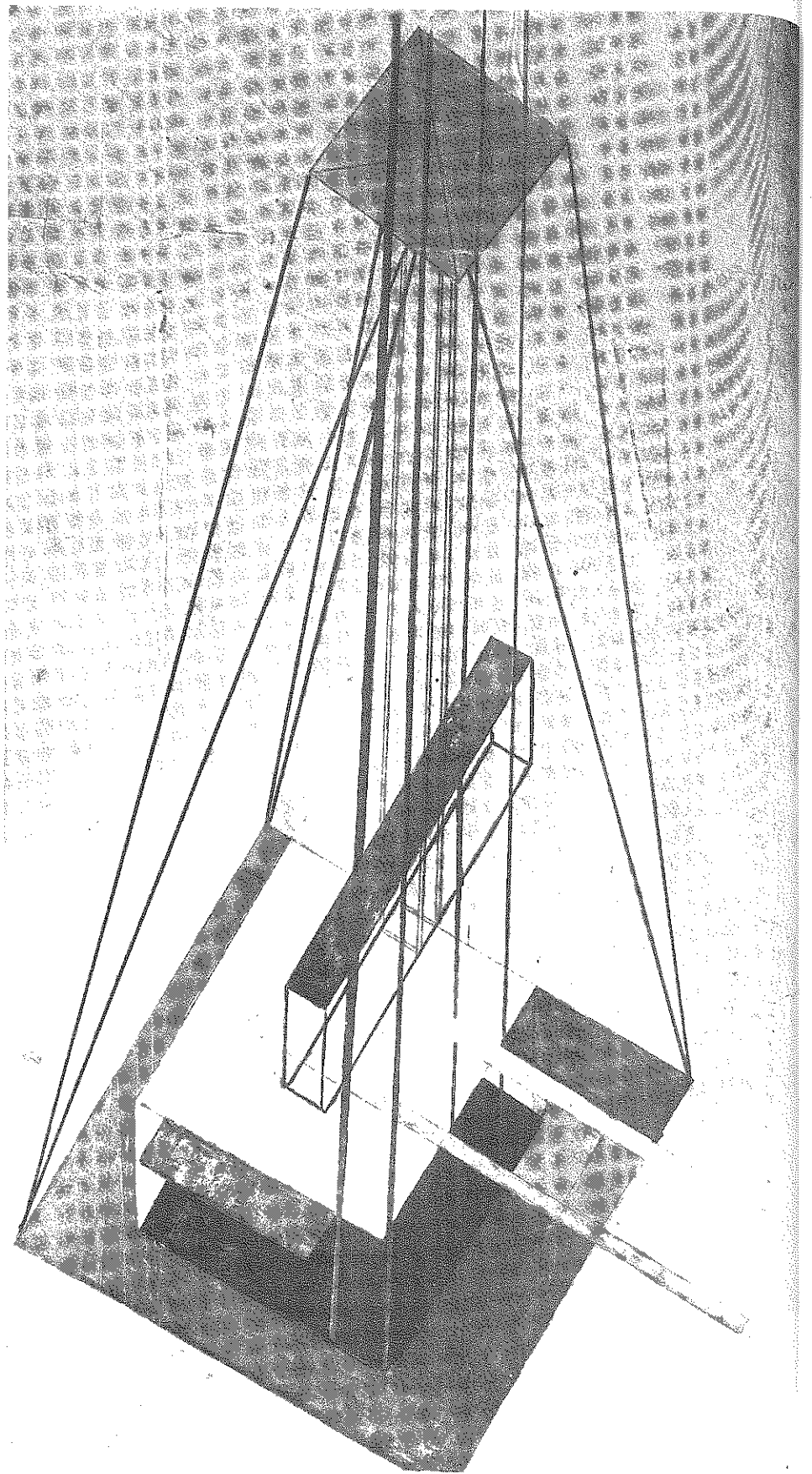
1.56. G. Klutskis, *Construcción tridimensional*, c. 1920. Paradero desconocido. [Fotografía: © George Costakis 1981.]



1.57. G. Klutskis, *Construcción tridimensional*, c. 1920. Paradero desconocido. [Fotografía: A. B. Nakov.]

miento de Fusileros de Latvia, Klutskis emprendió con entusiasmo las nuevas tareas artísticas orientadas a la consolidación de la Revolución en Rusia. Más tarde escribiría: «Después de mi etapa abstracta, que terminó en 1920-21, la línea de mi evolución posterior es la línea de la evolución del arte de masas y de debate, el cual era aún denominado arte de producción»¹²⁷. Aunque en la medida en que se puede asegurar no formó nunca parte del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, Klutskis se denominó a sí mismo constructivista y se dedicó a los trabajos de diseño, comenzando por sus tribunas de debate para el Congreso de la III Internacional en 1922.

Antes de iniciar este trabajo práctico, Klutskis pasó algún tiempo investigando la estructura de la forma geométrica en el espacio a través de una serie de dibujos y pequeñas estructuras tridimensionales. *Construcción espacial*, de 1920-21 (lám. 1.56), consistente en rectángulos esqueléticos encajados unos dentro de otros, sigue claramente la línea geométrica de la *Ciudad Dinámica*, a la vez que anuncia la nueva preocupación por la estructura interna de dicha geometría. La incorporación de diferentes escalas evoca la obra de Rodchenko, igual que lo hace la suspensión de un alambre central. El ángulo de inclinación, reminiscencia de la *Ciudad Dinámica*, subraya el dinamismo que aquí está presente de manera concreta en el movimiento inherente a la construcción. Hecha de madera, la naturaleza del material utilizado



1.58. G. Klutskis, *Proyecto arquitectónico*, c. 1920-5, gouache, tinta china y lápiz sobre papel, 39,5 x 24,8 cm. Annely Juda Fine Art, Londres.

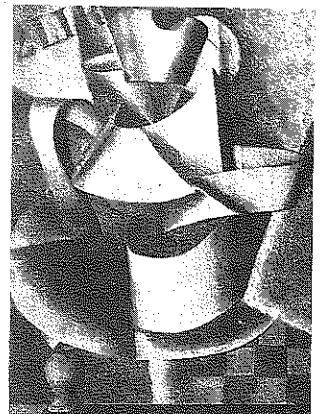
no es aprovechada en esta obra. Aunque es difícil juzgar por las pocas fotografías conservadas en las construcciones tridimensionales de Klutssis, parece que las consideraciones sobre el material no desempeñaron un papel importante en la definición de estas obras. La aproximación de Klutssis a la forma evoca la de Gabo. Por otra parte, el mínimo y esquelético tipo de construcción que Klutssis usó sugiere también la influencia de estructuras de ingeniería existentes. Esta tendencia tecnológica es menos evidente en *Construcción espacial*, de 1920-21 (lám. 1.57), de estructura más sencilla, indicando tal vez que pudo haber sido realizada antes que la de la lám. 1.56. No hay un contenido explícitamente utilitario en estas obras. Su motivación parece haber sido puramente artística, como Klutssis explicó: «Trabajaba exclusivamente con el propósito de buscar nuevas formas y métodos artísticos. *Faktura*, construcción, experimentos cromáticos, todo tipo de estructuras, construcciones fantásticas, ciudades fantásticas»¹²⁸. Por consiguiente, aunque las construcciones de Klutssis proporcionaron una base para su obra posterior en el diseño de tribunas de debate, no pueden ser consideradas como «trabajo de laboratorio», pues fueron emprendidas sin ninguna finalidad utilitaria. La inspiración tecnológica y, sin embargo, la naturaleza puramente formal de estas investigaciones es muy evidente en los dibujos. Mientras que las construcciones, al ser montadas en el espacio a partir de materiales reales, poseían inevitablemente una coherencia estructural, los dibujos (por ejemplo, lám. 1.58) son a menudo espacialmente ambiguos y estructuralmente incoherentes. No obstante, estas obras representan un aspecto muy importante de las investigaciones de Klutssis sobre construcciones espaciales y eran probablemente más numerosas que sus construcciones tridimensionales reales, de las cuales conocemos sólo algunas a través de fotografías.

Para Klutssis, por tanto, el formato bidimensional del dibujo era un medio importante para investigar la construcción. También Pevsner produjo obras que denominó «construcciones», aunque eran bidimensionales y enteramente pictóricas en su ejecución. En el círculo de Gabo y Pevsner eran aceptadas como investigaciones de los principios de la estructura o *postroenie*. No había duda de que las relaciones espaciales podían ser investigadas y analizadas en medios bidimensionales y tradicionales, en particular por medio del aprovechamiento de lo que el Manifiesto Realista llamaba calidad «tonal o de absorción de la luz» de una sustancia. Al mismo tiempo había algunos artistas que se convirtieron en constructivistas y cuya contribución se realizó también —tanto en etapas iniciales como posteriores— esencialmente a través de medios bidimensionales.

LYUBOV POPOVA Y VARVARA STEPANOVA

La más importante de estas artistas, que trabajaron principalmente en dos dimensiones, es Lyubov Popova. Su punto de partida fue el cubismo y posteriormente el futurismo¹²⁹; ella los interpretó como «los problemas de la forma» y «el problema del movimiento cromático»¹³⁰. Su obra tridimensional de mayor extensión es *Jarra sobre una mesa (Pintura plástica)*, relieve de 1915 (lám. 1.59)¹³¹. Hecha con pintura al óleo y cartón montado sobre madera, esta obra incorpora el rótulo «2 LIR» y el elemento de *objet trouvé* de un pequeño pomo de madera en el ángulo inferior izquierdo.

Al escribir acerca de este tipo de obra en 1920-21, en conexión con su trabajo en el Museo de Cultura Artística (Muzei khudozhestvennoi kul'turi), Popova lo describió como un experimento de laboratorio, encaminado a resolver el problema del espacio pictórico y volumétrico, cuya unidad era producida por los volúmenes escultóricos reales y las modulaciones de color como superficie pictórica¹³². A pesar del acentuado carácter pictórico de la obra, posee ciertas afinidades con los primeros relieves de Tatlin, especialmente la *Botella*. La influencia de Tatlin está muy presente en la concepción estructural y en las calidades naturales de los elementos componentes. La paleta cubista atenuada que Popova empleaba dirigía la atención a los



1.59. L. Popova, *Jarra sobre una mesa (Pintura plástica)*. Relieve (*Kuvshinna stole (plasticheskaya zhivopis)*). Rel'ef, 1915, óleo sobre madera y cartón, *objet trouvé*, 58,5 x 47 x 17 cm. Galería Tret'yakov, Moscú.

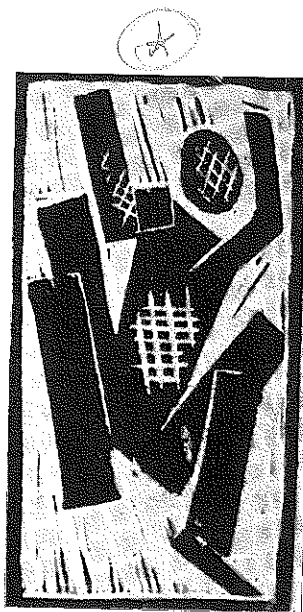
problemas volumétricos con los que se enfrentaba. Sin embargo, la dirección principal de la obra de Popova en su fase postcubista era el interés no por el volumen, sino por el plano, produciendo obras como *Arquitectura pintada*, de 1919 (lám. color I)¹³³. En sus propias palabras, esta obra «consiste en tres construcciones: la cromática, la volumétrica y la lineal. La volumétrica se construye partiendo de la intersección de los planos y de su representación (*izobrazhenie*) en el espacio. El espacio no es perspectivo, y por tanto la construcción de color y sus gradaciones no coinciden necesariamente»¹³⁴. La disonancia creada entre los diferentes planos de color sobre el plano del lienzo produce tensión y dinamismo. El geometrismo de los planos y la naturaleza vibrante del color indican la influencia del suprematismo y de las ideas de Malevich, a quien se asoció en 1916 a raíz de la publicación del periódico suprematista *Supremus*.

Sin embargo, la obra de Popova de 1920-21 se alejó de las ideas de Malevich y se caracterizó por unos intereses más evidentemente estructurales. Tales implicaciones fueron compendiadas en las pequeñas xilografías que incluyó en el catálogo de la exposición $5 \times 5 = 25$, de 1921 (lám. 1.60)¹³⁵. Las obras de este tipo a gran escala recibieron la denominación de «construcciones de fuerza espacial» (*prostranstvenno-silovoe prostroenie*)¹³⁶. Estas investigaciones indicaban, como la propia Popova señaló, que se había apartado «del análisis del volumen y espacio de los objetos (cubismo) yendo hacia la organización de estos elementos, no como medios de representación, sino como construcciones integrales (plano-cromáticas, espacio-volumétricas u otras construcciones materiales)»¹³⁷. Insistió en que en lo sucesivo, en su obra, «la significación de cada elemento (línea, plano, volumen, color, material) del vocabulario figurativo (*izobrazitel'noe sredstvo*) estaría formada por la actuación concreta de un material dado»¹³⁸. Esta última frase hacía hincapié en su aproximación a la pintura como trabajo relacionado con la organización material de los elementos pictóricos, completamente liberados de todo contenido extraño emocional o metafísico. En 1921, Popova se adhirió a la postura utilitaria del constructivismo junto con sus colegas Alexandr Rodchenko y Varvara Stepanova. Después de colaborar con Popova en diseños textiles, Stepanova había seguido una evolución artística similar aunque menos intensa. Mantuvo sus intereses estructurales a través del análisis de los movimientos de la figura humana. Aunque sus pinturas seguían siendo primariamente figurativas¹³⁹, había aprovechado el potencial del collage abstracto en su libro «zaum» titulado *Gaust Chaba*, ya mencionado. Es indicativo de sus intereses artísticos el hecho de que la contribución de Stepanova al catálogo de la exposición $5 \times 5 = 25$, comprendía una estampa impresa en linóleo de una figura saltando (lám. 1.61). Ni Popova ni Stepanova superaron estos medios bidimensionales para completar las construcciones tridimensionales. Más tarde el trabajo de laboratorio de todos los constructivistas se basaba en los medios bidimensionales como solución a los problemas tridimensionales. Aunque se podría decir que la parte esencial del vocabulario formal nacía del trabajo real con materiales reales, el tratamiento bidimensional de la forma y el espacio tenía un papel claramente reconocido en las investigaciones preliminares.

El objeto de este capítulo ha sido hacer una crónica de algunos desarrollos del lenguaje formal; de estas investigaciones sobre las combinaciones de materiales de manera tridimensional surgen dos tendencias principales. La primera es la representada por las obras de Tatlin y Miturich. Estas eran esencialmente estructuras no esquemáticas compuestas por materiales reales y, en el caso de Miturich, por elementos gráficos, que eran para él el evidente punto de partida para la investigación de la geometría más «orgánica» que es una de las características centrales de su obra. La obra de Tatlin estaba más relacionada con las posibilidades texturales de los propios materiales y con sus interrelaciones. Estos conjuntos de obras difieren profundamente en su concepción formal de la geometría rectilínea, más euclidiana, que caracteriza la segunda tendencia formal, cuyo principal exponente es Rodchenko. Así pues, el lenguaje formal de las construcciones no utilitarias de la primera abarcaba tanto la geometría euclidiana como la «orgánica».



1.60. L. Popova, *Estampa*, de $5 \times 5 = 25$. *Katalog vystavki*, 1921. [Fotografía: Cortesía de la Galería Jean Chauvelin, París.]



1.61. V. Stepanova, *Estampa*, de $5 \times 5 = 25$. *Katalog vystavki*, 1921. [Fotografía: Cortesía de la Galería Jean Chauvelin, París.]



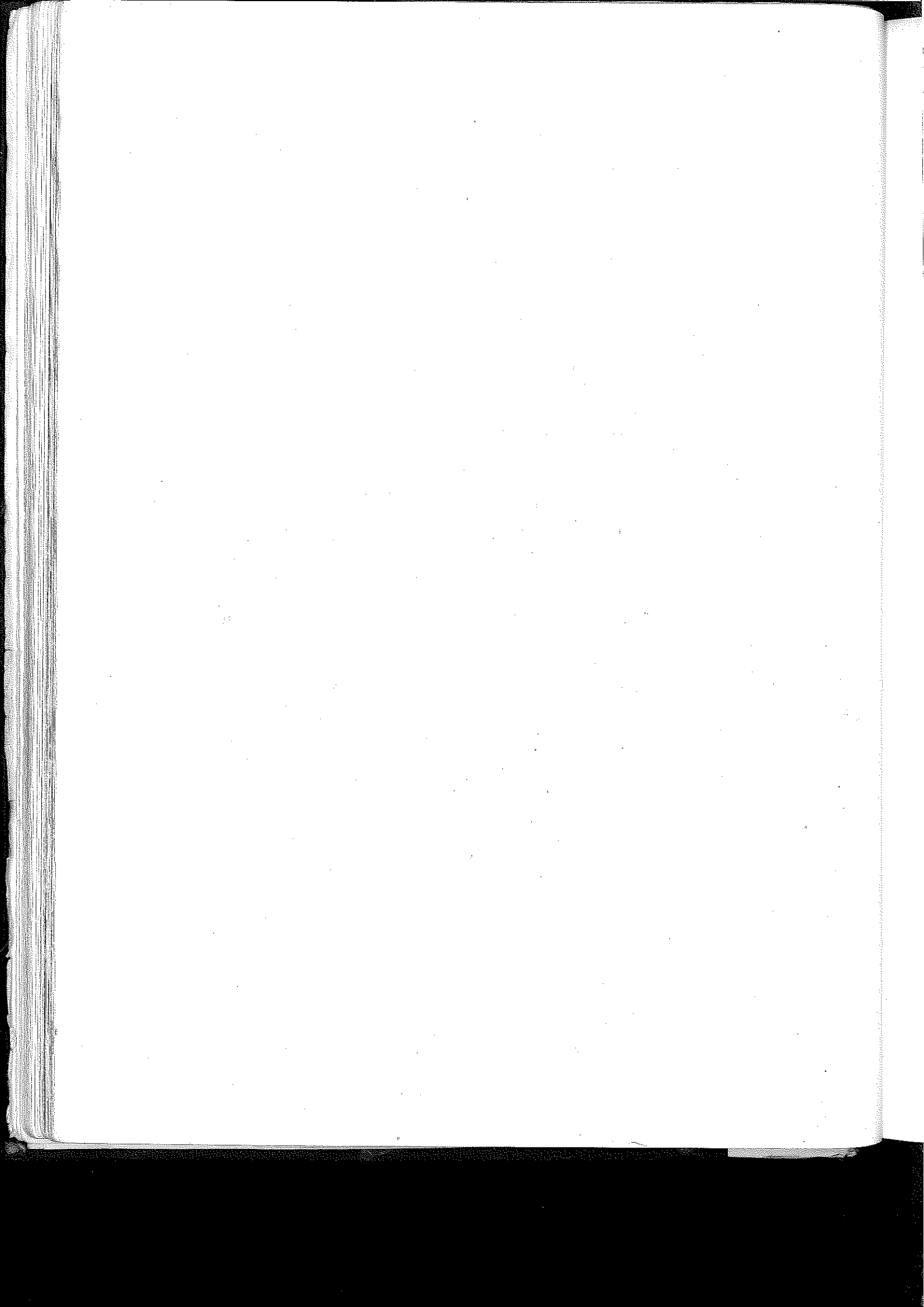
de 5 x
1921.
Galería

Detrás de esta distinción, y a veces entrecruzada con ella, había otra, entre los diferentes acercamientos al proceso real de concepción y ejecución de la obra «construida». Uno era esencialmente el del «descubrimiento», en el cual los artistas (el ejemplo máximo es Tatlin) dejaban que el propio material representase un importante papel en la determinación de la forma. El otro, particularmente presente en la obra de Rodchenko, poseía un elemento «preplanificado» que se aliaba con el proceso de producción y lógicamente facilitaba que éste pasara al diseño.

Hay que insistir también en que no todos los artistas que experimentaron con construcciones tridimensionales no utilitarias se convirtieron en constructivistas, por ejemplo Bruni, Puni y Klyun. No obstante, es el conjunto de obras que ha sido brevemente examinado en este capítulo, lo que proporcionó el lenguaje visual para el constructivismo. Estos experimentos fueron muy variados, pero hasta ahora ninguno contenía la idea de una finalidad práctica, mucho menos la de una finalidad social. La motivación del aprovechamiento de experimentos no utilitarios para tales fines vino con la Revolución de 1917, y la manera en que esta nueva amalgama hizo su aparición es el tema de los dos capítulos siguientes.



ba, de
1921.
Galería



2 LA EXPERIENCIA REVOLUCIONARIA: DEL ESTUDIO A LA CALLE

El 7 de noviembre de 1917, el Partido Bolchevique accedió al poder en Rusia y proclamó el establecimiento de un Estado socialista. Esta revolución tuvo lugar en un contexto de completa desorganización política y económica tras los desastres militares de la Primera Guerra Mundial. La Revolución de febrero de 1917, que había eliminado al zar y creado una democracia, había fracasado en su intento de satisfacer de forma efectiva las demandas de Paz, Pan y Tierra del pueblo. El establecimiento del poder soviético fue seguido rápidamente por la creación de toda una nueva serie de instituciones administrativas adecuadas al nuevo Estado. Entre ellas estaba la Comisaría Popular de Instrucción (Narodnyi komissariat prosveshcheniya, usualmente conocido por su abreviatura Narkompros), bajo la dirección de Anatoly Lunacharski, responsable de la administración de la educación y las artes. La Comisaría Popular estaba dedicada en conjunto a la construcción de una estructura económica, política, social y cultural enteramente nueva en Rusia. La realización de esta tarea fue obstaculizada por el estallido de la guerra civil, que se prolongó de forma intermitente desde principios de 1918 hasta 1921, cuando el poder rojo del Partido Comunista estuvo razonablemente seguro frente a las fuerzas de intervención y a la agresión blanca¹.

Las diversas experiencias de esta revolución y de la subsiguiente guerra civil proporcionaron tres ingredientes esenciales para el desarrollo del constructivismo. Dieron a los artistas experiencia en la agitación social, experiencia práctica a la hora de llevar los asuntos artísticos, y finalmente les proporcionó una ideología revolucionaria: el materialismo marxista. Este capítulo examinará principalmente la experiencia de los artistas en la agitación social y sus implicaciones prácticas en la formulación y administración de una nueva cultura socialista. Se analizará cómo esta experiencia práctica proporcionó la base para la idea del artista como propagandista, como transmisor de la idea socialista, y cómo esto, a su vez, condujo a la idea del artista como creador de la nueva realidad socialista. Las raíces de esta identificación de arte e ideología pueden verse en la legítima acogida de los artistas a la Revolución; fue generada y favorecida por el modo en que los bolcheviques acogieron pragmáticamente la cooperación de aquéllos, y por la manera en que se les concedió un dominio relativamente libre en el establecimiento y funcionamiento de los organismos culturales oficiales interesados, entre otras cosas, en la formulación de nuevos valores culturales para la nueva sociedad.

Fue un período apasionante y estimulante. A pesar de las dificultades y de la escasez de alimentos y combustible, los artistas lograron expresar parte de su entusiasmo en los festivales revolucionarios, decorando las calles y participando en la resultante síntesis de pintura, escultura, música y teatro, que condujo a la idea de un nuevo arte sintético que no estaría divorciado de la vida, sino fusionado con ella. No es sorprendente que, al recordar esta época juvenil, los miembros de la vanguardia hicieran hincapié en su aceptación de la Revolución y en su inmediata identificación con ella. Tatlin escribiría más tarde: «Aceptar o no aceptar la Revolución de

Octubre. Aquí no había ningún dilema para mí. Me fundí orgánicamente con la vida activa creativa, social y pedagógica»². Rodchenko, a principios de los años 20, miraba de manera semejante su acogida de la Revolución, afirmando: «Me absorbió completamente, con toda mi voluntad»³. El compositor Artur Lure describió el efecto que había producido no sólo sobre él mismo, sino sobre toda la vanguardia artística en torno suyo:

«Como mis amigos —jóvenes artistas y poetas vanguardistas—, creía en la Revolución de Octubre e inmediatamente me puse de su lado. Gracias al apoyo mostrado por la Revolución de Octubre, todos nosotros, jóvenes artistas —innovadores y experimentadores— fuimos tomados en serio. Al principio, unos visionarios adolescentes hablaban de la posibilidad de realizar sus sueños... pero en general ni la política ni el poder se inmiscuyeron en el arte puro. Se nos dio en nuestro terreno libertad total para hacer todo lo que quisiéramos; fue la primera vez en la historia que se ha dado tal oportunidad»⁴.

Estos artistas se llamaban a sí mismos y eran llamados «futuristas»; no hay que confundirlo, especialmente en la fase «post-octubre», con el movimiento italiano. «Futurismo» era un término usado en Rusia con mucha libertad en los años inmediatamente postrevolucionarios para denominar a todos los artistas y poetas vanguardistas. El artista Juan Puni consideraba que estaba estrechamente relacionado con las líneas de Mayakovski aparecidas en el primer número del *Arte de la Comuna*: «las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas»⁵. Puni indicaba que estas líneas veían inherentemente el arte como creación de la vida y, por consiguiente, definía el futurismo como una «clara y definidamente expresada tendencia a ir más allá de los límites de la obra de arte cerrada dentro de sí misma, es decir, la tendencia hacia la liquidación del arte como una disciplina separada»⁶. De aquí que «futurismo» fuera utilizado de manera casi sinónima del término «arte de izquierdas» (*levoe iskusstvo*), que, como Nikolai Punin apuntó en 1923, era una expresión igualmente vaga que no denotaba ningún compromiso explícito con una postura política específica. Afirmó: «el arte de izquierdas» donde «de izquierdas» se interpreta como compromiso general con el materialismo revolucionario, es también un mito»⁷. Esta confusión terminológica se mantenía en los primeros comentarios sobre la época, aparecidos a finales de la década de los 20. Tugendkhhold, por ejemplo, en su libro *El arte de la época de Octubre*, de 1928, utilizaba los términos «futuristas» y «artista de izquierdas» de manera intercambiable⁸.

LOS ARTISTAS EN LA ADMINISTRACION

Tras la Revolución de Febrero, esencialmente liberal y democrática, los artistas rusos de todas las creencias, desde el Mundo del Arte (*Mir iskusstva*) hasta la vanguardia, se aprovecharon de la nueva libertad para organizar una Unión de Trabajadores Artísticos (*Soyuz deyatelei iskusstv*) en San Petersburgo⁹. Este organismo centraba principalmente su atención en la cuestión de la Academia de las Artes y dirigía sus energías hacia la destrucción de la hegemonía que este último organismo había ejercido anteriormente sobre la vida artística y cultural de Rusia. Tras la segunda Revolución, la de Octubre, los elementos, menos progresistas, que formaban la mayoría de la Unión de Trabajadores del Arte rehusaron cooperar con Lunacharski, a menos que éste les garantizara completa independencia del Soviet de Delegados Trabajadores, Campesinos y Soldados¹⁰, que era el principal órgano administrativo del Estado en aquellos momentos. Sin embargo, muchos de estos artistas, que por razones políticas seguían rehusando trabajar en la organización de la vida artística del nuevo Estado, accedieron a hacerlo en el Departamento de Museos y Conservación de Antigüedades (*Otdel muzeev, okhrany stariny*), que se convirtió posteriormente en un baluarte de los elementos artísticamente menos progresistas de los creadores¹¹. Se decidió conservar esta área separada de la de los asuntos artísticos contemporáneos, que fue puesta bajo el control del Departamento

de Bellas Artes (Otdel izobrazitel'nykh iskusstv, conocido por su abreviatura IZO), establecido a principios de 1918¹². No obstante, hay que observar que el mero hecho de que hubiera un organismo gubernamental destinado a controlar los asuntos artísticos significa una ruptura total con la concepción liberal enunciada por la Unión de Trabajadores Artísticos después de febrero, y una contradicción con la situación bastante anárquica que había existido entre las dos revoluciones de 1917.

IZO era dirigido por una junta artística (*khudozhēstvennāya kollegiya*) compuesta por Shterenberg (presidente), Alt'man, Vaulin, Karev, Matveev, Punin, Chekhonin y Yatmanov¹³. Se trataba de un organismo artísticamente ecléctico y más bien moderado. Alt'man era un «futurista», y Punin un apologista de los futuristas, pero Chekhonin era un miembro del grupo Mundo del Arte que más tarde se hizo famoso por su traducción de los símbolos revolucionarios al lenguaje, más decorativo, de dicha escuela. A la junta artística se añadieron después Baranov Rossine, Shkol'nik, Mayakovski, Briik y cinco arquitectos¹⁴; Mayakovski no se convirtió en miembro de IZO hasta agosto-septiembre de 1918¹⁵.

También se estableció un departamento de IZO en Moscú; se distinguía del de San Petersburgo por la inclusión de una gran proporción de miembros procedentes de los sectores más extremos de la vanguardia. No hay un completo acuerdo sobre la composición de la Kollegiya moscovita de IZO. Según una fuente, comprendía a Kuznetsov, Mashkov, Morgunov, Malevich, Zholtovski, Dymshits-Tolstaya, Udaitsova, Noakovsky, Fal'k, Rozanova, Shevchenko, Korolev, Konenkov y Kandinski, bajo su presidente y subdirector de IZO, Tatlin¹⁶. Según otra, sus miembros eran Kuznetsov, Mashkov, Morgunov, Tatlin, Malevich, Zholtovski, Dymshits-Tolstaya, Rozanova, Shevchenko, Ivanov, Korolev, Konenko y Kandinski. Eran miembros elegidos por votación, Franketti, Fidler y Rodchenko¹⁷. En sus informes, estos artistas se describían como «de izquierda» y «de centro», utilizando directamente la terminología política para describir sus filiaciones artísticas: «De acuerdo con estas tendencias artísticas, los miembros de la junta son artistas de izquierda y centro (como fuerza vital más joven y productiva del país)»¹⁸. La Kollegiya estaba dividida en dos secciones, una deliberativa y otra ejecutiva. Había subsecciones que se ocupaban de las escuelas, la literatura, el arte y la producción (*khudozhestvennaya promyshlennost'*) teatro, cine, construcción artística (*konstruirovaniye*) y arquitectura¹⁹.

La obra concreta de IZO comprendida en el período inmediatamente postrevolucionario de 1918 a 1920 incluía la organización de 28 exposiciones²⁰. El principio básico que regía su organización era el hecho de que se celebrarían sin una junta de selección que restringiera la participación. Esto se reflejaba en su título: Exposiciones Libres del Estado (*Svobodnaya gosudarstvennaya vystavka*). La primera de ellas fue la I Exposición de San Petersburgo de Artistas de Todas las Tendencias (*Pervaya vystavka vseh napravlenii petrogradskiykh khudozhnikov*), inaugurada en el Palacio de Invierno el 13 de abril de 1919; comprendía 299 artistas y un total de 1.826 obras²¹. Durante el mismo período, el Negociado de Museos (*Muzeinoe byuro*) bajo la dirección de Rodchenko (ayudado por Stepanova), adquirió un total de 1.926 obras de 415 artistas. Organizó asimismo 30 museos en diferentes ciudades rusas de provincias; distribuyó entre ellos un total de 1.211 obras²². La Subsección de Trabajo Artístico (*Podotdel Khudozhestvennogo truda*), constituida en mayo de 1919, comprendía organizaciones artísticas que realizaban encargos gubernamentales. Hacia mayo de 1920 tenía registrados 11 colectivos, incluyendo *Agitplakat* (Cartel de Debate), la Sociedad de Artistas Jóvenes (*Obshchestvo molodykh khudozhnikov*, ОБМОКНУ), y el Colectivo de Pintura, Escultura y Arquitectura (*Zhivskul'ptarkh*). En esta época, la Subsección encargó 1.250 carteles para el aniversario de la Revolución, casi 2.000 para la campaña de Abolición del Analfabetismo y 280 para distintas organizaciones económicas. Organizó también concursos para diversos proyectos, incluyendo un monumento a Karl Marx y un quiosco de utilidad más prosaica, la venta de libros y periódicos²³. IZO contenía también una Subsección de Arte y Producción (*Khudozhestvenno-promyshlenniy podotdel*). El programa de este

024063



departamento fue precisado por Olga Rozanova, la cual, junto con Rodchenko (su ayudante algún tiempo), visitó estudios, reunió dinero y sobre todo reactivó en Moscú, Petersburgo y las áreas de provincias cercanas los talleres artesanales que habían caído en desuso a raíz del período de la guerra²⁴. Uno de los resultados de esta actividad de orientación artesanal fue la Primera Exposición de Arte y Producción de Todos los Rusos (*Pervaya vsrossiiskaya khudzhestvenno-promyshlennaya vystavka*), de 1923. Aunque popular en líneas generales, esta exposición fue condenada por Tarabukin por estar exclusivamente relacionada con la artesanía y las artes aplicadas, y por lo tanto, según sus palabras, no respondía a las exigencias de una sociedad socialista tecnológica²⁵.

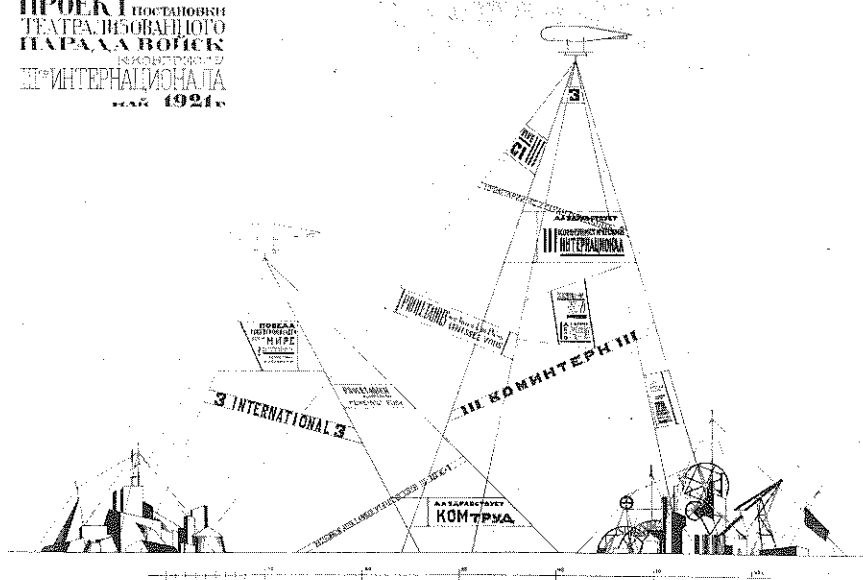
Así como estas tareas prácticas realizadas por IZO, Narkompros se enfrentó también a la de formular la base teórica de una política cultural para la Rusia socialista. En 1919, IZO publicó una declaración general de su posición estética y discutió la naturaleza y tipos de los foros artísticos que habían de crearse²⁶. Entre los organismos proyectados para este objeto estaba el Departamento Científico y Teórico de la Sección Central de AKIZO (*Akademiya izobrazitel'nykh iskusstv*: Academia de Bellas Artes). Sus objetivos fueron ampliamente definidos como «la organización de la vida artística del país desde el punto de vista de los aspectos ideológico, teórico, práctico, científico y productivo»²⁷. Concebido como un «centro ideológico», sometido a la «ley histórica de la estrechísima dependencia del arte respecto de la condición social y política de la sociedad», afirmaba que «la producción intelectual... es un reflejo de la ideología del momento social y político; por consiguiente, el programa ideológico... está espontáneamente vinculado al presente cambio en las condiciones sociales y políticas de la vida»²⁸. La parte teórica del programa estaba encaminada a establecer y mantener contacto con todas las nuevas ideas tecnológicas y científicas, mientras que de las «cuestiones referentes a la ciencia del arte»²⁹ había de ocuparse el Instituto de Cultura Artística (*Institut khudzhestvennoi kultury*). Las ideas que resultaron de los debates condujeron al INKHUK, base del capítulo 3.

Aunque los artistas más progresistas, los llamados futuristas, dirigieron IZO, esto no quiere decir que su arte fuera aceptado como estética oficial o que su política artística fuera favorecida por el Partido. Despectivas afirmaciones de que IZO era «futurista» aparecen en fecha tan temprana como el 24 de noviembre de 1918. Aquel día apareció en *Pravda* una declaración que acusaba al Departamento de malgastar los dos millones de rublos de su fondo de adquisiciones, pues en lugar de comprar respetables obras de arte de Benois o Golovin habían adquirido obras de «los futuristas, ese movimiento pictórico cuyo futuro es una cuestión aún no planteada»³⁰. En su réplica a esta acusación, Lunacharski subrayó que IZO no era culpable de favoritismo ni parcialidad y que su política era adquirir obras de todos los artistas, independientemente de su tendencia. Sin embargo, explicó que IZO se centraba inicialmente en la compra de obras de los artistas jóvenes y menos favorecidos oficialmente que vivían en extrema pobreza y cuyas obras, aun siendo importantes y mereciendo patronazgo, habían sido ignoradas durante el imperio del gusto burgués y no estaban hasta ahora representados en los museos. Lunacharski concluía afirmando la primacía de IZO en todos los asuntos referentes al arte³¹. Se evidencia en estos dos artículos que el favor del partido oficial, desde el principio, se inclinaba lejos de la vanguardia. Esto es confirmado por la airada respuesta de Lenin a la publicación del poema de Mayakovski *150.000.000* en una edición de 5.000 ejemplares: «No necesitamos más que 1.500 ejemplares para las bibliotecas y los excéntricos»³². Evidentemente, el propio Lenin no igualaba el fervor revolucionario del futurismo. Cuando visitó los VKHUTEMAS, en 1921, manifestó su sorpresa al saber que aquellos apasionados estudiantes se describían a sí mismos simultáneamente como «futuristas» y «comunistas»³³.

Aparte de su trabajo puramente administrativo, los artistas vanguardistas de IZO eran también responsables de llevar a cabo tareas más prácticas relacionadas con el debate social. Estas incluían la decoración de las calles de la ciudad para celebrar las nuevas fiestas revolucionarias, como el 1.º de Mayo y el aniversario de la Revolución de Octubre. Se sabe que muchos de los artistas que después se convirtieron en constructivistas participaron en esta actividad. Popova contribuyó a la decoración del edificio del Soviet de Moscú el 1.º de Mayo de 1917, y aunque no hay pruebas de que estuviera directamente implicada en otras decoraciones para las fiestas revolucionarias, colaboró con Alexandr Vesnin, en 1921, en un diseño para una fiesta popular³⁴. Este «desfile militar teatralizado», planificado para mayo de 1921, había de tener lugar en el Campo Khodyn' de Moscú en honor de la III Internacional (Comintern), que se había reunido en Moscú para su tercer congreso en el verano de 1921 (lám. 2.1)³⁵. Finalmente el proyecto fue abandonado: «Debido a la difícil situación económica del país» los fondos para financiar el proyecto fueron retirados³⁶. Así, aquella suma de miles de personas, soldados, aviones, trenes, tanques, gimnastas y bandas militares nunca se reunió para pasar de la cerrada y prohibida «Fortaleza del Capitalismo», a la izquierda de la plaza, a la estructura abierta y esquelética de la «Ciudad del Futuro», a la derecha de aquella. Sin embargo, como parte de un espectáculo más modesto y menos dramático, Popova cooperó con Alexandr Vesnin en la decoración de la Plaza Roja para la recepción de los delegados que asistieron al III Congreso del Comintern³⁷.

Otro futuro constructivista, Rodchenko, fue elegido (junto con Viktor Vesnin y E. Korotkov) para el comité encargado de diseñar la decoración para la Plaza Roja y la tumba de los revolucionarios caídos en la celebración del 1.º de Mayo de 1918³⁸. Aunque no hay ningún testimonio que sugiera que Rodchenko prosiguiera esta labor de diseño, se sabe que colaboró en los preparativos del segundo aniversario de la Revolución, en 1919³⁹. Tatlin, sin embargo, parece haber sentido escaso interés por esta actividad. El único ejemplo conocido de su participación en una obra decorativa para las fiestas revolucionarias fue su trabajo con Dymshits-Tolstaya, Kuznetsov y Shaposhnikov en el diseño de una muestra de fuegos artificiales en el centro de Moscú, con motivo del primer aniversario de la Revolución⁴⁰. Mientras aún servía en el ejército, Miturich también se ocupó en la decoración del edificio de

ПРОЕКТ
ПОСТАНОВКИ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ПАРАДА ВОЙСК
КЪ КЪОНГРЕСУ
III ИНТЕРНАЦИОНАЛА
МАЙ 1921г.



2.1. L. Popova, A. Vesnin, *Proyecto para un desfile militar teatralizado para el Congreso de la tercera Internacional, titulado "El fin del capital" (Proekt postanovki teatralizovannogo parada voisk k kongresu IIIgo Internatsionala)*. Mayo de 1921, pluma y tinta sobre papel, 46 x 62 cm. Galería Tret'yakov, Moscú. [Fotografía: Cortesía del Arts Council de Gran Bretaña.]

Narkompros y de la entrada del Palacio de Invierno de Petersburgo para celebrar el primer aniversario de la Revolución⁴¹.

Con excepción de los modelos de Vesnin y Popova para el «Fin del Capital», no me ha sido posible encontrar ningún ejemplo visual del tipo de las obras tridimensionales que los futuros constructivistas crearon para las fiestas revolucionarias. Un comentario contemporáneo sugiere que estas decoraciones no tuvieron éxito: «Estos mismos contrarrelieves y combinaciones construidas de planos y materiales que tan vivamente revolucionarios parecían en las exposiciones resultan inadecuados, demasiado individuales e incluso pictóricos al ser sacados a las calles y plazas. Parecen cuadros colgados fuera de las paredes»⁴². El fracaso de estos conjuntos construidos para ser eficaces como decoraciones revolucionarias, pudo haber sido un factor contribuyente a la experiencia revolucionaria de los artistas que propugnaron una reconsideración de la validez de tales objetos dentro del contexto del nuevo modo de vida revolucionario, llevando en última instancia al rechazo del arte como tal. Al mismo tiempo, la participación en estas actividades reforzó ciertamente la identificación práctica de la vanguardia con la revolución y sus tareas, tanto inmediatas como a largo plazo.

La Sección de Propaganda de Debate (*Agitprop*) del Comité Central del Partido Comunista dirigió el trabajo de 453 instituciones dedicadas a la producción de carteles. Aquéllas incluían todas las comisarías, las diversas organizaciones militares, los diferentes distritos, pueblos y ciudades. Hasta abril de 1920, año en que se fundó la Casa Editorial del Estado (*Gosudarstvennoe izdatel'stvo*), todos los carteles eran distribuidos por la Oficina Central de Imprenta (*Tsentropechat*). Estos carteles iban desde el mero interés por conseguir un inmediato apoyo para la causa bolchevique hasta la participación en la tarea educativa a largo plazo transmitiendo información básica a las masas soviéticas.

En respuesta a una petición del Ejército Rojo a los artistas para que diseñaran carteles, portadas y folletos, la oficina moscovita de IZO resolvió el 11 de noviembre de 1918 enviar a Smirnov, Malevich, Rodchenko y Osmerkin, de la «izquierda», y a tres artistas del «centro»⁴³. Es difícil establecer si esta resolución fue llevada a la práctica. Es posible que Rodchenko fuera realmente enviado y ejecutase diseños para el Ejército Rojo, aunque no se ha conservado ninguna prueba de los resultados de dicha actividad. Indudablemente, Rodchenko, como miembro del IZO de Moscú, estaría dispuesto a realizar este trabajo⁴⁴.

Los artistas llevaron también a cabo tareas de propaganda y diseño para otras organizaciones, como los sindicatos y el Comité Principal para la Educación Política dependiente de Narkompros (*Glavnyi politiko-prosvetitel'nyi komitet Narkomprosa-Glavpolitprosvet*). Hay ejemplos de diseños para carteles de Popova de 1921, en relación con la lucha contra el analfabetismo (lám. 2.2). Sin embargo, es probablemente imposible establecer si fueron productos aislados o un mero ejemplo de la participación intensiva en la producción de carteles en la época⁴⁵. Miturich, al parecer, también se dedicó a la producción de carteles en una medida imposible de establecer, y diseñó así mismo el nuevo emblema y la nueva moneda para el gobierno soviético⁴⁶. Poco se conoce acerca de las actividades de Stepanova, pero en 1919 pintó algunos slogans con incitantes mensajes:

«El Proletariado es el Creador del Futuro.

Camaradas, tomad vuestros martillos.

Construid la vanguardia del Arte Proletario Revolucionario»⁴⁷.

Los carteles para la Agencia Rusa de Telégrafos, ROSTA, en la que trabajaban Mayakovski y Levedev. También acapararon las energías de Lavinski durante algún tiempo⁴⁸.

Como prolongación de la obra de agitación en los carteles se concilió la idea del tren de agitación (*agitpoezd*) y del barco de debate (*agitparakhod*), que habían de viajar a las zonas próximas al frente durante la guerra civil como centros móviles de agitación, distribuidores de propaganda bolchevique. En la medida en que puede



2.2. L. Popova, *Diseño de poster: "El conocimiento es luz, la ignorancia es oscuridad"* (Eskiz plakata "Uchen'e svet - neuchen'e t'ma"), 1921.

determinarse, ningún artista constructivista se ocupó específicamente en pintar las superficies exteriores de estos trenes. (Las paredes de los vagones estaban pintadas de tal modo que, al moverse, el tren parecía un cartel móvil.) Los registros del Departamento de Barcos y Trenes de Debate bajo el Comité Central Ejecutivo de Todos los Rusos (*Otdel agitpar-poezdov VTslk*), comenzados en 1920, nombran a 30 artistas participantes de este trabajo, ninguno de los cuales era miembro preeminente de la vanguardia⁴⁹. Sin embargo, parece que uno de estos barcos fue decorado por un grupo de jóvenes artistas que trabajaban en el estudio de Aleksandra Ekster en Kiev⁵⁰.

Frecuentemente, artistas que habían abandonado la capital para marchar a las provincias se dedicaban a la actividad de propaganda y debate. Lavinski, por ejemplo, estuvo trabajando en esta área durante algún tiempo entre 1918 y 1920 en Saratov⁵¹. Estos ejemplos consignados al azar de actividades de debate realizadas por futuros constructivistas indican que estuvieron implicados en tareas de esta naturaleza política desde los mismos comienzos, mientras el nuevo régimen estaba aún tratando de vencer la amenaza capitalista en el curso de la guerra civil y del período de intervención extranjera. La agitación, sin embargo, estaba dirigida simplemente a provocar una inmediata respuesta en una situación dada. La propaganda estaba concebida como un proceso educativo y mucho más permanente que había de relacionarse íntegramente con la construcción de una nueva sociedad comunista en la Rusia postrevolucionaria. El Plan para la Propaganda Monumental, emprendido en 1918, fue por lo tanto parte de un proceso y de visión de conjunto encaminados a la creación de una nueva Rusia comunista.

EL PLAN PARA LA PROPAGANDA MONUMENTAL

El Plan para la Propaganda Monumental fue inaugurado por Lenin⁵². Fue la autoría de Lenin lo que Lunacharski subrayó cuando presentó después el plan al IZO de Moscú y explicó que proponía «erigir monumentos a personas sobresalientes en el campo de la actividad revolucionaria y social, de la filosofía, la literatura, la ciencia y el arte»⁵³. El decreto que contenía esta disposición fue firmado por Lenin el 13 de abril de 1918 y fue publicado en *Izvestiya* y en *Pravda* al día siguiente bajo el título «la demolición de los monumentos erigidos en honor a los zares y sus sirvientes, y la producción de proyectos para monumentos a la Revolución socialista rusa»⁵⁴. Una lista de 66 figuras distinguidas dignas de tal atención incluía revolucionarios rusos y extranjeros como Marx, Engels, Espartaco, Danton, Robespierre, Bakunin y Robert Owen, así como personajes de la cultura rusa como Uspenskii, Dostyevskii, Rublev, Vrubel' y Skryabin⁵⁵. Los monumentos, que debían ser erigidos en «esquinas adecuadas de la capital», habían de «servir más al objetivo de la propaganda extensiva que al de la inmortalización»⁵⁶. Habían de hacerse de materiales provisionales baratos como yeso y terracota, aunque se esperaba reemplazarlos más adelante por materiales más permanentes. Una consideración primordial era la atención hacia «la cantidad y las cualidades expresivas de estos monumentos»⁵⁷. En adición, se planeaba realizar ceremonias de inauguración de los monumentos, que serían acompañadas de discursos y música, lo cual convertiría a aquellos en «actos de propaganda y pequeñas fiestas». La naturaleza educativa de los monumentos era reforzada añadiendo breves biografías en los pedestales⁵⁸.

Esta era la visión de Lenin de cómo el arte podía servir a las masas y al nuevo sistema social de la forma más directa, y de cómo las creaciones de los artistas pueden estar directísimamente vinculadas al espíritu del futuro⁵⁹. Esta concepción reflejaba indudablemente un elemento utópico confirmado por el testimonio de Lunacharski, que recordaba que Lenin, en sus escritos sobre el arte en la ciudad socialista, citaba a Campanella y su obra *La Ciudad del Sol*⁶⁰. Del informe de Lunacharski se deduce que las ideas del pensador utópico italiano pueden haber

proporcionado la inspiración directa del Plan para la Propaganda Monumental de Lenin:

«Campanella, en su "Ciudad del Sol", dice que los muros de su ciudad socialista fantástica están cubiertos de frescos que, sirviendo a la juventud como una lección gráfica de ciencias naturales e historia, despiertan los sentimientos civiles y, en una palabra, participan en la tarea de elevar y educar a la nueva generación. Me parece que esto está lejos de ser ingenuo y que con algunos cambios podría ser adoptado por nosotros, y puesto en funcionamiento ahora... He dicho lo que pienso de la propaganda monumental»⁶¹.

En esta declaración no sólo se hace explícita una relación directa, sino que el hecho de que la construcción de estatuas fuera acompañada de una información de carácter educativo y de que también se distribuyeran placas que contuvieran lemas y citas en los muros de la ciudad⁶² confirma la similitud de las ideas.

No obstante, Lenin reconoció que el plan debía adaptarse a las condiciones climáticas rusas. «Nuestro clima apenas permite los frescos con los que soñaba Campanella», escribió⁶³. Esto no supone necesariamente un rechazo de la pintura monumental. Este medio fue utilizado principalmente en los paneles que decoraban las ciudades en las grandes fiestas revolucionarias, el aniversario de la Revolución y el 1.º de Mayo⁶⁴. Se usó también en la decoración de los trenes y barcos de agitación. Se veía, sin embargo, que las mayores posibilidades en Rusia estaban en la construcción de estatuas de hombres famosos. Estas estatuas, combinadas con placas colocadas en los edificios, inauguraciones ceremoniales y piezas musicales solemnes, daban la impresión de que el Plan para la Propaganda Monumental preconizaba e incluía una idea de síntesis de las artes, pintura, arquitectura, escultura y música, en las calles de la ciudad⁶⁵. Este concepto de síntesis artística y de presencia del arte en las calles había estado ya presente en las decoraciones y actividades de las fiestas revolucionarias. El Plan para la Propaganda Monumental le dio un carácter más permanente.

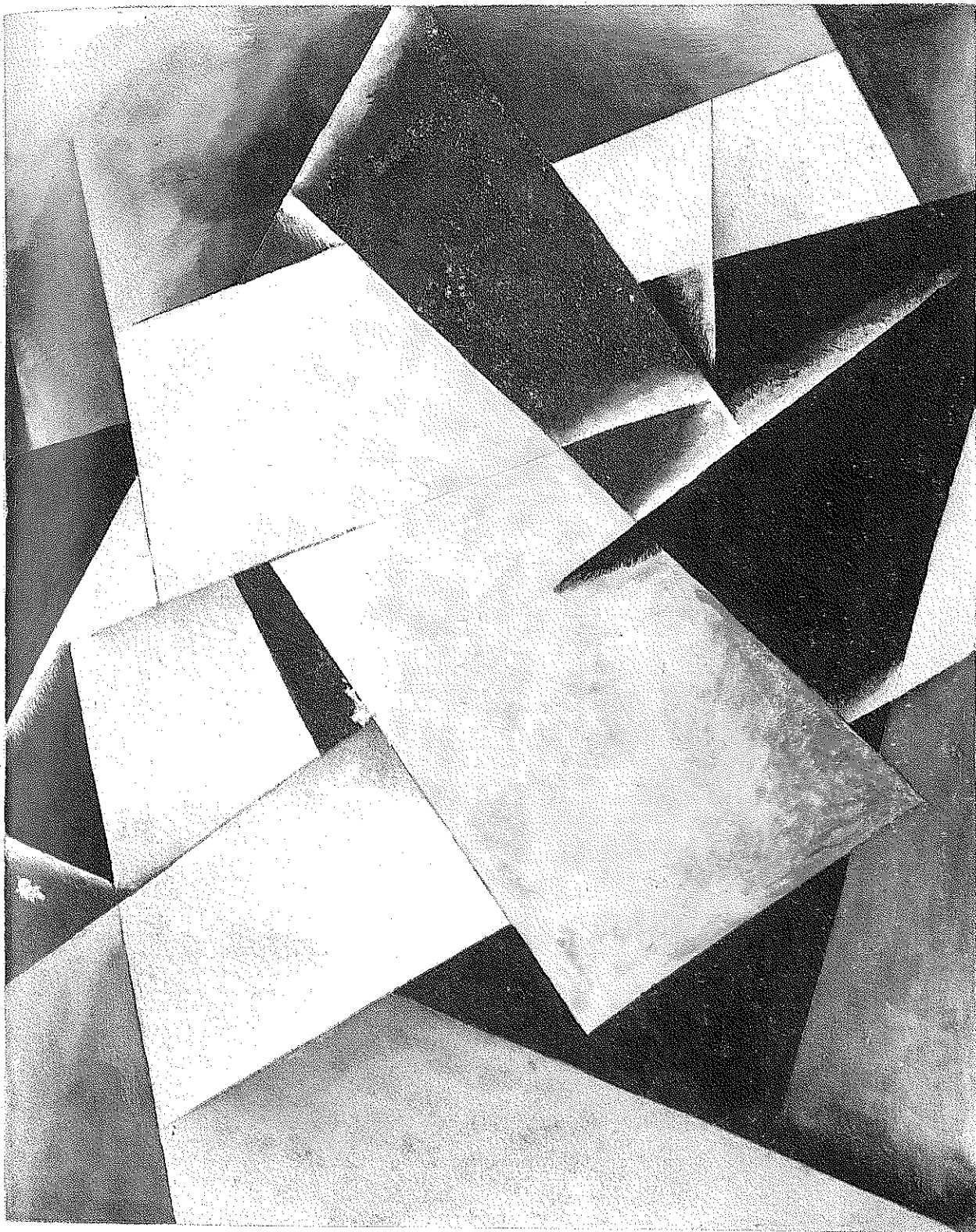
Ciertamente, el Plan para la Propaganda Monumental fue al principio más productivo en su aspecto negativo, la demolición de los monumentos zaristas, que en la construcción de los nuevos. En Moscú, la víspera del 1.º de Mayo de 1918, la estatua del general Skovolev fue retirada bajo la supervisión de los escultores Babichev y Korolev, y el mismo 1.º de Mayo fue demolida la de S. A. el príncipe Romanov en el Kremlin.

La demolición llegó rápidamente, pero la construcción fue un proceso relativamente lento. Hubo concursos para la de un monumento a los héroes muertos en el ataque alemán a Pskovy, para los dedicados a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo y a Sverdlov⁶⁶. Según fuentes impresas, por desgracia no extensas, la primera estatua, un monumento a Radischev, fue erigida en Petersburgo el 22 de septiembre de 1918. La siguieron las de Lassalle (7 de octubre), Dobrolyubov (27 de octubre), Marx (7 de noviembre), Chernyshevski y Heine (17 de noviembre) y Shevchenko (29 de noviembre)⁶⁷. El 9 de marzo de 1919 fue inaugurado un monumento a Garibaldi (lám. 2.4)⁶⁸. En Moscú se erigieron 30 monumentos a lo largo del año 1918⁶⁹. Esta lista está lejos de ser exhaustiva; se levantaron otros monumentos a Marx, Herzen, Chernyshevsky en las principales ciudades⁷⁰.

Relativamente pocos de estos monumentos están bien documentados, pero bastantes fueron reproducidos; en lo fundamental parecen haber seguido la pauta tradicional del retrato figurativo monumental. Así, por ejemplo, el busto de Lassalle, hecho por Sinaiski y erigido en la Nevskii Prospekt⁷¹ (lám. 2.3.). Los rasgos del filósofo han sido generalizados e idealizados. El busto de Karl Marx, obra de Matveev y alzado frente al Instituto Smol'ny en 1918, era menos académico y admitía una inclinación hacia las formas cubistas dentro de una estructura figurativa. Sin embargo, ninguno de ellos era lo suficientemente innovador para refutar la conclusión de que los monumentos poseían un contenido revolucionario sin una forma artística particularmente revolucionaria; aparte de un restringido modernismo, el lenguaje escultórico que utilizaron podría haber sido usado para los monumentos zaristas.

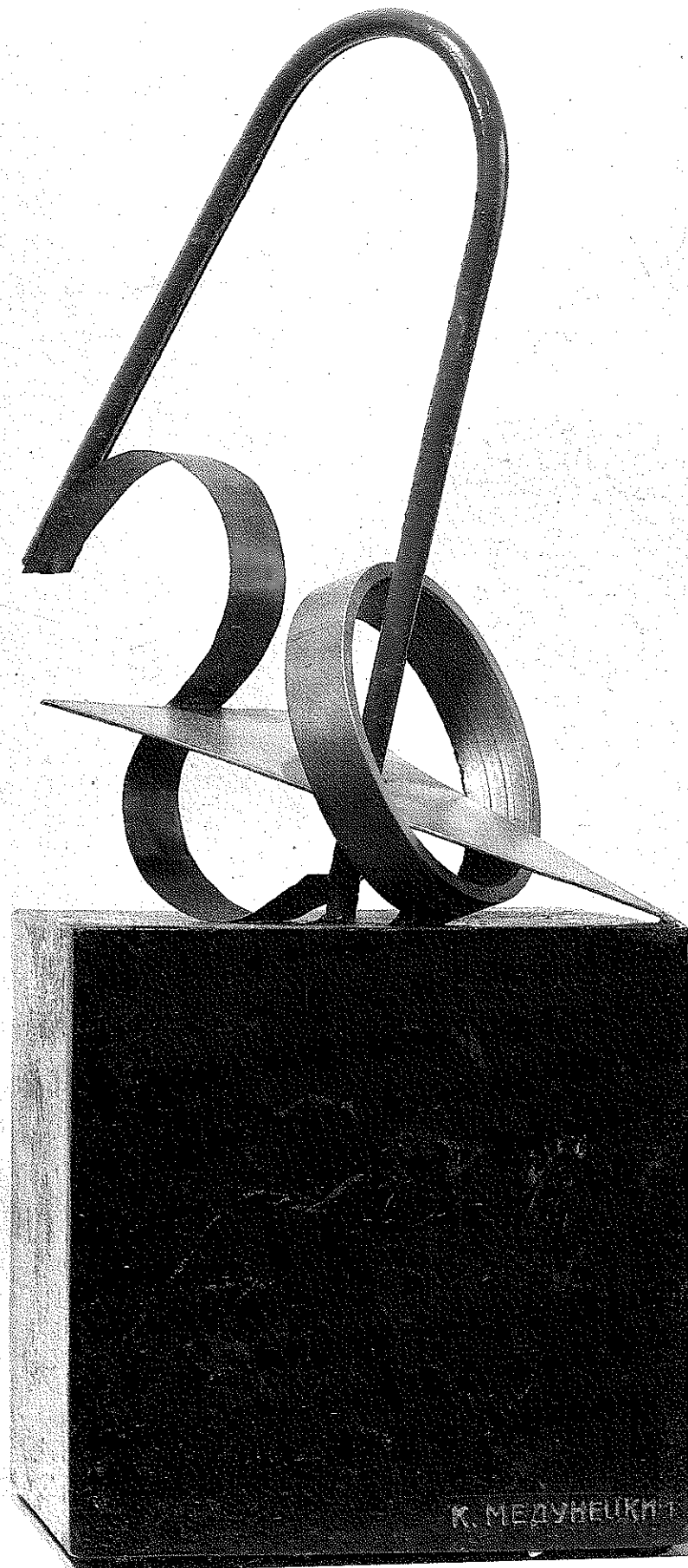


2.3. V. Sinaiski, Monumento a Lassalle. Petrogrado, 1918. [Reproducido en *Iskusstvo*, n.º 3, 1933.]

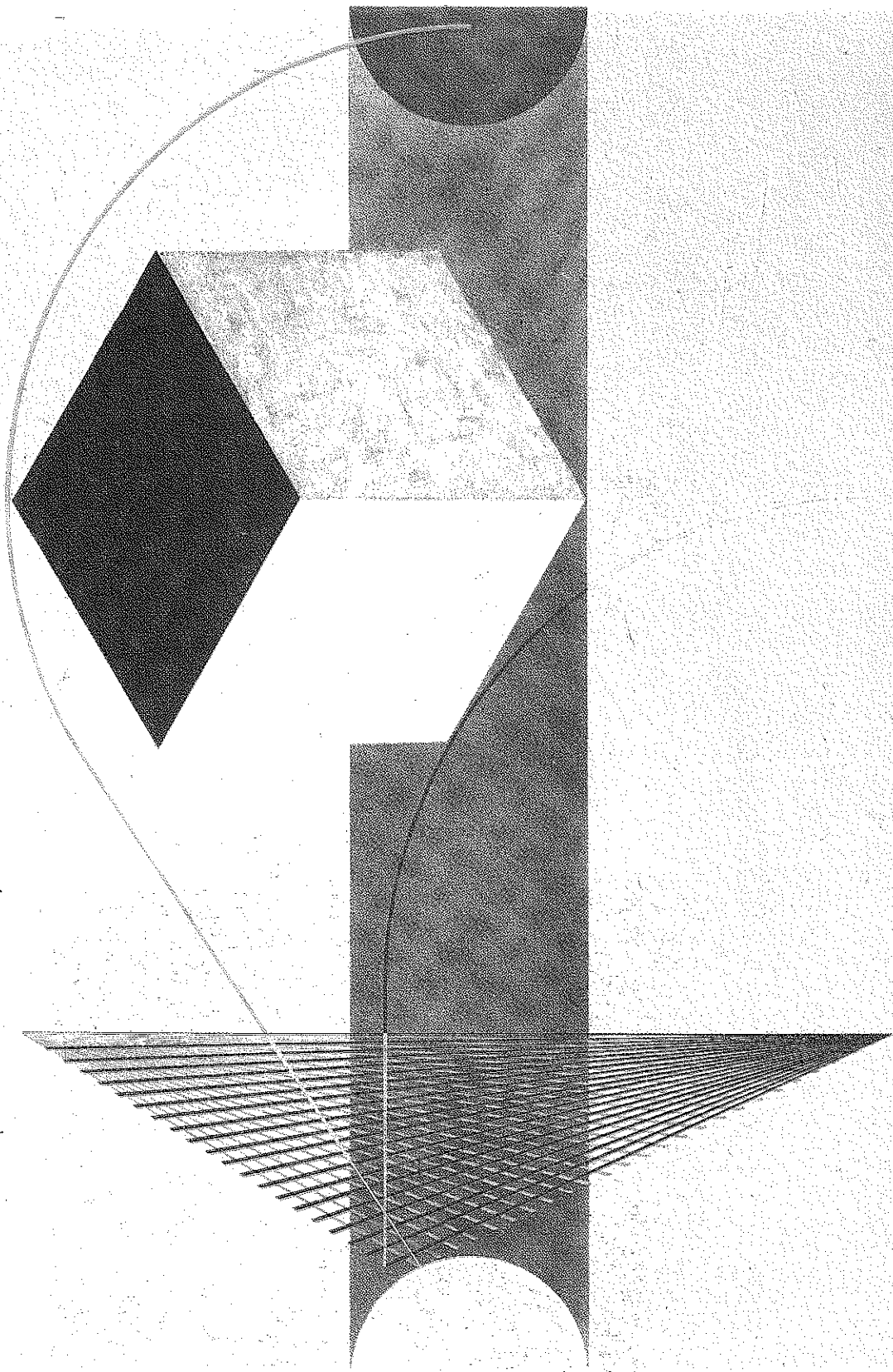


I. L. Popova, *Arquitectónica pintada* (*Zhivopiskaya arkhitektonika*), 1918, 29,3 x 23,5 cm. Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven, legado Katherine Dreier.

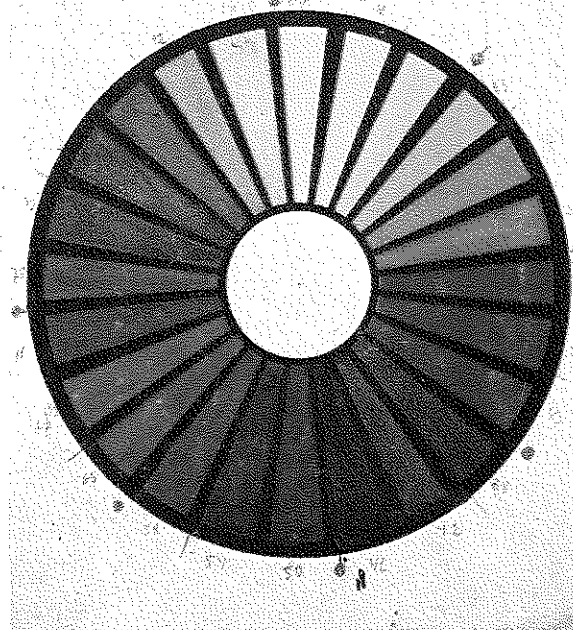
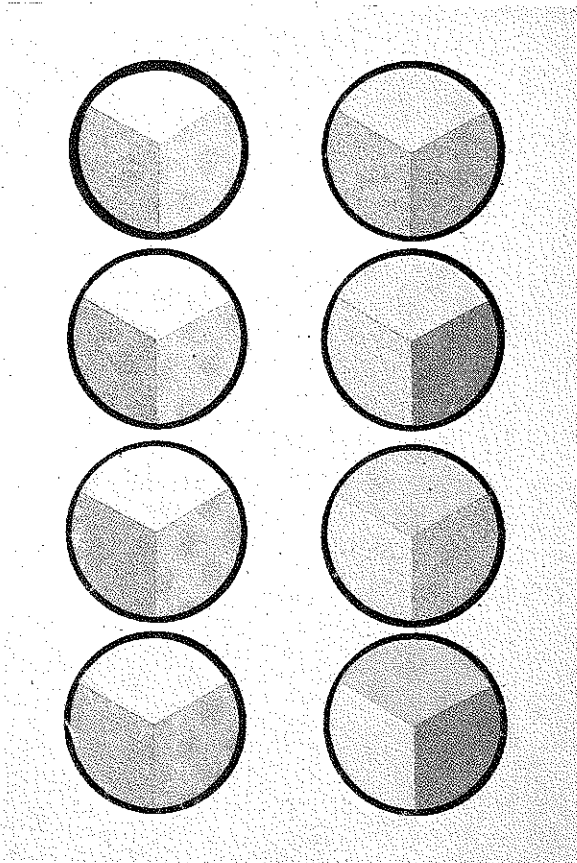
umento a
18. [Repro-
23, 1933.]



И. К. Медунетский, *Construcción espacial*, 1920, hojalata, hierro aluminio; altura, 45 cm. Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven, donación de la Société Anonyme.



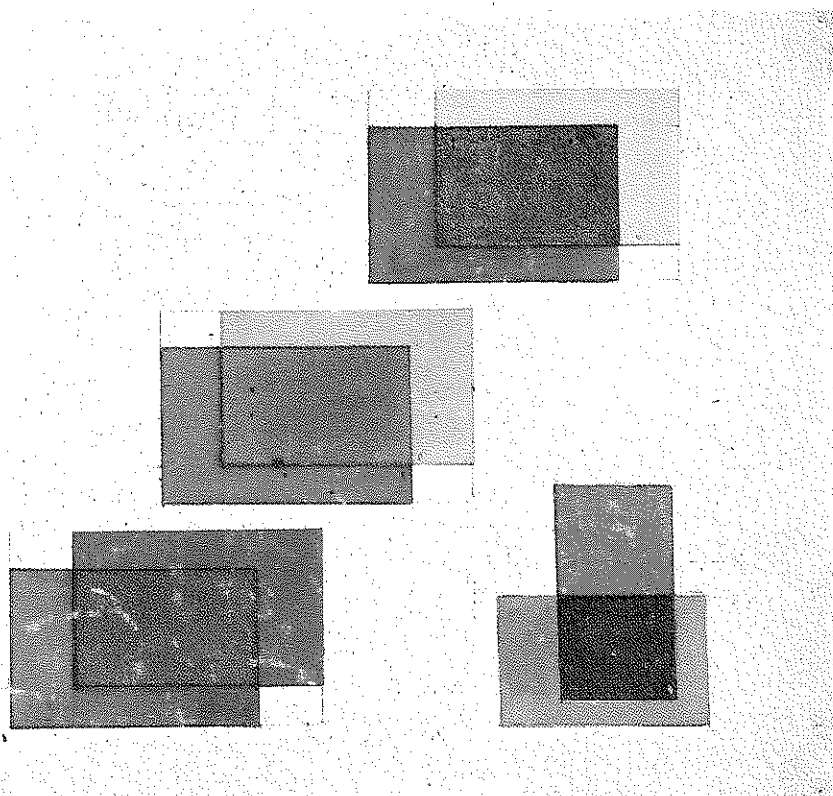
III. El Lissitzky. *PROUN 99*, 1923.
óleo sobre madera. 129,4 x 99 cm.
Galería de Arte de la Universidad
de Yale, New Haven, donación de
la Société Anonyme.



IV. G. Klutsis, Estudio de color relacionado con su enseñanza del color en VKhUTEMAS, c. 1926, collage de papel y tinta sobre papel, 20,3 x 17 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

V. G. Klutsis, Estudio de color relacionado con su enseñanza del color en VKhUTEMAS, c. 1926, gouache, lápiz y tinta sobre papel, 20,3 x 17 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

VI. G. Klutsis, Estudio de color relacionado con su enseñanza del color en VKhUTEMAS, c. 1926, gouache y lápiz sobre papel, 20,4 x 16,7 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]





2.4. Inauguración del monumento a Garibaldi en presencia de Lunacharsky, Petrogrado, 1918. [Reproducido en *Iskusstvo*, n.º 3, 1933, p. 166.]

El proyecto de Tatlin para un monumento conocido después como el Monumento a la Tercera Internacional estaba inspirado en el deseo de remediar esta situación y de crear un monumento genéricamente revolucionario para la nueva sociedad revolucionaria.

TATLIN Y EL MONUMENTO A LA TERCERA INTERNACIONAL

Como director del IZO de Moscú, Tatlin preparó y envió un informe al Consejo de Comisarios Populares, *Sovnarkom*, en junio de 1918, referente a la organización y ejecución del Plan para la Propaganda Monumental en Moscú⁷². En este informe, aprobado por *Sovnarkom* en julio, Tatlin ponía de manifiesto la dificultad de ejecutar rápidamente el proyecto sin poner en peligro la calidad artística de los monumentos producidos, pues, insistía, «el Estado, tal como ahora es, no puede ni debe ser el iniciador del mal gusto». Su solución era atraer «a talentos artísticos frescos y jóvenes», proveerles de todos los materiales que necesitaran, abolir el antiguo jurado e introducir una «revisión internacional» que decidiría qué proyectos habían de ser ejecutados en materiales duraderos⁷³. En una carta escrita probablemente a fines de agosto de 1918, Tatlin hizo de nuevo hincapié, en relación a los monumentos, en que deberían ser «creaciones libres en un estado socialista»⁷⁴. En esta carta se refería a la idea de trabajar «no sólo en monumentos a figuras prominentes, sino también en monumentos a la Revolución rusa, monumentos a una relación entre Estado y arte que no ha existido hasta ahora»⁷⁵. Es posible que hubiera concebido ya la idea para su propio monumento, aunque no se convirtió en artista participante hasta principios de 1919⁷⁶.

En estas fechas, el IZO de Moscú encargó a Tatlin la ejecución de un proyecto para un monumento a la Revolución. Sin embargo, se trasladó a Petersburgo a mediados de 1919 para hacerse cargo del Estudio de Volumen, Material y Construc-

ción de los Estudios Libres, y así continuó su trabajo en el proyecto.⁷⁷ La primera información concerniente a las ideas de Tatlin para el monumento apareció en un artículo de Punin titulado «Sobre monumentos» y publicado en *El Arte de la Comuna* el 9 de marzo de 1919.⁷⁸ Las declaraciones de Punin, basadas evidentemente en conversaciones y correspondencia con Tatlin, subrayaban el rechazo de Tatlin del monumento figurativo tradicional, incapaz de cambiar el aspecto de la ciudad de un modo fundamental. La esencia de la concepción de Tatlin, presentada como una antítesis, era que «los monumentos contemporáneos, ante todo, deben responder a la demanda general de síntesis de diferentes tipos de arte, tal como observámos en estos momentos». Al rechazar la idea de que dicha síntesis consistía en la construcción de la estructura por el arquitecto, la de la pintura por el pintor y la decoración por el escultor, Tatlin sugería sin embargo que los tres habían de ocuparse del diseño de monumentos y que el producto final debería complacer a los tres.

En este artículo, Punin presentó también el esquema básico de Tatlin en relación a la forma y estructura del monumento: «La forma del monumento corresponderá a todas las formas artísticas inventadas en la época presente. En la actual posición del arte, estas formas serán evidentemente cubos, cilindros, esferas, conos, segmentos, superficies esféricas, piezas de éstas, etc.». En este punto no parece que Tatlin haya tomado una decisión definitiva por lo que respecta a la forma básica global del monumento, ya que la descripción referente a un ala del edificio es la de una rampa para motoristas. No obstante, está claro que imaginó estructuras de distinta configuración geométrica, asignadas a funciones específicas y que, aun existiendo como entidades separadas, podían ser conectadas mediante ascensores. Esto implicaba una separación vertical al mismo tiempo que una posible separación horizontal en diferentes alas.

Sin embargo, el artículo no destacaba las formas plásticas del monumento, sino el programa funcional de que Tatlin lo había dotado. Esta insistencia apoya la idea de que el impulso inicial de Tatlin se derivaba del vivo deseo de crear un monumento verdaderamente revolucionario que respondiera al dinamismo de una sociedad dinámica y revolucionaria y lo expresara. En conexión con esto hay que observar que fue mucho más tarde, tal vez hacia mediados de 1920, cuando Tatlin concibió la idea de dedicar su monumento no a la Revolución rusa, sino a la Tercera Internacional, fundada en 1919.⁷⁹

Es evidente, según el artículo de Punin, que Tatlin había decidido ya antes de esto que el monumento debía expresar dinamismo, ser dinámico y cumplir una función dinámica como centro de agitación y propaganda:

«Como principio es necesario subrayar, en primer lugar, que todos los elementos del monumento deben ser aparatos que promuevan la agitación y la propaganda y en segundo lugar, que el monumento debe ser un lugar de intensísimo movimiento. Uno no debe permanecer quieto de pie o sentado; hay que dejarse llevar mecánicamente arriba, abajo, contra la propia voluntad; frente a uno deben centellear la poderosa y lacónica frase del orador de agitación, y más allá de las últimas noticias, decretos, decisiones, de los últimos inventos, una explosión de pensamientos sencillos y claros, creatividad, solamente creatividad».⁸⁰

El elemento dinámico había de invadir la estructura entera —la función y la actuación del monumento, los aparatos contenidos en ella— y a quienes trabajan allí. No podía permitirse nada que obstaculizara esta celebración del dinamismo. «Parte de las formas simples (los cubos) deben albergar salas de lectura, gimnasios, salas de agitación y otros establecimientos similares... pero éstos no deben ser museos, biblioteca, etc., pues es deseable conservar el constante movimiento de estas salas».⁸¹

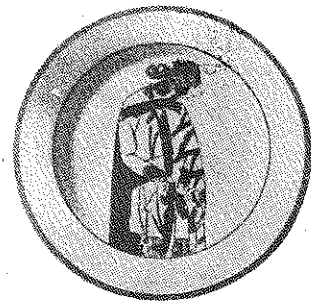
Entre otros rasgos mencionados específicamente, estaban un garaje que albergaba motocicletas y automóviles especiales que trasladaban y distribuían utensilios de agitación; una pantalla gigantesca para mostrar «las últimas noticias de la vida cultural y política de todo el mundo»; una estación de radio capaz de transmitir al mundo entero; una central de teléfono y telégrafo; un proyector para lanzar mensa-

jes a las nubes; talleres artísticos y una imprenta.⁸² Esta insistencia acerca del «moderno aparato técnico» y las características dinámicas de la tecnología llegaron a lo que se podría llamar una «romantización» de la tecnología. Descubriendo este planteamiento, Tatlin afirmó (según Punin) que «el proyecto... basado en una síntesis de los logros técnicos de nuestra época, presenta la oportunidad de aplicar ricamente las nuevas formas artísticas a la tecnología. La radio, la pantalla y la antena, al ser elementos del monumento, pueden ser también los elementos de la forma».⁸³ Dada la insistencia en el dinamismo tecnológico que se ha descrito y teniendo en cuenta este planteamiento, no es sorprendente que las formas elegidas finalmente para la estructura soporte fueran una espiral y una diagonal dinámica, y que las estructuras interiores de cristal rotaran sobre sus ejes.

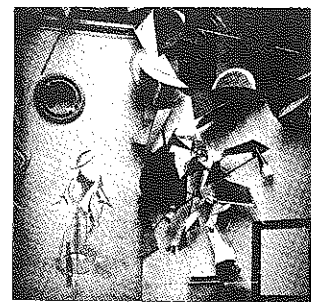
El proyecto de Tatlin, tal como Punin lo resumió, ofrecía una alternativa dinámica al monumento tradicional. El monumento de Tatlin, firmemente unido a la dinámica de la tecnología moderna, había de representar un papel positivo en el proceso de cambio que avanzaba entonces en Rusia. Estaba concebido como un monumento revolucionario, cumpliendo una función revolucionaria en una situación revolucionaria. Como tal, representaba una reacción contra la práctica habitual del Plan para la Propaganda Monumental, aunque respondía muy positivamente al elemento utópico de la idea de la propaganda contenida en el plan de Lenin. Sin embargo, el proyecto de Lenin podía ser interpretado también como una reafirmación de las tradiciones rusas.⁸⁴ Las pinturas de Tatlin habían sido muy influidas por antiguos iconos y pinturas al fresco rusas, y el hecho de que esta influencia fuera todavía una fuerza poderosa, se pone de manifiesto en el plato del zarevich (lám. 2.5), de 1919.⁸⁵ La historia rusa contenía algunos ejemplos de edificios construidos para conmemorar acontecimientos específicos. La catedral de San Basilio o de la Intercesión de la Virgen fue construida por Iván el Terrible entre 1551 y 1560 para conmemorar la conquista de Kazán. Más adelante, en San Petersburgo, la iglesia del Salvador o de la Sangre Derramada fue construida entre 1883 y 1907 para señalar en lugar donde el zar Alejandro II fue asesinado el 13 de marzo de 1881.

Tatlin había definido su tarea no sólo como la de sintetizar las diferentes ramas del arte, sino también como la de sintetizar éstas y la tecnología. «La misión... consiste en encontrar una forma única, simultáneamente arquitectónica, plástica y pictórica, que tendrá la posibilidad de sintetizar las formas particulares de éstos u otros aparatos técnicos».⁸⁶ Antes de ver en detalle la versión final de la Torre de Tatlin, es importante mencionar alguno de los experimentos artísticos que constituyen su contexto.

El propio Tatlin había participado ya en un proyecto que representaba un primer paso más allá de las construcciones absolutamente no funcionales examinadas en el capítulo 1. Había trabajado con los artistas Yakulov, Bruni y otros en la decoración del Café Píntoresco de Filippov, en Moscú en 1917 (lám. 2.6).⁸⁷ Este nuevo interior de café había sido diseñado para poner de manifiesto los elementos de la vida urbana contemporánea, ser «una especie de feria o de fiesta callejera» y proporcionar la base de un nuevo estilo en todas las ramas del arte.⁸⁸ No obstante, a juzgar por las fotografías, el producto acabado aun pudiendo ser visualmente estimulante, confirmaba simplemente la naturaleza ecléctica de las personalidades artísticas implicadas y de las decoraciones producidas. Apenas cumplía el propósito de Filippov de reunir «las modernas artes decorativas... escénicas y musicales» para crear «una bella tribuna para las nuevas realizaciones estéticas en todos los campos de las artes y de su propaganda entre las masas».⁸⁹ Era la primera vez que los métodos de trabajo en tres dimensiones desarrollados en las construcciones no utilitarias eran aplicados a una situación práctica para crear un entorno total. Las decoraciones se construían sobre las cuatro paredes existentes y esto, naturalmente, limitaba la esfera de la variedad de relaciones espaciales que podían crearse. Esta búsqueda de una nueva estética se había relacionado con la tecnología y el urbanismo. Sin embargo, durante el período de la guerra civil, la idea de la obra de arte



2.5. V. Tatlin, plato del zarevich, pintado por Chekhonin sobre diseño de Tatlin, 1922. [Reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, 1933.]



2.6. V. Tatlin, G. Yakulov y otros, detalle del Kafe Pittoresk, Moscú, 1917. [Reproducido en Salmon, *L'art russe moderne*, 1928.]

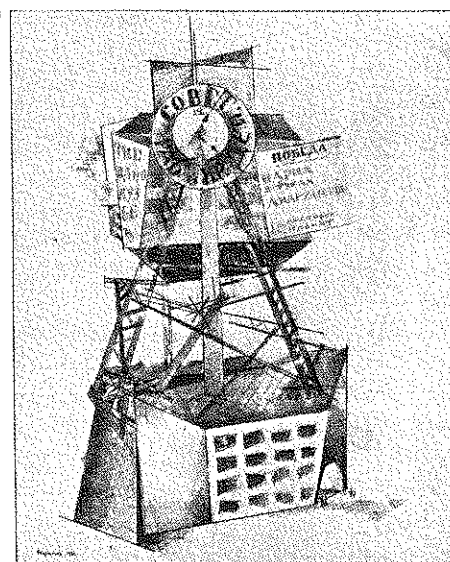
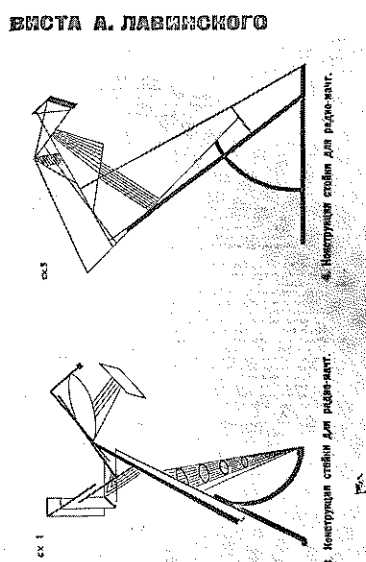
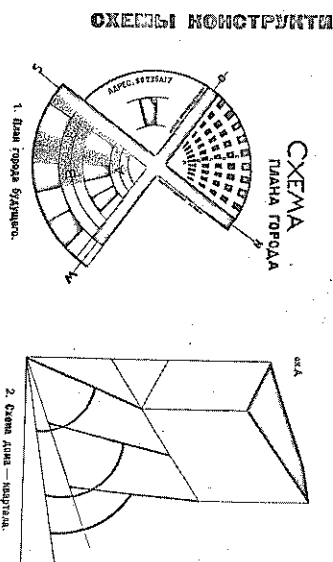
sin-tética había sido impulsada por la actividad práctica de las fiestas revolucionarias, ligadas a un contenido revolucionario. La práctica de pintar paneles para transformar las fachadas prerrevolucionarias en edificios revolucionarios para las fiestas fomentó la idea del artista productor de un entorno nuevo y totalmente artístico. Este nuevo elemento ideológico y la «fusión de la vida y el arte» hicieron que el experimento del Café Pintoresco semejara «un hermoso juguete en manos de adultos».⁹⁰

Estas ideas utópicas afectan a un partidario incondicional de la cultura tradicional como Lunacharski. En la apertura de los Estudios Libres de Arte del Estado en octubre de 1918, expresó los sueños que inspiraban a los artistas de la época: «Nacerá una hermandad de artistas y arquitectos y creará no sólo templos y monumentos a los ideales humanos, sino también ciudades artísticas completas. Enlazar el arte con la vida: ésta es la misión del nuevo arte».⁹¹ En el contexto de este entusiasmo, todo parecía posible.⁹² Se hallarían en la literatura prototipos inmediatos para estas ideas, como el poema de Khlebnikov «La Ciudad del Futuro» y en la novela utópica de Bogdanov *La Estrella Roja*, que describía la perfecta sociedad socialista en un planeta lejano.⁹³ Los planos de Lavinskii de una proyectada Ciudad del Futuro (*Gorod budushchego*, lám. 2.7), estaban inspirados precisamente en conceptos utópicos semejantes. Imaginaban una ciudad de cristal y amianto construida sobre muelles en el cielo.⁹⁴ El plano era ultrarracional, basado en un sistema circular de cuadrícula (las direcciones serían puramente numéricas) conforme a principios extraídos de la ingeniería⁹⁵ y también a la concepción de su papel no como «un sacerdote creador, sino como un maestro ejecutando un resumen social».⁹⁶

La tendencia a la síntesis artística encontró una manifestación de mayor solidez práctica en la organización en mayo de 1919, de un colectivo dedicado a las cuestiones de síntesis entre escultura y arquitectura y denominado *Sinskul'ptarkh* (*Sintez skul'pturno-arkhitekturny*: Síntesis Escultórica y Arquitectónica), dentro de la sección de escultura de la Subsección de Trabajo Artístico de IZO.⁹⁷ El objeto era la creación de una síntesis de las artes espaciales, y uno de los primeros proyectos fue un Templo del Intercambio entre Naciones (*Khram obshcheniya narodnov*), pensado para fiestas populares. Hacia fines de 1919 se agregaron los pintores Rodchenko y Shevchenko y el comité recibió el nuevo nombre de *Zhivskul'ptarkh* (*Zhivopisno-skul'pturno-arkhitekturnyi sintez*: Síntesis Pictórica, Escultórica y Arquitectónica).⁹⁸ El grupo centró su atención en proyectos para edificios que incorporaban las nuevas funciones sociales, tales como el alojamiento público. En los diferentes dibujos para proyectos, había una dependencia muy acusada respecto del lenguaje formal de la

2.7. A. Lavinsky, *La Ciudad del Futuro: Planos* (*Gorod budushchego. Skhemy*), 1922. [Reproducido en *LEF*, n.º 1, 1923.]

2.8. A. Rodchenko, diseño de quiosco, 1922. [Fotografía: Sociedad para las relaciones culturales con la URSS, Londres.]



pintura de vanguardia (lám. 2.8); la coherencia estructural y la viabilidad eran sacrificadas a las cualidades expresivas de la forma.

La versión final de la Torre de Tatlin ha de verse dentro de este contexto artístico e ideológico. Parece que el proyecto estaba completamente elaborado hacia diciembre de 1919, pero no hay ninguna indicación explícita de que estuviera ya entonces dedicado a la Tercera Internacional. El diseño final proyectaba una estructura «construida de acuerdo con principios arquitectónicos totalmente nuevos y partiendo de formas arquitectónicas totalmente nuevas».⁹⁹ Había de alzarse en una altura de 400 metros y atravesar el ancho río Neva en el centro de Petersburgo. Tatlin confiaba en que «la moderna tecnología ofrecería la posibilidad de construir un edificio semejante».¹⁰⁰

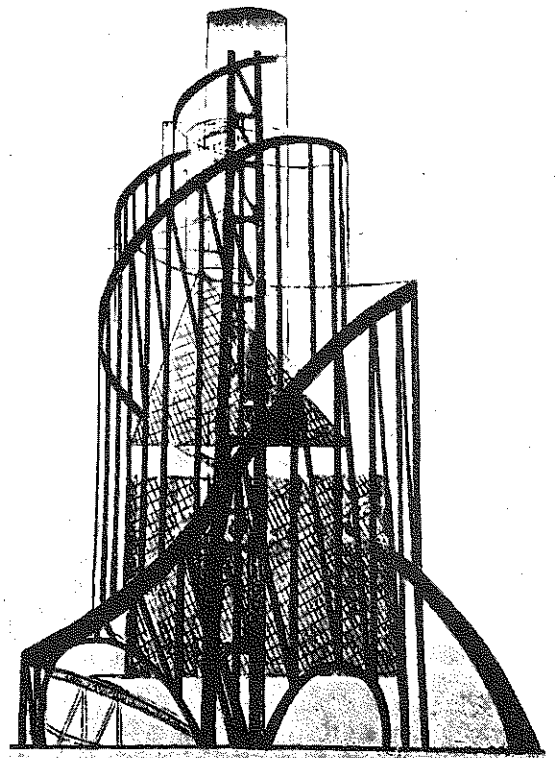
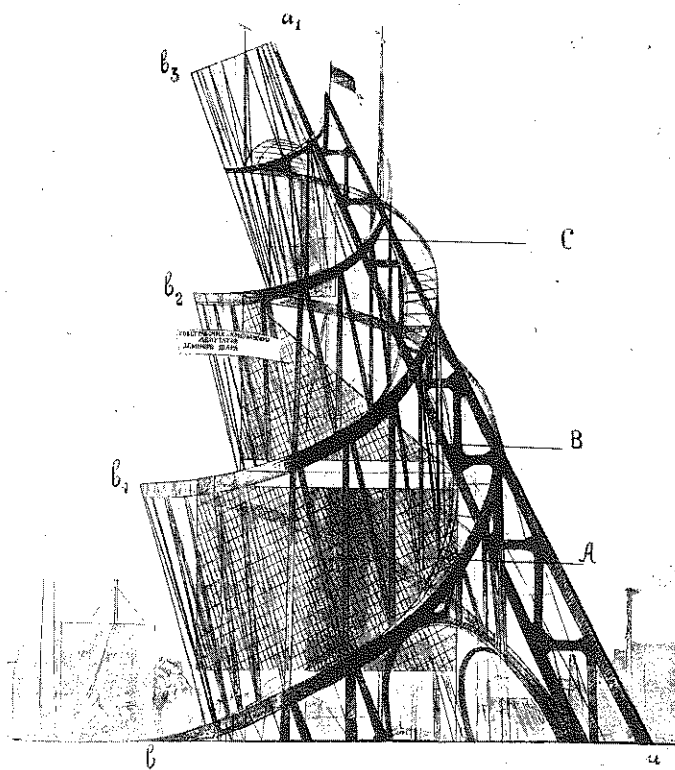
Esta versión de la Torre se conoce a través de dos fachadas reproducidas en el panfleto de Punin de 1920-21, *El Monumento a la Tercera Internacional* (láms. 2.9,10), de fotografías del modelo, tomadas en la exposición de Moscú (láms. 2.11, 13) y de la descripción del monumento que Punin publicó en su folleto.¹⁰¹

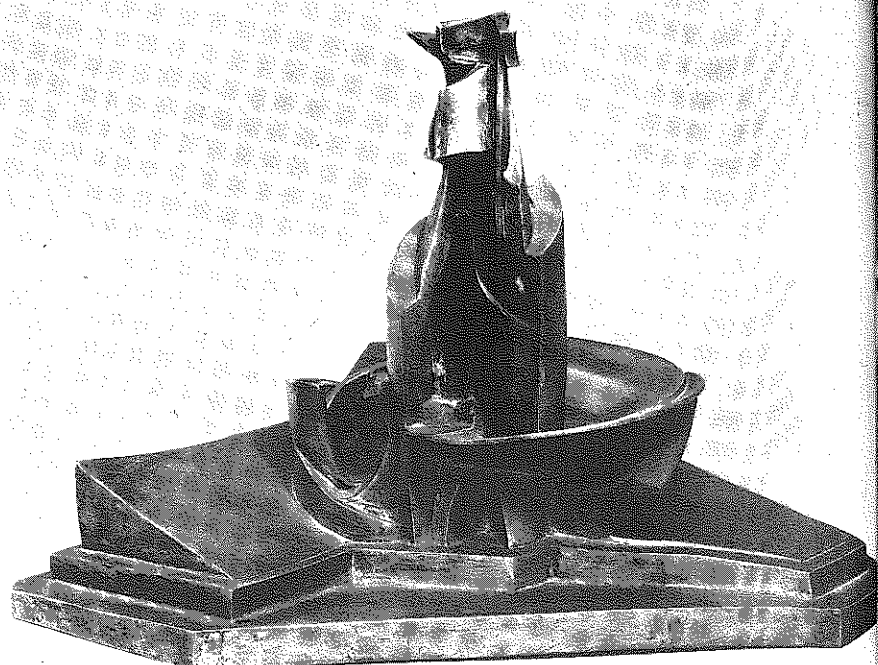
La construcción del modelo no se inició antes de marzo de 1920, y fue terminada antes del tercer aniversario de la Revolución de octubre.¹⁰² El modelo fue expuesto oportunamente del 8 de noviembre al 1 de diciembre de 1920 en el vestíbulo del estudio en el que había sido construido.¹⁰³ Al parecer, fue este modelo el que se transportó a Moscú a fines de diciembre y se volvió a erigir en el vestíbulo del VIII Congreso de los Soviets, que discutía el Plan de Lenin para la Electrificación de Rusia.¹⁰⁴ Antes de exponer el monumento en Moscú, Tatlin pronunció una conferencia con fotografías en una reunión de los estudiantes de VKHUTEMAS en su club Paul Cézanne. De acuerdo con Khardzhiev, esta reunión tuvo lugar entre el 16 y el 18 de diciembre de 1920. Gabo y Lissitzky criticaron el monumento, pero Mayakovski lo defendió como pieza de arte de ingeniería y lo acogió como «el primer monumento sin barba» y «el primer objeto de Octubre».¹⁰⁵

Por las fotografías parece que el modelo tenía entre 6 y 7 metros de altura.¹⁰⁶ La estructura externa de soporte, que había de ser de hierro (de madera en el modelo),

2.9. V. Tatlin, *Dibujo del Monumento a la Tercera Internacional*, 1920. [Reproducido en Punin, *Pamyat' III Internatsionala*, 1920.]

2.10. V. Tatlin, *Dibujo del Monumento a la Tercera Internacional*, 1920. [Reproducido en Punin, *Pamyat' III Internatsionala*, 1920.]





se componía de dos espirales separadas que se movían en la misma dirección en torno a un fuerte eje diagonal. Dentro de esta estructura habian de suspenderse cuatro volúmenes recubiertos de cristal. Según la descripción de Punin:

«El monumento se compone de tres grandes espacios de cristal, erigidos con ayuda de un complicado sistema de pilares verticales y espirales. Estos espacios están colocados uno sobre otro y tienen formas diferentes en correspondencia armónica. Pueden moverse a diferentes velocidades por medio de un mecanismo especial. El piso inferior, que tiene forma de cubo, gira sobre su eje a la velocidad de una revolución al año. Está dedicado a las asambleas legislativas. El siguiente, en forma de pirámide, gira sobre su eje a razón de una revolución al mes. Aquí se encuentran los organismos ejecutivos (el Comité Ejecutivo Internacional, la Secretaría y otros organismos administrativos ejecutivos). Finalmente, el cilindro superior que gira a la velocidad de una revolución por día, está reservada a servicios de información: oficina de información, periódico, emisión de proclamas, folletos y manifiestos, en resumen, todos los medios para informar al proletariado internacional; habrá también una oficina de telégrafos y un aparato para proyectar lemas sobre una amplia pantalla. Estas últimas instalaciones pueden adaptarse en torno al eje del hemisferio. Los mástiles de radio se elevarán por encima del monumento. Hay que subrayar que el proyecto de Tatlin incluye paredes con cámara de aire (thermos) que ayudarán a mantener la temperatura en las distintas salas de manera constante».¹⁰⁷

A pesar del optimismo de Tatlin con respecto a la viabilidad técnica del proyecto, no hay en los dibujos existentes ninguna indicación de cómo concebía el complejo sistema de engranaje que requerirían estas estructuras giratorias, comunicadas por ascensores dentro del armazón abierto que servía como soporte.

Ante su grandiosa estructura, los comentaristas occidentales han buscado una explicación en paralelos artísticos establecidos. Se ha hecho una comparación obvia entre la construcción en vigas de la Torre Eiffel y la del monumento de Tatlin.¹⁰⁸ Tatlin había visitado París en 1913 y, casi con certeza, había visto la estructura de Eiffel. Como señaló Troels Andersen, Eiffel y Tatlin investigaban posibilidades tecnológicas similares, lo cual hizo del edificio de Eiffel un evidente punto de partida para Tatlin a pesar de las diferencias de motivación (después de todo, Eiffel construía para demostrar un método de construcción, y Tatlin para ilustrar el concepto de la revolución comunista, más abstracto). Aunque Andersen cuestionó la validez de la investigación iconográfica de la Torre, trazó un paralelo contemporáneo con el *Desarrollo de una botella en el espacio*, obra de Boccioni de 1912 (lám. 2.12).¹⁰⁹

2.11. V. Tatlin, modelo del Monumento a la Tercera Internacional, en exposición en Moscú, 1920. [Reproducido en Punin, *Tatlin (Protiv kubizma)*, 1921.]

2.12. U. Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912. bronce plateado, 38,1 x 19,9 x 59,4 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Fundación Aristide Maillol.

2.13. V. Tatlin, modelo del Monumento a la Tercera Internacional, en exposición en Moscú, 1920, con Tatlin en primer término, con una pipa en la mano. [Reproducido en Punin, *Tatlin (Protiv kubizma)*, 1921.]

ДА ЗДРАВСТВУЕТ
ИНТЕРНАЦИОНАЛ!

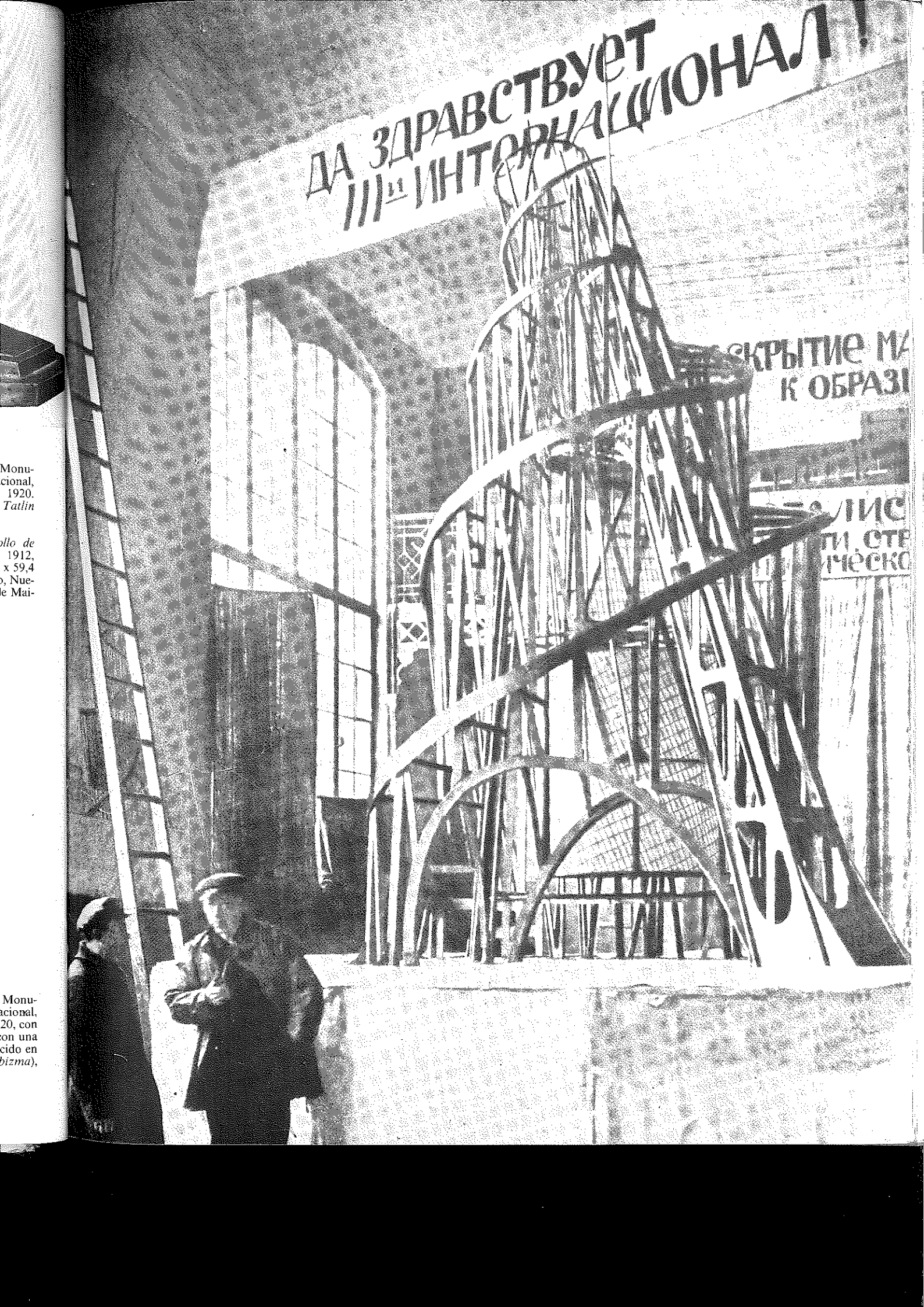
СКРЫТИЕ МА
К ОБРАЗИ

МИС
ТИ, СТЕ
МЕСКО

Monu-
cional,
1920.
Tatlin

bllo de
1912,
x 59,4
, Nue-
le Mai,

Monu-
cional,
1920, con
una
cido en
bizma),



Elderfield, no obstante, ha rastreado la iconografía de la espiral de la Torre desde la *Torre de Babel* de Brueghel hasta la *Torre del Trabajo* de Rodin.¹¹⁰ Proponiendo una fuente de inspiración más contemporánea y tecnológica, Kestutis Paul Zygas ha sugerido que las estructuras de las torres de perforación petrolífera de Bakú y los mástiles-esqueleto de los barcos pueden haber influido a Tatlin.¹¹¹ Ciertamente, en su época de marinero, Tatlin pudo haberse familiarizado con el tipo de aparejo naval que Zygas describe. También pudo visitar Bakú en sus viajes y ver las torres de perforación. Una experiencia de primera mano de tales estructuras habría ejercido probablemente más influencia que cualquier conocimiento cosechado de su infancia a través de su padre, ingeniero, por el cual sentía aversión. Margit Rowell sugiere que funcional y visualmente los mástiles-esqueleto utilizados en buques de guerra antes de 1914, momento en que Tatlin estuvo con frecuencia en el mar, son verosímiles puntos de partida de la estructura del monumento de Tatlin. El armazón de estos mástiles tiene forma de cono enrejado construido obedeciendo al principio del «hiperboloide giratorio», con el interior dispuesto para subir o bajar equipos, luces de señales y transmisores de radio fijados a la parte superior. Tatlin pudo estar influido de esta manera por su experiencia náutica. Ya había trabajado en diseños para la ópera de Wagner *El holandés errante*, y en 1916 sugirió que Meierkhol'd utilizara «un mástil de barco grande con todos los atributos navales adecuados —el aparejo y las torres de vigilancia—» en lugar de un árbol místico en la película *La magia del espíritu* (*Nav'i chary*).¹¹²

2.14. Modelo simplificado del Monumento a la Tercera Internacional en una manifestación en la calle, c. 1927. [Reproducido en Gushchin, *Izo iskusstvo v massovykh proadnestvakh i demonstratsiyakh*, 1930.]

Sin embargo, el propio Tatlin en las declaraciones que acompañaron a la exposición del modelo del monumento en Moscú, relacionó específicamente los principios estéticos de la Torre con su actividad prerrevolucionaria en las construcciones no utilitarias.



de la
iendo
as ha
y los
te, en
parejo
torres
ejerci-
su in-
owell
es de
r, son
arma-
prin-
equi-
pudo
do en
eierk-
uados
licula
xposi-
princi-
ciones



«En 1915 hubo en Moscú una exposición de material y modelos de laboratorio (una exposición de relieves y contrarrelieves).

La muestra de 1917 ofreció una serie de ejemplos de selecciones de materiales, de investigaciones más complicadas y exposiciones de materiales en cuanto a tales y de sus consecuencias: movimiento, tensión y sus interrelaciones.

Esta investigación referente al material, volumen y construcción en 1918 nos permitió avanzar hacia la creación de una forma artística de selección de los materiales hierro y cristal como materiales del clasicismo moderno, equivalentes en su severidad al mármol en el pasado.

De este modo, aparecía la posibilidad de unir formas puramente artísticas y fines utilitarios. Un ejemplo: el Monumento a la Tercera Internacional Comunista.¹¹³

Al trazar la evolución del constructivismo, lo importante es esta continuidad de la inspiración formal en la obra del propio Tatlin. Cuando se reconstruyó, con motivo de la exposición de la obra de Tatlin en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo en 1968, un modelo del monumento, se reveló que toda la estructura estaba construida sobre un cono truncado inclinado, técnicamente denominado tronco.¹¹⁴ Era una forma recurrente en las primeras construcciones de Tatlin; se ve claramente en la *Selección de materiales* de 1917 (lám. 1.8) y de manera menos destacada en la forma de cristal de la anterior *Selección de materiales* de 1914 (lám. 1.12). El interés de Tatlin por los planos curvados se pone de manifiesto desde sus primeras obras, como el *Desnudo* de 1913 (lám. 1.3) y está en sus primeros relieves, como la *Botella*, del mismo año (lám. 1.1). Siguió siendo un rasgo prominente en los contrarrelieves de esquina, con los cuales se pasó al espacio tridimensional (láms. 1.9 y 1.13). En 1932 hizo más explícito su interés en las curvaturas como base para la construcción arquitectónica en la declaración «El arte en la tecnología»:

«Normalmente hay una tensión entre las formas rectilíneas simples y las formas determinadas por las curvas más simples. En arquitectura, el uso de curvas y formas determinadas por curvaturas complicadas creadas por un movimiento complicado, una línea recta o una curva, tiene todavía un carácter totalmente primitivo; todo el conjunto se limita a una sección común de las formas más simples...

El artista debe presentar en su obra, como complemento de la tecnología, una sucesión de nuevas relaciones entre las formas del material. Una serie de formas determinadas por curvaturas complicadas requerirá otras relaciones plásticas, materiales y constructivas; el artista puede y debe dominar estos elementos».¹¹⁵

La forma del monumento puede ser vista, al menos parcialmente, como resultado del trabajo de Tatlin con los materiales con los que construyó el modelo (es decir, listones de madera). Con sus volúmenes curvilíneos y su yuxtaposición de planos curvos y con las curvas de tensión de las espirales soporte que recuerdan mucho los alambres elegantemente curvados que soportan los relieves colgantes, la intersección de los volúmenes interiores y exteriores que aquéllas definen y el principio mismo de la estructura abierta que abarca las formas y las fusiona con el entorno, la Torre, en su concepción, a nada se asemeja más que a un contrarrelieve.

A pesar de la insistencia de Tatlin en la naturaleza utilitaria de su monumento, él mismo, así como sus contemporáneos, reconoció la naturaleza simbólica de la Torre. Lissitzky se refirió a ella como a un nuevo símbolo revolucionario: «Aquí, un antiguo concepto de forma, representado por ejemplo por la pirámide de Sargón, ha sido creado actualmente en un nuevo material y para un nuevo contenido», y empapó de cualidades simbólicas los propios materiales; escribió: «El hierro es fuerte como la voluntad del proletariado. El cristal es claro como su conciencia».¹¹⁶ Trotski censuró a Tatlin por su falta de sentido práctico y su romanticismo y simbolismo revolucionarios.¹¹⁷ De la misma manera, el crítico de arquitectura Khiger situó decididamente la Torre en el contexto del romanticismo y del simbolismo que habían dominado el pensamiento arquitectónico entre 1920 y 1922.¹¹⁸ Se decía

que el arquitecto Konstantin Mel'nikov afirmó: «Nuestra época es dinámica; Tatlin convierte la espiral en un símbolo moderno».¹¹⁹ Este parece haber sido uno de los propósitos conscientes de Tatlin. Según las memorias de A. A. Begicheva, Tatlin consideraba la Torre como una estructura simbólica. Hablando con Begicheva durante su período de docencia en Kiev, a mediados de los años veinte, explicó: «Mi monumento es un símbolo de la época. Unificando en él formas artísticas y utilitarias, he creado un género de síntesis del arte y la vida».¹²⁰ Además, según estas memorias parece que la espiral fue elegida específicamente como símbolo de tiempo y energía; decía Tatlin:

«Coloqué en la base la espiral como forma más dinámica, como símbolo del tiempo: energía, lucidez, esfuerzo. La construcción transparente de formas metálicas tiene la forma de una espiral inclinada sobre ángulo de la Tierra. Las formas inclinadas con ángulo de la Tierra son las formas más estables y flexibles».¹²¹

Como símbolo del nuevo siglo, era natural que las diferentes velocidades de los volúmenes interiores sugirieran un simbolismo cósmico: La Tierra moviéndose alrededor del Sol (un año); la Luna en su órbita alrededor de la Tierra (un mes) y la Tierra rotando sobre su propio eje (un día).¹²²

En esta declaración, Tatlin había manifestado que los resultados de «unir formas puramente artísticas con finalidades puramente utilitarias» eran «modelos que estimulan las invenciones en la tarea de crear un mundo nuevo e invitar a los productores para que tomen el control sobre las formas de la nueva vida cotidiana». El papel de la Torre era exactamente este: un modelo que estimulara las invenciones. En el marco de la discusión teórica que hacía su aparición actuaba como una cristalización práctica, ayudando a concentrar las experiencias artísticas tanto prerrevolucionarias como postrevolucionarias en objetivos utilitarios.

A fin de conseguir esta unidad de lo artístico y lo utilitario, Tatlin deseaba continuar aplicando los métodos de trabajo con materiales que había desarrollado en sus contrarrelieves. Para Tatlin, este proceso había sido más instintivo que científico o mecánico. Como afirmó en «El trabajo ante nosotros» e hizo aún más explícito en 1932, rechazaba la aplicación mecánica de la técnica al arte e insistía en la relación orgánica entre el material y su capacidad de tensión. Destacó que «sólo como resultado de la fuerza dinámica resultante de estas relaciones mutuas nace una forma vitalmente inevitable».¹²³ En esta concepción de la comprensión instintiva poseída por el artista está presente un elemento casi místico, relacionado con la concepción mesiánica del papel del artista como creador e intérprete del entorno.

Sin embargo, Tatlin dispuso sobre el monumento una pancarta en la que se proclamaba un incitante mensaje que vinculaba la creatividad ingenieril con el arte. Convencionalmente se ha dicho que lo escrito era «los ingenieros crean nuevas formas».¹²⁴ Todo lo que se puede leer del lema de tres líneas en la fotografía conservada (lám. 2.11) es:

Inzhenery mo(stov)...

Delaite...

Izobretennoi...

Ingenieros (¿de puentes?)...

Hacen...

Inventado...

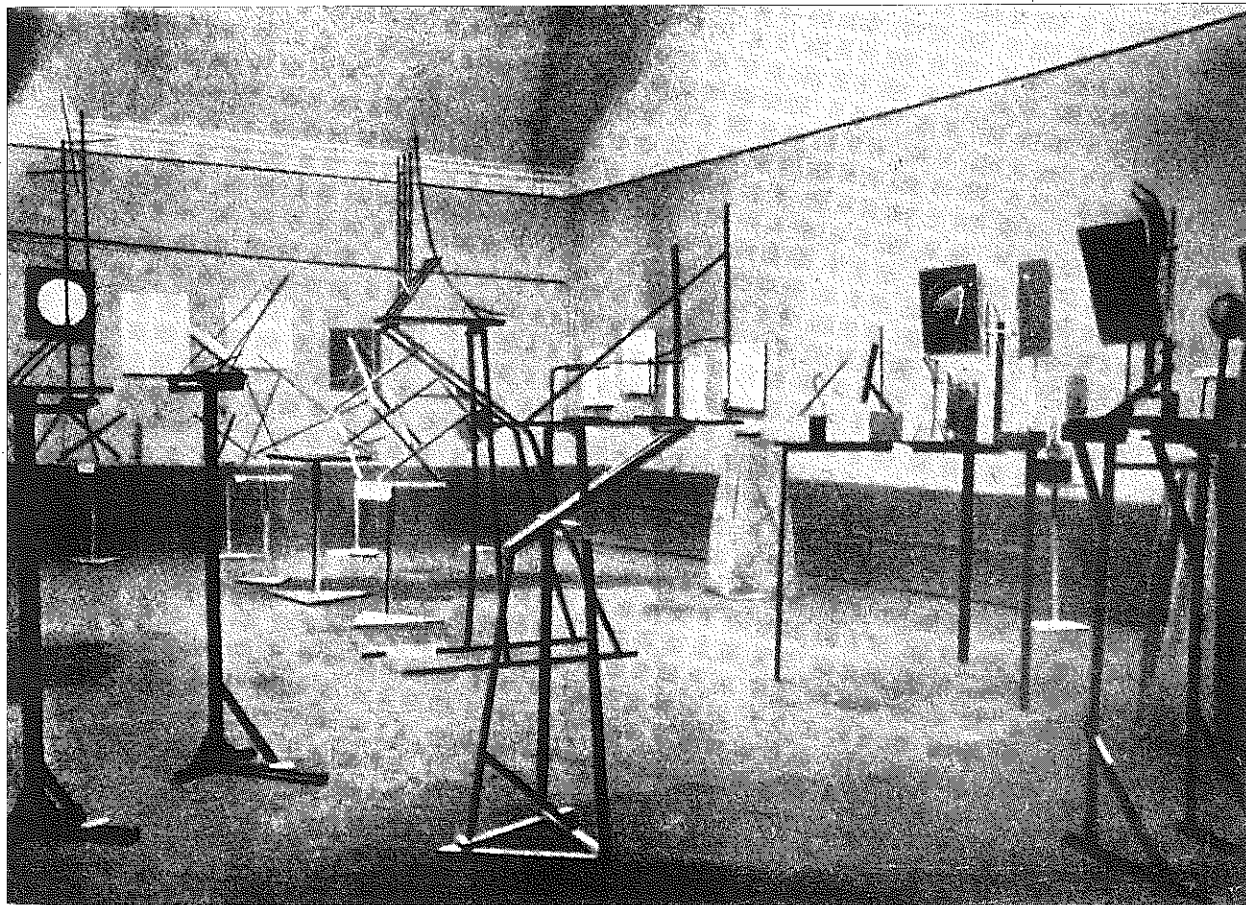
Muchos artistas interpretaron que este enunciado, así como la posición de Tatlin ante la tarea utilitaria en «El trabajo ante nosotros», representaba una celebración de la máquina y la tecnología. Mientras Tatlin, en su obra posterior, mantuvo la aproximación instintiva a los propios materiales y a las formas producidas, estos otros artistas encontraron su punto de partida en la retórica y contenido tecnológicos del monumento y siguieron buscando sus disciplinas centrales con arreglo a estas fuentes. Este planteamiento y trayectoria evolutiva son tipificados por la obra de algunos futuros miembros constructivistas del grupo OBMOKhU, que puede ser examinado como un caso ejemplar de la evolución resumida en este capítulo, desde las tareas de agitación pasando por el trabajo de laboratorio hasta las construcciones reales con finalidad utilitaria.

OBMOKhU: LA SOCIEDAD DE ARTISTAS JOVENES

La Sociedad de Artistas Jóvenes (*Obshchestvo molodykh khudozhnikov*, conocida por la forma abreviada de su nombre, OBMOKhU) fue fundada en 1919.¹²⁵ Sus miembros fundadores fueron N. Denisovsky, V. Komardentov, S. Kostin, M. Ere-michev, A. Zamoshkin, K. Medunetski, A. Naumov, A. Perekatov, N. Prusakov, S. Svetlov y los hermanos Georgii y Vladimir Stenberg; todos eran discípulos de los Estudios Libres de Arte del Estado.¹²⁶ El objetivo del grupo era inicialmente el debate. No estaban interesados en la creación de cuadros de caballete, sino en la ejecución «de tareas de producción desde el punto de vista del nuevo consumidor de arte».¹²⁷ Inicialmente parece que se reunieron para trabajar en la decoración de las calles de Moscú para las fiestas revolucionarias. Medunetski y los hermanos Stenberg habían decorado la Oficina de Correos de la Myasnitskaya para el 1.º de mayo de 1918,¹²⁸ y habían colaborado en las decoraciones del distrito de Rogozhsko-Simonovsky de Moscú para el primer aniversario de octubre, junto con Echeistov, un estudiante que permanecía después fuera del grupo.¹²⁹ Para facilitar su trabajo se les cedió un taller de metales, donde preparaban los clichés de los carteles encargados por el Comité para la Abolición del Analfabetismo. Aparte de su vasta actividad con carteles de propaganda, decoraron también las calles y la estación de Voronezh con carteles y ejecutaron diseños de decorados para diversas producciones teatrales en Moscú y en las provincias.¹³⁰ Esto es confirmado por la descripción que hace Denisovski de su propia actividad:

2.15. Panorama de la tercera exposición de OBMOKhU, Moscú, Mayo de 1921. [Reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, 1933, con fecha errónea de 1920.]

«Hicimos carteles para el Comité Especial de Todos los Rusos para la Abolición del Analfabetismo; llevamos a cabo las tareas de N. K. Krupskaya para Glavpolitprosvet; realizamos decoraciones para el teatro rural ambulante, dirigido por Z. Raikh. También produjimos



sellos, incluyento una "hoz y martillo" en un taller organizado de forma especializada. Pero principalmente produjimos carteles de agitación.¹³¹»

En su primera exposición en la primavera de 1919, el material expuesto se componía enteramente de ejemplos de su obra de agitación; no se mostró ninguna obra figurativa ni abstracta ligada a una investigación formal. Además, a fin de subrayar la naturaleza colectiva de su creatividad y de su organización y para acentuar su rechazo del individualismo, todas las obras expuestas eran anónimas. En 1920, en la segunda exposición, las piezas eran aún preponderantemente carteles, pero se incluyeron algunas construcciones en color (*tsvetokonstruksii*).¹³² La tercera exposición de ОБМОКХУ, inaugurada el 22 de mayo de 1921, fue la famosa exposición que incluyó obras de Rodchenko y Ioganson, los cuales no estaban entre los miembros originales del grupo.¹³³ Afortunadamente está documentada con las fotografías (láms. 2.15-16), que proporcionan dos vistas de la exposición. En éstas son visibles las construcciones de Rodchenko arriba mencionadas, que incluirían un círculo, un óvalo, un triángulo y un hexágono.¹³⁴

Las obras tridimensionales de Medunetski pueden verse en las láms. 2.15-16, donde se denota su posición con las letras *a* a *i* impresas debajo o al lado. Son las únicas obras de Medunetski conocidas actualmente. En enero de 1922, este artista y los hermanos Stenberg participaron en la exposición de obras de los constructivistas celebrada en el *Kafe Poetov* de Moscú. Al mismo tiempo, en sus manifestaciones aparecidas en el catálogo de dicha exposición, anunció claramente su adopción de objetivos utilitarios y su rechazo de la actividad puramente artística. Habían presentado sus construcciones como «trabajo de laboratorio». Las piezas presentadas por Medunetski en la tercera exposición de ОБМОКХУ consistían en formas metálicas

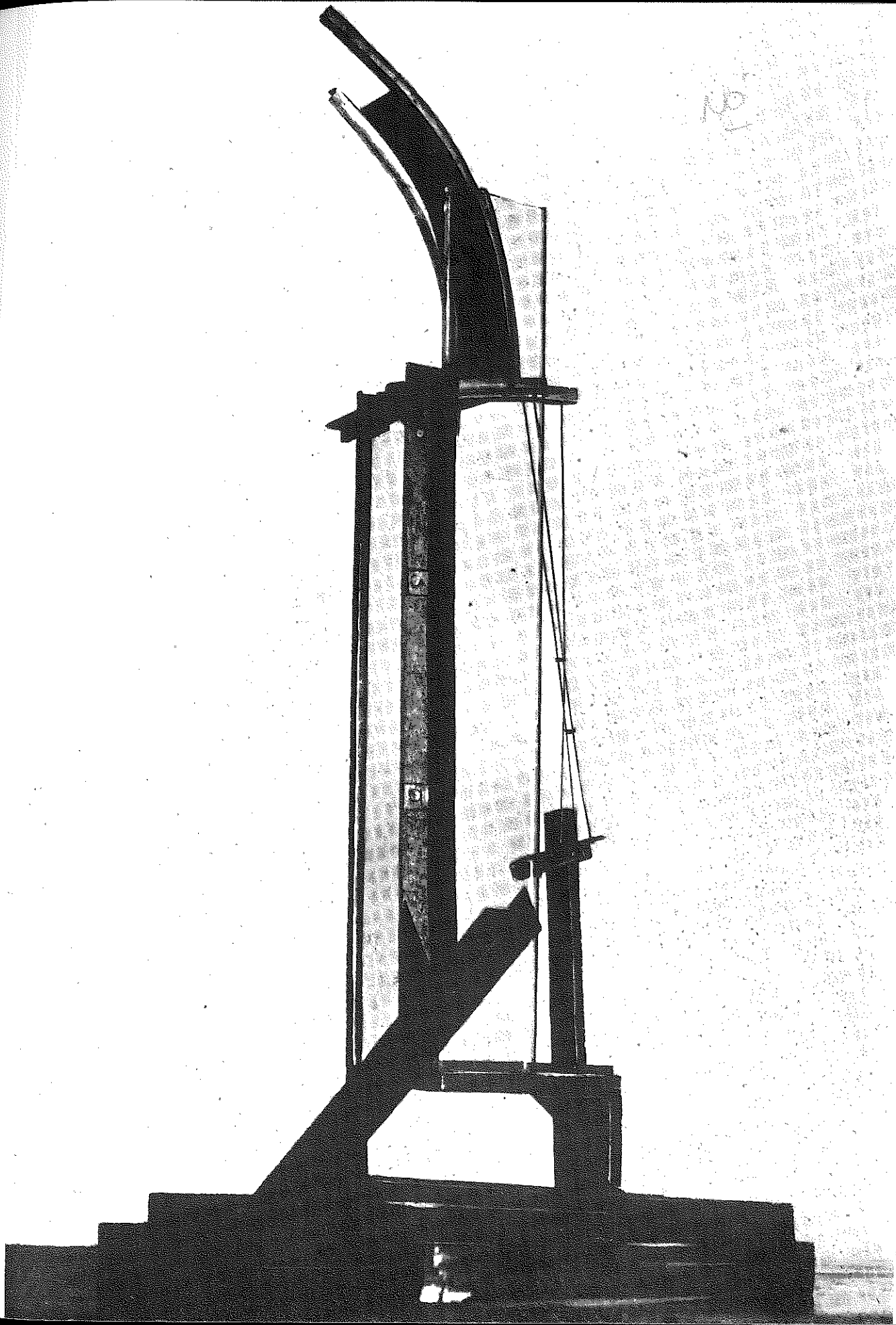
2.16. Panorama de la tercera exposición de ОБМОКХУ, Moscú, Mayo de 1921. [Reproducido en *Veshch'*, n.º 1/2, 1922.]



. Pero

sto se
guna
in de
acen-
s. En
teles,
ercera
posi-
re los
foto-
s son
n un

5-16,
on las
ista y
vistas
iones
n de
esen-
s por
ilicas



engranadas, de una naturaleza geométrica muy precisa. En su *Construcción espacial*, de 1920-21 (lám. color II; *f* en lám. 2.16), habitualmente titulada por error *Construcción N.º 557* a causa de una mención equivocada de su número de catálogo en la Primera Exposición de Arte Ruso de Moscú (1922), estas formas se entretajan con un contacto mínimo y sus líneas definen los parámetros espaciales de los volúmenes encerrados¹³⁵. Medunetski utilizó diferentes metales pero no se centró en el aprovechamiento de las posibilidades de textura de dichos materiales, sino en el de sus valores cromáticos. La barra roja, yuxtapuesta al brillo amarillo del triángulo de latón y a la base negra de la composición, aumenta la ingravidez y el dinamismo del conjunto. Es difícil discernir un contenido inmediatamente utilitario en esta construcción particular, y esta obra en tres dimensiones está inevitablemente entre los aspectos más teóricos y abstractos del trabajo de laboratorio.

La construcción *a*¹³⁶ (lám. 2.15), en la cual unas finas barras metálicas curvas y rectas delimitan el entorno espacial, representa una idéntica aproximación lineal al problema de la construcción espacial. Las construcciones *b*, *c* y *d* indican que era un rasgo común a todas las obras expuestas. Se producían variaciones por el diferente

2.17. G. Stenberg, *Construcción para una estructura espacial n.º 11* (*Konstruktziya prostranstvennogo sooruzheniya n.º 11*), 1922, hierro, cristal, madera. Paradero desconocido.



2.18. V. Stenberg, *Construcción para una estructura espacial n.º 6* (*Konstruktziya prostranstvennogo sooruzheniya n.º 6*), reconstrucción de la obra de 1920. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gmurzynska, Colonia.]

cción
o 11
mogo
erro,
ono-

grosor de las barras y listones y por las distintas formas geométricas. Las variaciones y calidades materiales de los relieves de Tatlin estaban completamente ausentes. Las construcciones de Medunetski no parecen haber sido construidas en este sentido sino mínimamente ensambladas, caracterizando la claridad y la precisión de la forma tecnológica.

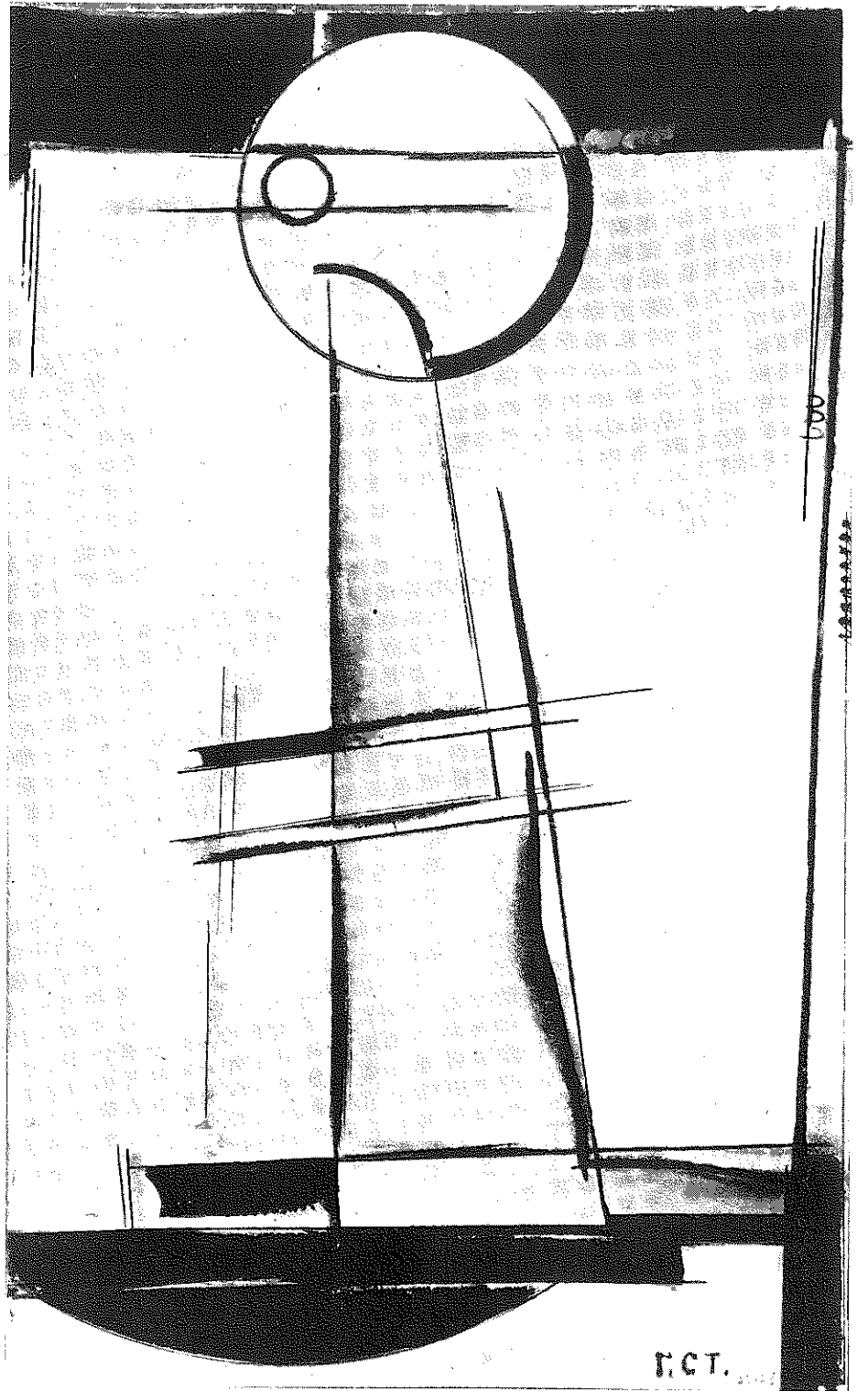
Este rasgo del trabajo de laboratorio de Medunetski es también muy evidente en algunas de las construcciones de los Stenberg, por ejemplo los números 11 y 16 del Catálogo (láms. 2.17-18), también expuestas con ОБМОКЛУ¹³⁷. Formalmente, las construcciones de Medunetski guardan una clara relación con algunas obras de los hermanos Stenberg (lám. 2.20)¹³⁸. Estas son esencialmente obras lineales que investigan el desarrollo de la línea en tres dimensiones. Otras obras de Georgii y Vladimir Stenberg contienen visibles referencias a los materiales, formas y articulaciones de estructuras tecnológicas existentes, tales como puentes. A menudo utilizando metal e incorporando cristal, estas obras se presentan como investigaciones completamente abstractas del potencial de dichas estructuras en términos artísticos. No obstante, Vladimir Stenberg había subrayado que estas construcciones estaban concebidas como investigaciones encaminadas a la realización de edificios reales. Tal consideración puede fundamentar el hecho de que los pedestales fueran diseñados como partes integrantes de las construcciones, continuando los intereses de la obra hasta la base y destacando el radical potencial de las nuevas formas. Esto es particularmente evidente en la lám. 2.18.

En base a lo que se puede afirmar por las fotografías de la exposición y por el testimonio de Vladimir Stenberg basado en ellas, las construcciones designadas *g*, *h* e *i* en la lám. 2.16 son obras de Ioganson¹³⁹. Esto sugiere que Ioganson estaba trabajando también con construcciones básicamente lineales y parámetros espaciales de definición, más que con la acumulación de componentes materiales. Afortunadamente, Moholy-Nagy reprodujo una de las obras de Ioganson en la figura 93 de su obra *The New Vision; From Material to Architecture*, publicada originalmente en Munich en 1929 y después en Nueva York en su versión inglesa. Esta obra de Ioganson (lám. 2.21), a quien Moholy-Nagy llama, de forma bastante comprensible, Johansen, está fechada en 1921 y titulada *Estudio en equilibrio*¹⁴⁰. Según Moholy-Nagy, si se tiraba de la cuerda la composición cambiaba a otra posición manteniendo el equilibrio. Esto sugiere de Ioganson que estaba investigando el movimiento de las estructuras esqueléticas geométricas de una manera bastante más calculada y técnica que Rodchenko en sus construcciones colgantes. El *Estudio en equilibrio* de Ioganson fue presentado en la tercera exposición de ОБМОКЛУ y puede identificarse como la construcción *g* de la lám. 2.16. El ensamblaje de otras construcciones presentadas por Ioganson en esta exposición implica que también podían ser ajustadas a otras posiciones y que tal vez eran plegables. Esto sugiere que la referencia directa a estructuras de ingeniería existentes, particularmente intensa en la obra de los hermanos Stenberg, se centra en estas obras de Ioganson sobre un estudio detallado del potencial dinámico de las interrelaciones constructivas de los elementos componentes de estas estructuras de ingeniería.

Estos tipos de intereses estructurales, que parecen haber sido las implicaciones básicas de la obra de Ioganson en este momento, encontraron también expresión en las declaraciones teóricas que expuso en el Instituto de Cultura Artística (ИНКУК) en marzo de 1922, en las cuales atacó las cualidades accidentales y de textura en la obra de Tatlin y subrayó que el trabajo de laboratorio debe ocuparse de problemas constructivos de directa relevancia para las tareas utilitarias¹⁴¹.

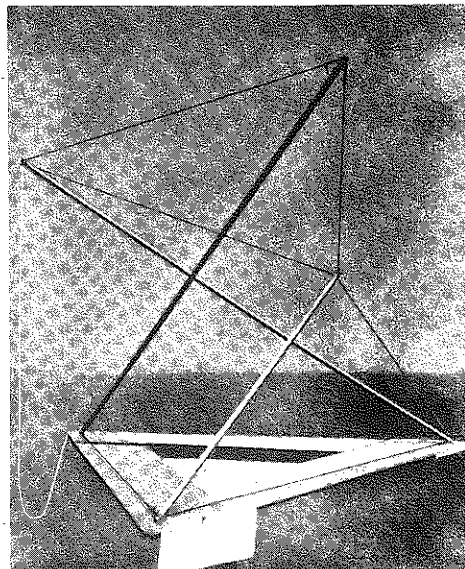
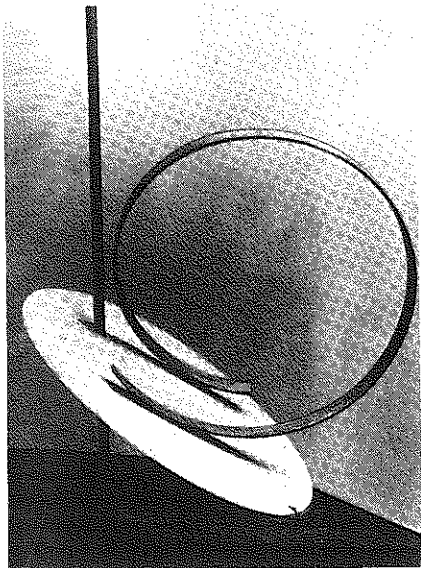
Ioganson, Rodchenko, Medunetski y Vladimir y Georgii Stenberg se habían convertido en miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, fundado el 18 de marzo de 1921¹⁴². En sus obras presentadas en la tercera exposición de ОБМОКЛУ, las cuales están entre algunos de los primeros ejemplos de «trabajo de laboratorio», hay una pronunciada acentuación de la precisión, la claridad y la economía de la forma geométrica. La relación con la tecnología está subrayada por estas cualidades. Aunque la Torre de Tatlin señalaba el camino hacia una nueva





2.19. G. Stenberg, *Construcción n.º 2* (*Konstruksiya n.º 2*), 1920, tinta y gouache sobre papel. Museo ruso, Leningrado.

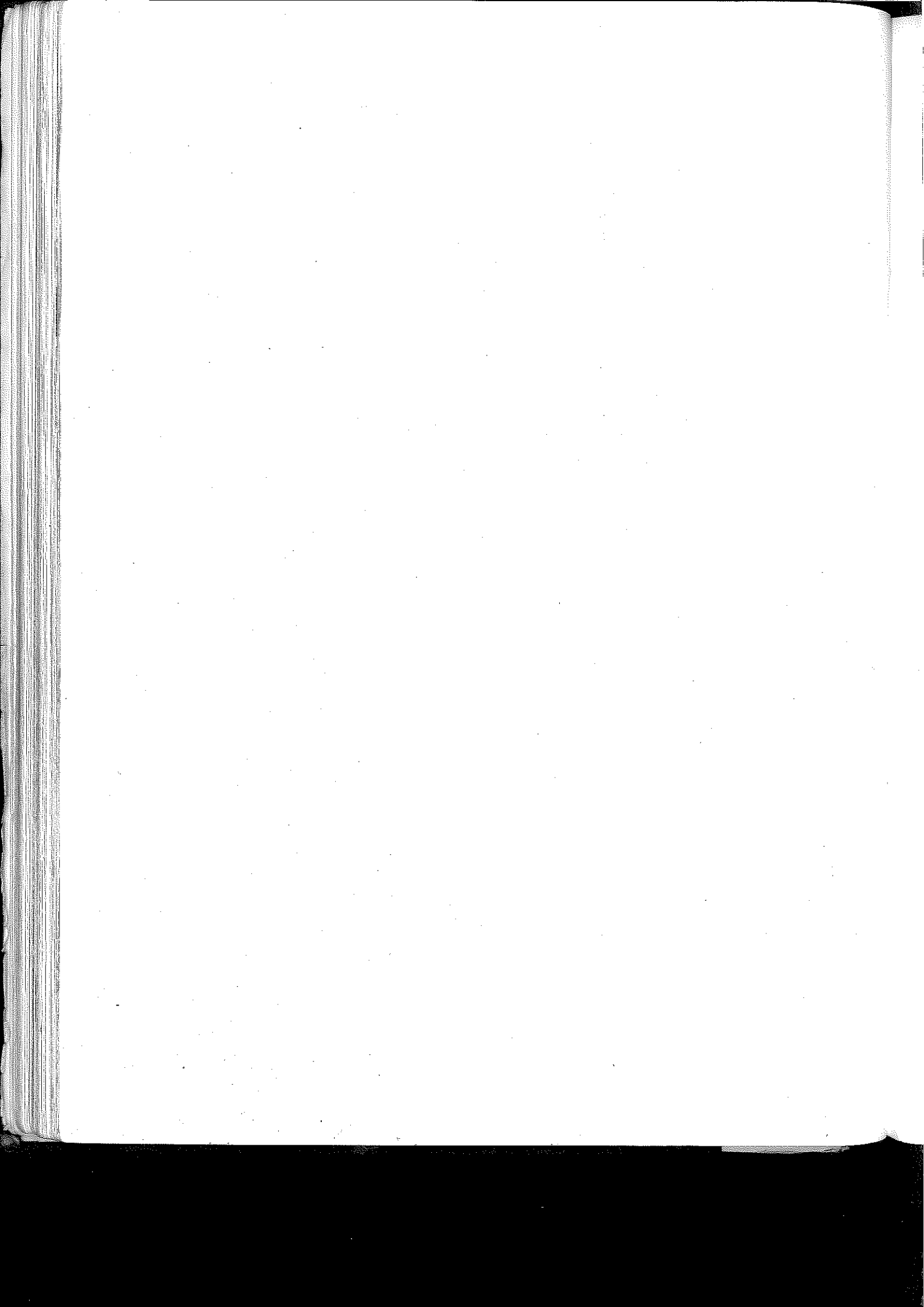
síntesis entre las artes y entre el arte y la tecnología, su método de trabajo se basaba en las posibilidades de textura de los materiales, así como en su presencia formal. Las ideas que expresó en su Monumento a la Tercera Internacional fueron interpretadas por ОБМОКЪУ como una «celebración de la máquina», y solamente en esta dimensión. Para ellos, la forma orgánica y la textura del material se ha hecho menos importante, y la insistencia sobre el material, en tanto que elaborado y procesado por la tecnología de la máquina, ha aumentado. Las dos tendencias que eran evi-



dentés en las construcciones no utilitarias han sido absorbidas por una tendencia dominante, la de la forma geométrica en un material tecnológicamente procesado y altamente influido por las formas mecánicas. La historia del constructivismo de aquí en adelante atañe principalmente a la tecnología y se centra en lo que podría describirse como forma tecnológica o mecánica. La siguiente fase de la evolución del constructivismo estuvo caracterizada por el intento de constitución de una base teórica cara al aprovechamiento de estas investigaciones formales de inspiración tecnológica para las tareas revolucionarias de la creación de un entorno socialista.

2.20. V. Stenberg, *Construcción*, 1920. [Reproducida originalmente en *Pionere der sowjetischen Architektur*, 1983.]

2.21. K. Ioganson, *Estudio en equilibrio*, c. 1920. [Reproducido en Moholy-Nagy, *New Vision*, 1930.]



3 HACIA UNA BASE TEORICA: LA FUSION DE LO FORMAL Y LO UTILITARIO

El capítulo 1 exponía cómo los artistas formados en medios artísticos convencionales avanzaron, sobre la base de su experimentación con las ideas cubistas y futuristas, hacia una nueva categoría de objetos de arte: la construcción tridimensional. Hechas con materiales contemporáneos, estas construcciones incorporaban el espacio real dentro de sí mismas, fusionándose con su entorno y expresando los aspectos espaciales y dinámicos del urbanismo y la tecnología del siglo XX tal como eran percibidos por los artistas. Estas investigaciones formales añadieron ímpetu a la tendencia que había en el arte ruso hacia la definición objetiva de los elementos artísticos componentes de la obra de arte, tendencia que había recibido su impulso inicial del grupo Unión de la Juventud (*Soyuz molodezhi*), cuyos experimentos pictóricos y exámenes teóricos del cubismo y del futurismo fueron publicados por el periódico del mismo nombre, y por las exposiciones, la primera de las cuales se celebró en San Petersburgo en la primavera de 1910. La base formal de las construcciones no funcionales desarrolladas por Tatlin y sus seguidores se unió con las experiencias revolucionarias de los artistas (resumidas en el capítulo 2) para dar lugar a los inicios de los principios teóricos que se convertirían finalmente en el constructivismo. Este capítulo tratará de seguir y documentar la evolución del constructivismo como teoría del diseño, situándolo en el contexto de la idea general del arte de producción, que hizo también su aparición en este período.

Antes de pasar a examinar en detalle los debates literarios y orales a través de los cuales se desarrollaron las ideas teóricas de los constructivistas, parece apropiado destacar ciertas líneas concernientes al contenido artístico del cual surgieron estos debates. Las dimensiones de este contexto más importante que hemos de ilustrar aquí son la nueva actitud hacia la relación entre arte y proceso de producción y las raíces de su conexión con las actitudes socialistas generales.

En este período, el avance crítico hacia la formulación de un nuevo proceso de diseño estuvo marcado por la aparición de una nueva actitud ante el objeto de arte. Esta nueva actitud impregnó toda la actividad vanguardista del período prerrevolucionario; veía la obra de arte no como una entidad primaria compuesta por diversos elementos filosóficos, emocionales o de inspiración, sino como un objeto compuesto por diversos elementos materiales organizados por el artista obedeciendo a leyes y técnicas específicas¹. En otras palabras, cuando el tema o el relieve dejaron de hacer referencia, aunque fuera muy indirecta, al objeto exterior, es decir, dejaron de ser figurativos o de contener elementos figurativos, el tema o el contenido del relieve pasaron a ser los materiales de los que estaban hechos, sus interrelaciones y su interacción con su entorno espacial inmediato. De este modo, el relieve se constituyó en objeto por sí mismo, condicionado por diversas leyes artísticas, un producto de estas leyes y de la actividad del artista. El proceso creativo se dirigió entonces a la producción de un «objeto real..., autónomo en su forma y contenido»².

En 1923, Arvatov describía esta nueva relación entre el artista y su obra como similar a la existente entre un artesano y el producto de su trabajo:

«El artista comenzó a relacionarse con el cuadro no como con un campo para la descripción ilusionista de los objetos, sino como con un objeto real. Comenzó a trabajar en el cuadro como un artesano de la madera en una pieza de madera... Se convirtió a su manera en un especialista, y la única diferencia era que, para él, la construcción era un fin en sí mismo»³.

La objetivización del proceso artístico que Arvatov comparaba aquí al proceso de la producción artesanal, con las connotaciones introducidas por las palabras «trabajador» y «especialista», era la misma idea que estaba también unida al proceso de producción industrial, todavía más impersonal y objetiva. En las condiciones materiales de Rusia de los años 20, con los talleres pobremente equipados que aquellas gentes tenían a su disposición, la ambigüedad entre proceso «artesanal» y proceso «industrial» estaba siempre presente.

Al mismo tiempo que se establecía este *rapprochement* entre las «culturas» del arte y de la industria, la tecnología industrial, de reciente aparición, proporcionaba una fuente concreta de inspiración para el propio arte. La tecnología no era sólo un paralelo implícito; también proporcionó la temática de la pintura futurista, con su celebración del dinamismo de la ciudad moderna y del potencial del mundo de la maquinaria moderna. Las máquinas, la velocidad y el movimiento se convirtieron en tema de arte. Al mismo tiempo, sus productos llegaron a ser utilizados en el *collage* cubista y en las construcciones no utilitarias de Tatlin: aquí eran materiales reales procedentes del mundo de la moderna tecnología. La culminación de este culto a la máquina fue expresada finalmente en una teoría que planteaba una actitud hacia él muy diferente. Esta actitud estaba contenida en el concepto de «arte de producción» y en la aproximación constructivista a él, que serán examinados en este capítulo.

El modernismo en Rusia, como en Europa, tenía sus precursores —indígenas, pero mucho más nacionalistas— en un renacimiento del interés estético en la producción artesanal. Los principales centros de este movimiento de artes y oficios rusos eran las propiedades rurales de la princesa Tenisheva en Talashkino, cerca de Smolensko, y del industrial Savva Mamontov en Abramtsevo, en las cercanías de Moscú⁴. Mientras que su impulso básico se derivaba de las ideas de William Morris, guardaba una profunda relación en cuanto a sus fuentes de inspiración artística con los artefactos del arte popular ruso, cuyos motivos combinaban con las divisas estilísticas del Art Nouveau.

En 1905, la polémica que se desarrollaba en Rusia acerca de la relación entre arte e industria adquirió impulso con las ideas de P. S. Strakhov, a partir de su conferencia titulada «La tecnología y la belleza de la vida» («*Tekhnika i krasotazhizni*») y pronunciada en San Petersburgo. Esta conferencia fue difundida después en el libro *Las tareas estéticas de la tecnología*. Presentando su argumento en la forma de un diálogo entre Sócrates y un discípulo, Strakhov discutía la relación entre las necesidades estéticas del entorno cotidiano y el potencial en expansión de la producción de masas. Concluía que los artistas deben recibir una formación técnica, y los ingenieros una formación estética⁵. De este modo, la concepción utópica de Morris era traducida en Rusia en términos industriales.

La dimensión política socialista del movimiento en conjunto era, desde luego, enormemente compleja en Rusia, como lo era en Occidente. Con la Revolución Bolchevique de 1917, sin embargo, el «socialismo» dejó de ser una aspiración utópica minoritaria para convertirse en una realidad social y teórica cotidiana. Marx y Engels no habían formulado una teoría coherente y sistemática de la estética socialista, y esta ausencia permitía construir muchas teorías diferentes y contradictorias sobre la base de sus escritos y observaciones, de carácter bastante fragmentario.

Después de la Revolución, los teóricos de la cultura y el arte tenían que apoyarse en su conocimiento de los principios fundamentales del materialismo dialéctico para resolver cuestiones referentes a la literatura y al arte. Estos, como parte de la superestructura ideológica, se pensaba que estaban determinados por la infraestructura económica y social, es decir por las relaciones de producción. Las ideas domi-

nantes en una sociedad dada se juzgaban las ideas de la clase dirigente⁶. Puesto que el arte está inequívocamente condicionado, y la historia se ve como lucha de clases, se podía ver el arte como un arma a utilizar en la lucha por la construcción del socialismo. Esta idea se basaba en los principios generales del marxismo, pero ignoraba el hecho de que Marx y Engels veían que el arte está sujeto a sus propias leyes a la vez que condicionado socialmente. El principal grupo que apoyó y desarrolló esta idea fue el Movimiento Cultural Proletario, conocido como Prolet'kult (de Proletarskaya kul'tura), fundado poco después de octubre para poner en práctica las ideas formuladas antes de la Revolución por Bogdanov, Lunacharski y Gorki, que juntos habían fundado la Escuela de Trabajadores de Capri: El Prolet'kult de Petrogrado fue fundado entre el 16 y el 19 de octubre de 1917, y el de Moscú en febrero de 1918, ambos como organizaciones de la clase trabajadora, con carácter independiente y plena autonomía en la esfera cultural⁷. Aunque el Prolet'kult no expuso una teoría consistente (había diferencias acerca de cuestiones específicas como la herencia cultural y la cooperación con especialistas burgueses)⁸, la idea fundamental de Bogdanov era que la clase trabajadora debía avanzar hacia el socialismo por tres caminos autónomos y diferentes: el político, el económico y el cultural. Bogdanov mantenía que aunque el proletariado había realizado progresos en el campo de la política y de la economía, no había avanzado en absoluto en el de la cultura. No hacía diferencia entre cultura socialista y cultura proletaria; veía la primera como una simple extensión de la segunda. La creación de esta cultura no debía ser confiada al gobierno⁹, el cual contenía elementos ideológicamente extraños, sino que debía ser emprendida sólo por aquéllos que pertenecían a la élite de la clase trabajadora, ideológicamente inmaculada y cuya composición no estaba determinada por orígenes de clase sino por opiniones políticas. Para Bogdanov, el arte creativo era simplemente otra forma de trabajo y como tal debía utilizar técnicas teóricas y prácticas de la vida cotidiana. Aunque consideraba que el papel del arte era la organización de la experiencia social en percepción, así como en emociones y aspiraciones, comprendía la unidad esencial de las funciones perceptivas y estéticas del arte, y defendía la asimilación y el estudio críticos de la cultura del pasado. Algunos extremistas dentro de Prolet'kult, como Gastev, rechazaban completamente el pasado y trataban de tecnificar la psicología y el arte del proletariado¹⁰. Esta ecuación entre tecnología e ideología comunista fue un rasgo dominante de una sección del Prolet'kult, y puede haber influido en los constructivistas. Ciertamente ofrecía un marco ideológico que, como parte del debate general sobre la naturaleza del arte proletario, era parte de los hábitos generales del ambiente intelectual inmediatamente postrevolucionario. Además, la misma cuestión del arte de producción era parte de este más amplio debate: «En la época actual, la cuestión de la conexión entre arte e industria se ha convertido en un tema ampliamente discutido, dado que es una de las cuestiones fundamentales de la cultura proletaria»¹¹.

Antes de pasar a examinar los círculos constructivistas implicados en este debate, es necesario recapitular parte de la terminología básica en la que dicho debate se desarrolló. Los principales términos utilizados para describir el proceso de diseño eran «*khudozhestvennoe konstruirovanié*» (construcción artística), «*oformlenié*» y «*formoobrazovanié*» (ambos aproximados a la creación de formas), aclarados en la Introducción. Como indicaba la experiencia de IZO, revisada en el capítulo 2, el término «*khudozhestvennaya promyshlennost*» (producción artística) significa, en términos prácticos, arte aplicada de naturaleza artesanal. Entre la multiplicidad de términos empleados para describir la prevista implicación del arte de la producción industrial, el más general es «*proizvodstvennoe iskusstvo*» (arte de producción). En su utilización más precisa, denota la fusión completa de los aspectos artísticos y tecnológicos del proceso de producción. Esta fusión había de ser personificada en un «artista-constructor» que poseyera la capacidad tanto artística como técnica necesaria para producir un objeto completamente adaptado a su total función. La principal dificultad de aclaración se centra en torno a la distinción entre los planteamientos de los constructivistas (*konstruktivist*) y los productivistas (*proiz-*

vodstvennik). En ocasiones se utilizan estas etiquetas de forma completamente intercambiable. Si se definen estrictamente, sin embargo, «constructivista» parece indicar al artista que trata de aproximarse prácticamente a esta fusión intentando resolver la cuestión de la creación de formas reales mezclada con los materiales, mientras que el productivista se planteaba el problema de la fusión desde el punto de vista de la industria. Podría ser un teórico o un artista que buscara conseguir esta unidad trabajando en la fábrica, en la producción de objetos reales industriales seriados. Los productivistas y constructivistas se distinguían esencialmente por la diferencia en sus relativos compromisos con las dos partes de la polaridad arte-industria. El resultado inevitable de esta diferencia en sus aproximaciones a su común ideal de un «arte de producción» era una diferencia en la concepción del propio ideal. Ambos corrían el peligro de volver a posiciones relativamente tradicionales. Se previno al constructivismo del peligro de «convertirse en una escuela artística convencional», y al productivismo, en la fábrica, del de «convertirse en un artista de artes industriales/artesano»¹².

EL ARTE DE LA COMUNA: LOS PRIMEROS PASOS

Los primeros pasos en el desarrollo de estas teorías de un «arte de producción» se dieron en la revista *El Arte de la Comuna*, publicada en Petrogrado desde diciembre de 1918 hasta abril de 1919¹³. Como órgano oficial de IZO, exponía toda una serie de ideas suscitadas entre los artistas de la vanguardia pertenecientes a IZO. La revista era ecléctica y no estaba caracterizada por un único grupo de ideas estéticas:

«Era la época de las tempestades y de la crítica violenta de la clase trabajadora, una época de acertados ataques contra los “valores culturales” más inviolables, tales como “asamblea constituyente”, “democracia”, “ciencia y arte sin clase”... y es comprensible por qué los escritos entonces más conspicuos de los cabecillas del *Arte de la Comuna* se inspiraban en tal fervor ateísta, desde las poéticas “Ordenes al Ejército del Arte”, de Mayakovski, hasta las escaramuzas teóricas de Brik, el romanticismo “komfut” de Kushner e incluso los artículos especiales, relativamente sosegados, de Punin, el artillero pesado de la revista»¹⁴.

La primera «Orden al Ejército del Arte» de Mayakovski, impresa en la primera página de la primera edición de la revista y que exhortaba a los artistas a salir a las calles porque «las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas»¹⁵, representaba el programa mínimo de la revista; aunque *El Arte de la Comuna* nunca formuló un programa coherente que pudiera ser denominado constructivista, muchos de los conceptos y términos que llegaron a ser cruciales para el desarrollo del constructivismo fueron publicados por primera vez en esta revista de forma resumida. Como Chuzhák señalaba, con gran percepción retrospectiva, en 1923:

«Por instinto y en desunión, en un ambiente fantásticamente ecléctico... todas las palabras más importantes utilizadas después eran empleadas en *El Arte de la Comuna*..., pero se publicaron de manera semiaccidental... No sólo la práctica sobre el papel sino toda la práctica del futurismo en aquella época estaba enteramente basada en el “cartel de agitación política”»¹⁶.

Los principales exponentes de las nuevas ideas fueron Osip Brik, Boris Kushner y Nikolai Punin, y a través de sus artículos es posible rastrear la génesis de las ideas que en su última ramificación llegaron a constituir el constructivismo, el arte de producción y el productivismo.

El artículo de Brik «Una purga para el arte», aparecido en el primer número, en 1918, exhortaba a los artistas a abandonar las ideas vagas y la ciénaga del arte burgués y a dedicarse a la creación de objetos materiales. Lo que afirmaba era la esencia del arte proletario: «No deforméis, cread. Nada de vapores idealistas, sino objetos materiales... no necesitamos vuestras ideas... el arte es como cualquier otro medio de producción»¹⁷. Brik, como Kushner, negaba que el arte estuviera relacionado con valores espirituales y mantenía que era como cualquier otra forma de

trabajo: «Arte, esto es simplemente trabajo: conocimiento, habilidad, técnica»¹⁸. Si el arte, por tanto, era mero trabajo sin más elevados atributos espirituales, el artista era también despojado de su ropaje metafísico y revelado como «sólo un constructor y un técnico, sólo un supervisor y un capataz»¹⁹. Esta es casi con seguridad la primera utilización de la palabra impresa «constructor» en conexión con el arte. Su uso fue tal vez puramente accidental y basado en el propio de la industria de la construcción, yuxtaponiendo el concepto tradicional del artista al del constructor, el hombre que construye objetos reales.

Un editorial desarrollaba esta identificación del arte con el trabajo en los siguientes términos: «El arte trata de lograr la creación consciente; la producción, la mecánica... Producción y arte se fusionan en un todo; creación y trabajo, hacia el trabajo consciente»²⁰. Estos pasajes indican un paso hacia delante en el concepto diferente del arte, en la idea de que el arte no debe relacionarse con el dominio de las ideas filosóficas o metafísicas, sino con la acción: «El objetivo de toda verdadera creatividad no son las ideas sino un objeto real»²¹. La idea de que el arte debe relacionarse con la creación material de objetos era, como señaló Chuzhak, «la primera piedra del programa máximo»²².

Según Chuzhak, el siguiente paso se dio cuando Brik situó definitivamente el arte en la categoría de trabajo, o más específicamente en la de trabajo industrial, al referirse al «arte como toda producción»²³. «La existencia separada de arte y producción no es una ley establecida. En esta división vemos una supervivencia de las estructuras burguesas»²⁴. Esto abrió el camino a la propuesta fusión de arte y producción, al problema del arte y la producción y al papel que asumiría. Punin hizo un intento de distinguir entre el viejo concepto de arte aplicada y el nuevo de arte de producción: «No es un asunto de decoración, sino de creación de nuevos objetos artísticos. El arte, para el proletariado, no es un sagrado templo para la contemplación perezosa, sino trabajo, una fábrica, produciendo objetos completamente artísticos»²⁵. Punin no ofreció una definición precisa del «objeto completamente artístico», ni del proceso que contribuiría a su formación. Sin embargo, rechazaba la idea del arte como contemplación pasiva y sugería una actividad positiva para reemplazarla. Esta alternativa positiva estaba expresada en el concepto del objeto artístico como resultado de la participación activa del arte en la producción.

Estas ideas no tuvieron una aceptación inmediata, y la consiguiente discusión aparecida en la revista indica en qué medida las teorías propuestas por Punin, Brik y Kushner eran aún incompletas y defectuosas. El problema crucial de la conversión precisa del arte en una parte de la industria no había sido tratado con ninguna profundidad en aquellos artículos exhortativos de *El Arte de la Comuna*. Por lo tanto, al criticar el concepto de arte de producción tal como se había desarrollado, Puni, Dmitriev y Baulin no encontraron mucha dificultad en demoler las afirmaciones, bastante simplistas, de Brik y otros. La discusión fue abierta en realidad por el artista Iván Puni en un artículo, «La creación de la vida», aparecido en el quinto número de *El Arte de la Comuna*, en el cual expresaba dudas acerca de la utilidad del papel que el arte podía representar en el proceso productivo. Mantenía que, a causa de la diferente naturaleza del arte y la producción industrial, los intentos del artista de cooperar con la máquina producirían, inevitablemente, una mera «arte aplicada». Esto llevaría a una situación en la cual los artistas aplicarían una decoración o elementos decorativos a un objeto cuya forma estaría totalmente determinada por la función que el objeto había de realizar:

«El arte no puede ser útil porque esto contradice en última instancia el principio generalmente admitido de la "utilidad" de la industria contemporánea..., porque la estética no gobierna la vida, sino que va detrás de ella... La construcción de un objeto es completamente dependiente de su propósito; el artista solamente puede añadirle elementos superfluos... Aquí no necesitamos artistas, sino técnicos y matemáticos muy buenos... todos los objetos contemporáneos son hermosos y buenos porque la conexión de sus partes, la necesidad de cada parte, es dictada sólo por su utilidad, y cuanto más puramente se cumpla este principio mejor será el objeto»²⁶.

El argumento de Puni de que el artista era innecesario a la industria llegó a ser un arma fundamental del arsenal de los antiproductivistas²⁷.

La otra característica principal del programa productivista en esta primera fase de desarrollo era la insistencia en lo sociológico y el intento de establecer la teoría sobre una fuerte base sociológica, presentándola como «proletaria». Brik afirmó que la clase trabajadora, «como clase creadora, no puede hundirse en la contemplación, no puede abandonarse a experiencias estéticas extraídas de la contemplación de lo antiguo. El estudio de los monumentos artísticos no debe traducirse en goce pasivo, no debe salirse de los límites de la investigación científica»²⁸.

Extrañamente, se dio a estas ideas —expresadas en *El Arte de la Comuna*— muy poco desarrollo en la revista *Bellas Artes*, cuyo primero y único número fue editado también en 1919 por el IZO de Moscú. La ausencia de estas ideas fue tan notable que Chuzhak llamaba a la revista «un paso atrás»²⁹. Sin embargo, el hecho de que el artículo de Punin «El proletariado y el arte» estuviera firmado y fechado, en abril de 1918, y el editorial tuviera fecha de mayo de 1918 sugiere que, en su concepción e ideas, *Bellas Artes* es anterior a *El Arte de la Comuna*, aunque fue publicado después³⁰. «No contiene ni un ápice de “producción”, e incluso falta una idea elemental del objeto»³¹.

El carácter ecléctico del período es muy indicativo de la fecha de su concepción, a principios de 1918, y proporciona por tanto una importante visión de la fase temprana del debate. Punin, por ejemplo, en su artículo se atenía con gran firmeza a la idea del arte como método de conocimiento: «El arte es un arma con cuya ayuda la humanidad amplía su visión, su experiencia y, de este modo, su cultura»³². Esta afirmación está en armonía con el tono del editorial, que también defendía la concepción del arte como «actividad cognoscitiva espiritual de la humanidad»³³. Después de que *El Arte de la Comuna*, *Bellas Artes* y las restantes revistas con el título *Arte* hubieran dejado de publicarse en 1919, hubo una reducción en el número de revistas artísticas que se publicaban; *Horno*, periódico de Prolet'kult, y *Vida artística*, de IZO, no cambiaron la situación de modo significativo hasta 1923³⁴. Con la publicación de *LEF (Revista del Frente de Izquierdas de las Artes)* y *Arte Ruso*, en 1923³⁵ reconoció el debate artístico en caracteres impresos, pero hasta entonces los centros principales del debate fueron las diversas organizaciones artísticas, como IZO, los Estudios Libres de Arte del Estado y especialmente el Instituto de Cultura Artística, fundado en 1920.

INKHUK: EL INSTITUTO DE CULTURA ARTISTICA

El Instituto de Cultura Artística (*Institut khudozhestvennoi kul'tury: INKhUK*) es de gran importancia no sólo por ser escenario del debate artístico sino también porque, como resultado directo de estos debates y acontecimientos teóricos, el Primer Grupo de Constructivistas en Acción (*Pervaya rabochaya gruppа konstruktivstov*) fue fundado dentro del Instituto en marzo de 1921. Un examen de la historia de INKhUK revela el modo en que hizo su aparición la estética constructivista, el papel que el Instituto representó a este respecto y la manera en que este Instituto, no especialmente fundado como un organismo constructivista, se transformó gradualmente en un centro de teorización constructivista. Por consiguiente, es de vital importancia examinar la contribución de INKhUK al desarrollo del movimiento de diseño en Rusia.

Desafortunadamente, hasta que los archivos sean plenamente accesibles todo lo que puede intentarse hacer es una historia resumida del Instituto. La historia temprana de INKhUK presentada en las siguientes páginas ha sido compuesta a partir de diversas fuentes publicadas (el programa del Instituto publicado en Moscú en 1920 e informes de sus actividades aparecidos en las revistas *Arte Ruso*, *LEF* y *Horno*) y de algunos archivos dispersos que he podido consultar. Por desgracia, el carácter fortuito del material ha producido importantes lagunas en esta historia, pero dentro

de estas limitaciones, el siguiente informe se ha hecho de forma tan completa como ha sido posible.

Bajo los auspicios del Narkompros de IZO, INKHUK fue fundado en marzo de 1920, aparentemente por iniciativa y con arreglo al programa y a los estatutos elaborados por Kandinski³⁶. El concepto de «cultura artística» había sido definido ya por IZO en sus declaraciones de 1919 como «cultura de la invención artística». Este proceso inventivo era dependiente del establecimiento de «los criterios objetivos del valor artístico en la medida en que éste es definido como valor profesional». La declaración de IZO enumeraba dichos criterios de este modo:

1. material: superficie, textura (*faktura*), elasticidad, densidad, peso y otras cualidades de material;
2. color: saturación, fuerza, relación con la luz, pureza, transparencia, interdependencia y otras cualidades del color;
3. espacio: volumen, profundidad, dimensión y otras propiedades del espacio;
4. tiempo (movimiento): en su expresión espacial y en conexión con color, material, composición, etc.;
5. forma como resultado de la interacción de material, color, espacio y, en su forma particular, composición;
6. técnica (*tekhnika*): pintura, mosaico, relieves de diferentes tipos, escultura, estructura pétreo y otras técnicas artísticas³⁷.

La dimensión profesional era vista como «los logros positivos de la actividad artística contemporánea durante los últimos diez años»³⁸. INKHUK estaba concebido como una institución que avanzaría desde su posición al «planteamiento de cuestiones relacionadas con la ciencia y el arte en todos sus aspectos»³⁹. El programa del Instituto insistía en ello: «El objetivo del Instituto de Cultura Artística es la ciencia, la investigación de los elementos básicos, analíticos y sintéticos, de las diferentes artes y del arte como un todo»⁴⁰. De esto surgieron tres tipos de problemas: los relativos a la teoría de las distintas formas de arte, los relativos a la teoría de la interacción de diferentes formas de arte y los relativos a lo que Kandinski denominaba arte monumental o arte como un todo⁴¹. En consecuencia, INKHUK poseía en su origen tres secciones correspondientes a los problemas señalados.

El punto de partida de estas investigaciones teóricas fue el análisis de los medios con los cuales toda forma de arte actúa «desde el punto de vista del efecto de los medios artísticos empleados en las experiencias del hombre que los aprehende, es decir, en su intelecto»⁴². Por consiguiente, estos medios o elementos artísticos habían de ser analizados y su acción psicológica en el hombre estudiada, ya que eso proporcionaría «un puente para la explicación de su influencia sobre la psicología humana»⁴³. Tales «hechos», como el de que el color azul conduce a la parálisis, eran considerados de valor solamente en la medida en que ilustraban la dimensión psicológica del arte. Estudiando la pintura en su forma de color y superficie, la arquitectura y la escultura en su forma espacial y volumétrica, la música en su forma sonora y temporal, la danza en su forma espacial y temporal y la poesía sonora y temporal-rítmica, los teóricos de INKHUK se proponían establecer una explicación científica de los elementos intuitivos de la creatividad y así establecer una base científica del arte.

El primer período de la existencia de INKHUK estaba inspirado por este espíritu idealista y ecléctico. Los problemas discutidos abarcaban campos tan dispares como un análisis de los elementos básicamente pictóricos por Kandinski, de los elementos de la escultura por Korolev, de los elementos de la poesía por Rozanov, de los elementos de la música y de la similitud de las experiencias plásticas y musicales. Una de las sesiones fue dedicada a la ocupación práctica de realizar representaciones gráficas de obras musicales. Para ello se eligieron preludios de Skryabin y Bach. Se traducían los acordes musicales aislados a sus colores equivalentes. El compositor Shensin demostró la posibilidad de pasar de un arte a otro con la correlación de la composición musical de una obra de Liszt y la composición formal de una tumba de Miguel Angel.



Otros escritos trataban de arte infantil, escultura africana, xilografía popular rusa, danza y canto populares⁴⁴. Shemshurin leyó uno titulado «La evolución de la forma», basado en un análisis de la escritura antigua, en la cual comparó la desintegración de la forma con los experimentos de los futuristas. Concluía que «en el arte opera la ideología del espíritu o de la naturaleza. La ciencia del arte debe controlar esta ideología... No hay artistas sin talento, hay solamente observadores sin talento»⁴⁵.

Kandinski, con la esperanza de «hallar la raíz de una ley general» de la pintura y persiguiendo «la posibilidad de establecer un vínculo entre la ley de la pintura y las leyes de la música, la escultura, la poesía, la arquitectura y la danza», hizo circular un cuestionario entre todos los miembros de ИНКХУК⁴⁶. En él preguntaba a los miembros qué forma de arte les afectaba más intensamente y qué era específicamente en esta forma de arte lo que tenía el poder de hacerlo. Kandinski deseaba saber si los miembros habían hecho alguna investigación sobre los efectos que los elementos de la expresión artística (tales como el color en la pintura) ejercían sobre el intelecto y, si así era, cómo se habían realizado dichos experimentos, bajo qué condiciones y si habían sido publicados.

Tras estas investigaciones generales, Kandinski pidió a los miembros que respondieran a preguntas específicas y ejecutaran ciertas tareas en relación con la pintura. Esta sección del cuestionario estaba dividida en dos partes. La primera tenía que ver esencialmente con la forma y la segunda con el color. Kandinski quería que los miembros describiesen las sensaciones que experimentaban al contemplar diferentes tipos de líneas (y de combinaciones de líneas, tales como dibujos técnicos) y diferentes formas (geométricas y «dibres»). Kandinski instó también a los participantes para que trazaran sus impresiones de la ciencia y de la vida, tanto en aspectos generales como específicos. Preguntó a los miembros si el efecto de las formas cambiaba si éstas estaban inclinadas, vueltas hacia abajo o colocadas junto a otra forma (vertical u horizontalmente). Se pidió también a los miembros que hicieran combinaciones de formas libres y geométricas, al principio mezclando solamente formas redondeadas con formas redondeadas y angulosas con angulosas, pero mezclándolas después todas. Finalmente, Kandinski pidió a los participantes que registrasen sus percepciones cambiantes de una forma o grupo de formas situados en el centro, parte superior, parte inferior, ángulo derecho o ángulo izquierdo de una página.

En la sección del color, Kandinski pidió a los miembros que describieran sus reacciones físicas o psicológicas ante un color que les afectase, y después que describieran sus reacciones ante los colores primarios y secundarios, manifestando la fuerza y el carácter agradable relativos de los efectos de cada color dentro de cada grupo. Preguntó si los participantes experimentaban los efectos de un color simplemente al visualizarlo sin verlo, y si algún color era más fácil de visualizar que otros. Investigando la relación del color y el sonido, Kandinski pidió a los miembros que dijeran qué color se parecía más al canto de un canario, al mugido de una vaca, al silbido del viento. Instó también a los miembros a que sugirieran los colores más apropiados para el triángulo, el cuadrado y el círculo, dibujaran estas formas y las colorearan. Además, si un color básico según el participante no tenía una afinidad con una forma geométrica particular, debía tratar de encontrar una forma libre adecuada a dicho color, dibujarla y colorearla y, si era posible, explicar las razones de su elección. Por fin, Kandinski pidió sistemáticamente a los participantes que mezclaran las formas y colores básicos, poniendo por ejemplo una mancha azul de forma indefinida sobre una forma amarilla y después una mancha amarilla sobre una forma roja, y que describieran sus reacciones. El procedimiento había de repetirse luego utilizando formas geométricas precisas y después formas libres pero precisas. Las respuestas a todas las preguntas debían anotarse en un cuaderno siguiendo el formato de Kandinski.

Como evidencia este cuestionario, ИНКХУК estaba interesado, en el primer período de su existencia, en realizar una investigación sistemática de los elementos for-

males dentro de una obra de arte dada y en examinar la obra de arte sintética y las correspondencias entre diferentes formas de arte. Todo ello fue emprendido desde la creencia que el arte representa el máximo bien posible. No hay pruebas del espíritu constructivista pero, al mismo tiempo, hay indicaciones en las actas o *protokol* de que estaba haciendo su aparición un planteamiento distinto. Una de estas indicaciones de los futuros acontecimientos es el informe de Franketti acerca del «trabajo teórico que está llevando a cabo en los Estudios de Arte de Nizhny Novgorod, el ingeniero Nesterov en colaboración con los artistas.

El tema del estudio es la estática de una construcción y la formulación de las leyes de la composición»⁴⁷. Este grupo quería «aplicar los elementos de funcionamiento de una construcción técnica como pauta de la composición pictórica»⁴⁸. Este interés por la aplicación de la tecnología al arte y por el arte mismo separaba a este grupo de los constructivistas. La importancia de este escrito no es la contribución que hizo a la teoría constructivista, sino el que fuera discutido en un período en que la investigación de los elementos artísticos en *INKHUK* era llevada a cabo exclusivamente referida a la perfección y entendimiento de la obra de arte *per se*.

Hacia el otoño de 1920, sin embargo, se hizo sentir la influencia de otras ideas estéticas en el Instituto, y el programa de *INKHUK* tal como Kandinski lo había establecido iba resultando fastidioso. Como afirma el informe de 1923:

«Se encontró que había una divergencia fundamental entre Kandinski y algunos de los miembros del Instituto. El planteamiento psicológico de Kandinski difería marcadamente de la visión de quienes consideraban que el “objeto” material, autosuficiente, era la sustancia de la creación. Kandinski abandonó la administración y entraron Rodchenko, Stepanova, Babichev y Bryusova»⁴⁹.

El paso del planteamiento subjetivo y psicológico de Kandinski al más objetivo de Grupo General de Análisis Objetivo en Acción (*Obshchaya rabochaya gruppа ob'ektivnogo analiza*) —que celebró su primera sesión en el 23 de noviembre de 1920— culminó en el anuncio de Kandinski de su abandono del Instituto (27 de enero de 1921), tras lo cual la Sección de Arte Monumental dejó de funcionar⁵⁰.

«Hacia la primavera de 1921, la ideología del Instituto se expresaba brevemente en una palabra, “objeto”. Como posterior expresión de este período ideológico se puede en parte señalar el periódico *Veshch'*, organizado por un miembro del Instituto, Lissitzky, en Berlín, a comienzos del año 1922⁵¹.»

La plataforma de *Veshch'/Gegenstand/Objet (Objeto)* se incluyó en el primer número:

«El arte es la creación de nuevos objetos... De ningún modo lleva esto a suponer que con objetos queremos decir objetos de uso cotidiano. Naturalmente, en los objetivos utilitarios hechos en la fábrica, el aeroplano o el automóvil, vemos arte genuino. Pero no queremos limitar a objetos utilitarios la producción de los artistas. Todo trabajo organizado —una casa, un poema o un cuadro— es un objeto conveniente no para alejar al pueblo de la vida sino para ayudarle a organizarla⁵².»

La revista proclamaba el «método constructivo» y el arte como la «organización de la vida». Los productos de estas ideas eran clasificados principalmente según las obras de *OBMOKHU*, los contrarrelieves de Tatlin y las pinturas de inspiración arquitectónica o *PROUN*s de Lissitzky, en otras palabras, obras de arte u objetos abstractos.

La plataforma de *Objet* fue una especie de jalón en el camino hacia el constructivismo. Conservando la creencia en la validez del arte *per se*, la combinaba con una ampliación de los criterios estéticos para incluir los objetos hechos industrialmente. La distinción entre el planteamiento de *Objet* y el de Constructivismo fue destacada por Lissitzky en su libro *Die Kunstismen 1914-1924*. En él definía el constructivismo en los términos siguientes:

«Estos artistas miran el mundo a través del prisma de la técnica. No desean crear una ilusión con los medios cromáticos sobre el lienzo, sino trabajar directamente con hierro, madera, cristal, etc. Los cortos de vista ven en ello sólo la máquina. El constructivismo prueba que no hay que fijar los límites entre la matemática y el arte, entre una obra de arte y un invento técnico»⁵³.

Lissitzky, por tanto, no era claramente constructivista en aquel momento. Estrechamente ligado a Malevich, no siguió siendo suprematista. Su concepto del Proun —un estadio entre arquitectura y pintura⁵⁴— contenía algunos principios espaciales que ponen su obra en relación con el género de investigaciones espaciales abstractas llevadas a cabo en materiales reales por artistas como Rodchenko y Klutskis. Sin embargo, Lissitzky restringió su experimentación a los límites bidimensionales del lienzo (lám. color III). Aunque todavía conservaba muchos de los rasgos estilísticos del suprematismo, su posterior obra de diseño indicaba una aproximación cercana a la del constructivismo. A continuación de la salida de Kandinski de INKHUK, la actividad fundamental de éste fue dirigida por el Grupo General de Análisis Objetivo en Acción. El programa del grupo había sido elaborado por Babichev⁵⁵. Sus investigaciones fueron llevadas a cabo en dos áreas principales, la de la teoría y la de la labor práctica o trabajo de laboratorio, como se denominaba en el programa.

1. Teórica: el análisis de la obra de arte, la definición consciente de los problemas básicos del arte (color, textura, material, construcción, etc.). La labor se llevaba a cabo con pinturas, frecuentemente en galerías.
2. Laboratorio: labor de grupo de acuerdo con una iniciativa independiente o con una tarea (por ejemplo, todos los miembros se presentaban con obras sobre el tema «composición y construcción»)⁵⁶.

El propio grupo era independiente de la estructura establecida por Kandinski. «La misión del grupo es el análisis teórico de los elementos básicos de una obra de arte»⁵⁷.

«Ni el proceso creativo ni el proceso de percepción, la emoción estética definida, es el objeto del análisis, sino aquellas formas reales que, creadas por el artista, se encuentran en la obra ya terminada. En consecuencia, la forma de la obra y sus elementos son el material para el análisis, y no la psicología de la percepción estética ni los problemas históricos, culturales, sociológicos y otros del arte»⁵⁸.

La objetividad de este planteamiento consistía en el hecho de que era opuesta al gusto o crítica individuales, ligados a una particular escuela o tendencia artística. El proceso de investigación había de tomar forma de observación, sistematización y explicación. «El proceso de observación debe seguir vías y métodos lógicos y estrictamente definidos... Las conclusiones obtenidas de esta manera constituyen el material que es el contenido de la ciencia del arte»⁵⁹.

Babichev, no obstante, había definido este «proceso de observación» más detalladamente que en el informe indicado, publicado en 1923. En el proyecto del programa de estudios que presentó en la sesión del Presidium de INKHUK el 25 de diciembre de 1920 había incluido investigaciones científicas experimentales de obras de arte en conjunto, las interrelaciones de sus partes y su ideología. Había propuesto:

1. La investigación de la organización y la confirmación de la forma de organización del arte contemporáneo.
2. La definición de las obras de arte en conjunto y en sus partes, su estilo, tipo y evolución.
3. La clasificación de los elementos de una obra de arte sobre las bases presentes; sus cambios y nuevas posibilidades (el ejemplo de la transmigración a la síntesis).
4. El elemento como significado. La fórmula del elemento. El elemento como unidad de medida. Su función.
5. El establecimiento de una tecnología exacta. Un análisis de significación *a priori*. Nueva formulación⁶⁰.

En la primavera de 1921, sobre la base de este programa, el grupo llevó a cabo sus discusiones teóricas y su trabajo de laboratorio en el Museo de Pintura Occidental de Moscú, donde analizaron el impresionismo, el puntillismo y la obra de Matisse. Planearon también una «exposición de arte científico»⁶¹. En contraste con las exposiciones de tipo tradicional, las cuales eran consideradas «pandillas individualistas de obras de arte»⁶², el grupo entendía que las suyas consistirían en material investigado científicamente. Las piezas habrían de dividirse en siete categorías, correspondiendo a los elementos artísticos y los problemas relacionados con ellos: los problemas de color, volumen, espacio, construcción, textura, material y forma⁶³. Cada una de estas categorías era a su vez subdividida en tres secciones referentes a los problemas de la forma, línea, plano y volumen.

A pesar de estos denodados esfuerzos, se probó que era muy difícil establecer criterios absolutamente objetivos y abolir toda sospecha de carácter tendencioso. Para definir los «criterios objetivos» era necesario definir cuáles eran los elementos básicos que constituyen una obra de arte. Tarabukin los denominó: pintura u otro material; *faktura*, textura o estructura del color; las técnicas de trabajar el material, etc.; todos ellos eran unificados por la composición (el principio) y comprendían en conjunto la obra de arte (sistema)⁶⁴. Pero era difícil establecer un acuerdo acerca de esta cuestión; a partir de los subsiguientes debates sobre las definiciones de estos criterios primarios surgieron divisiones y comenzó en ИНХУК la siguiente etapa evolutiva.

Las diferencias teóricas se hicieron manifiestas con la aparición de un nuevo grupo dentro de ИНХУК. El 18 de marzo de 1921, el Primer Grupo de Constructivistas en Acción fue oficialmente organizado dentro de ИНХУК por Rodchendo, Varvara Stepanova y Aleksei Gan⁶⁵. Antes del otoño de aquel año «los artistas que seguían al nivel de la pintura de caballete y no compartían la plataforma productivista en la que se apoyaba ИНХУК abandonaron el Instituto»⁶⁶. Entre ellos estaban Klyun, Drevin y Udál'tsova⁶⁷. La administración fue reorganizada. Brik se convirtió en presidente, Babichev y Ladovski en miembros de la administración y Tarabukin en secretario. Al mismo tiempo entraron en el Instituto algunos nuevos miembros como Arvatov y Kushner, ambos fervientes marxistas y partidarios del concepto de arte de producción⁶⁸.

EL DEBATE COMPOSICION-CONSTRUCCION

Las diferencias que produjeron estos cambios habían sido expuestas en una serie de discusiones relativas a la naturaleza de la composición y la construcción y al momento de su diferenciación. Estos debates tuvieron lugar poco después de la creación del Grupo General de Análisis Objetivo en Acción, en sus sesiones celebradas en la primavera de 1921 (1, 21 y 28 de enero; 11 y 18 de febrero; 4, 18 y 25 de marzo de 1921)⁶⁹. En el curso de estas discusiones se hizo visible que los miembros del grupo tenían opiniones diferentes, y a menudo en conflicto, sobre lo que comprendían las categorías artísticas básicas de composición y construcción. Los principales protagonistas del debate fueron Popova, Ioganson, Bubnova, Bryusova, Stepanova, Korolev, Tarabukin, Rodchenko, Al'tman, Klyun, Babichev, los hermanos Stenberg, Medunetski, Krinski, Ladovski, Udál'tsova y Drevin⁷⁰. Según progresaban los debates cristalizaban las actitudes de los participantes y hacía su aparición una divergencia básica entre aquellos artistas que consideraban que la construcción podía existir como principio puramente estético dentro de una obra de arte bidimensional y aquéllos —entre los cuales se encontraban de manera destacada los miembros del Primer Grupo de Constructivistas— que defendían enérgicamente que el material era una parte integrante del concepto de construcción y que, por consiguiente, guardaba más relación con los objetivos reales que con cualquier medio pictórico. Además, estos artistas concluían que la construcción contenía un imperativo utilitario que limitaba su pura manifestación a la construcción de obje-

tos útiles como opuestos a los estéticos. El 22 de abril de 1921, se celebró una sesión en la cual los artistas participantes presentaron las demostraciones prácticas de sus ideas. Afortunadamente, algunos de estos dibujos se han conservado y en la actualidad forman parte de la colección Costakis⁷¹. Se pretendía que representaran e ilustraran las conclusiones teóricas y actitudes finales de los miembros en forma visual.

A principios de marzo apareció una formulación general de la construcción, pero no resultaba totalmente aceptable para todos los participantes. Enunciaba:

«Construcción es la organización efectiva de los elementos materiales.

Las indicaciones de la construcción:

- i. el óptimo uso de los materiales;
- ii. la ausencia de todo elemento superfluo.

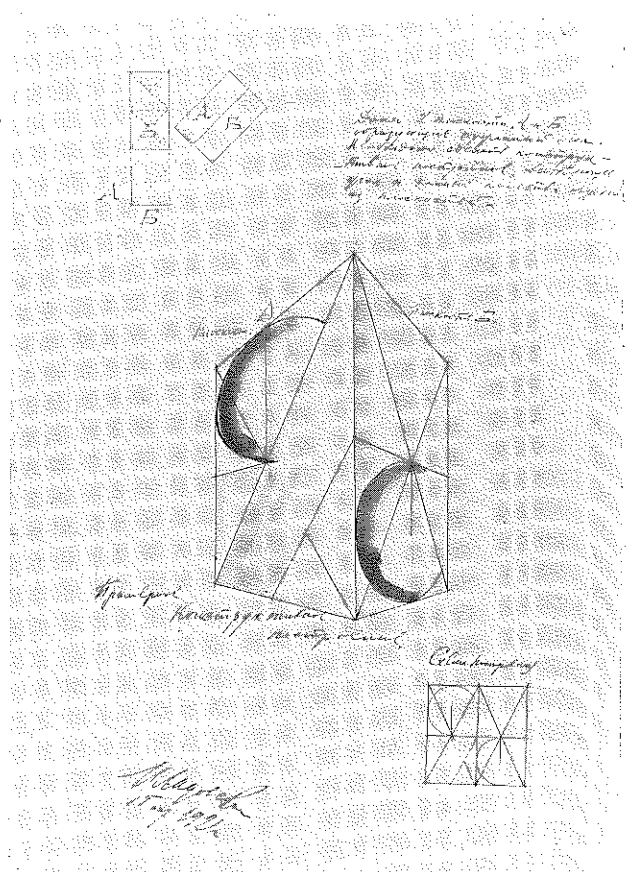
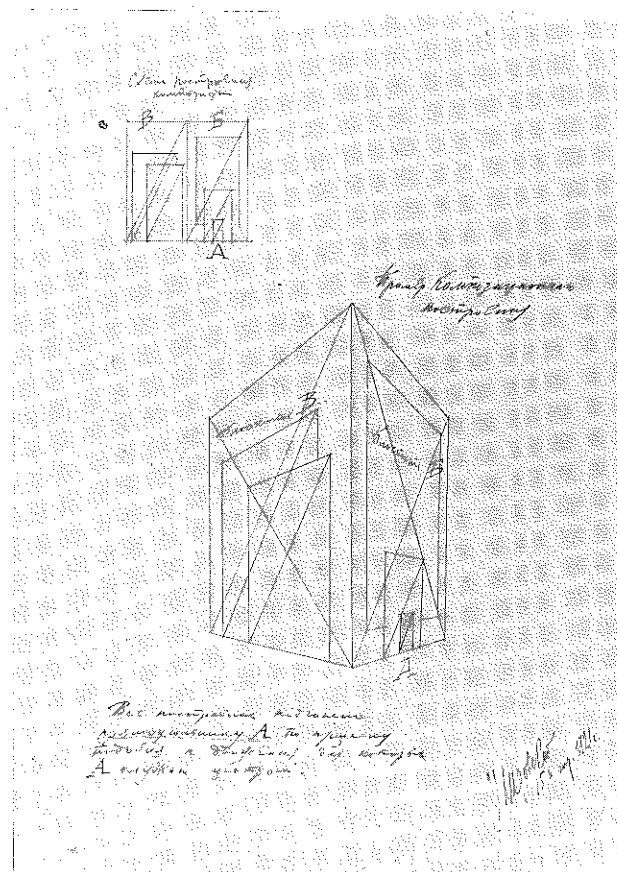
El esquema de una construcción es la combinación de las líneas y los planos y formas que éstas definen; es un sistema de fuerzas.

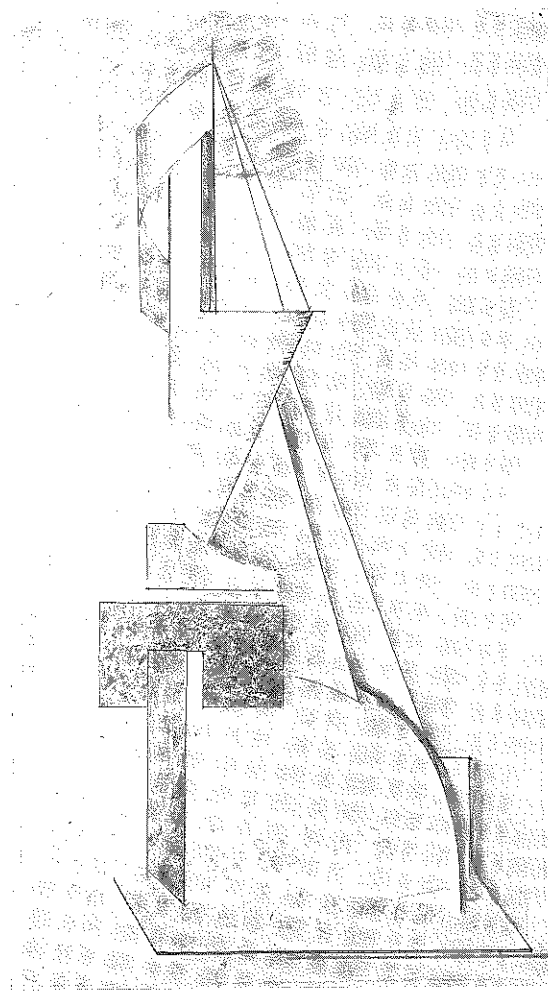
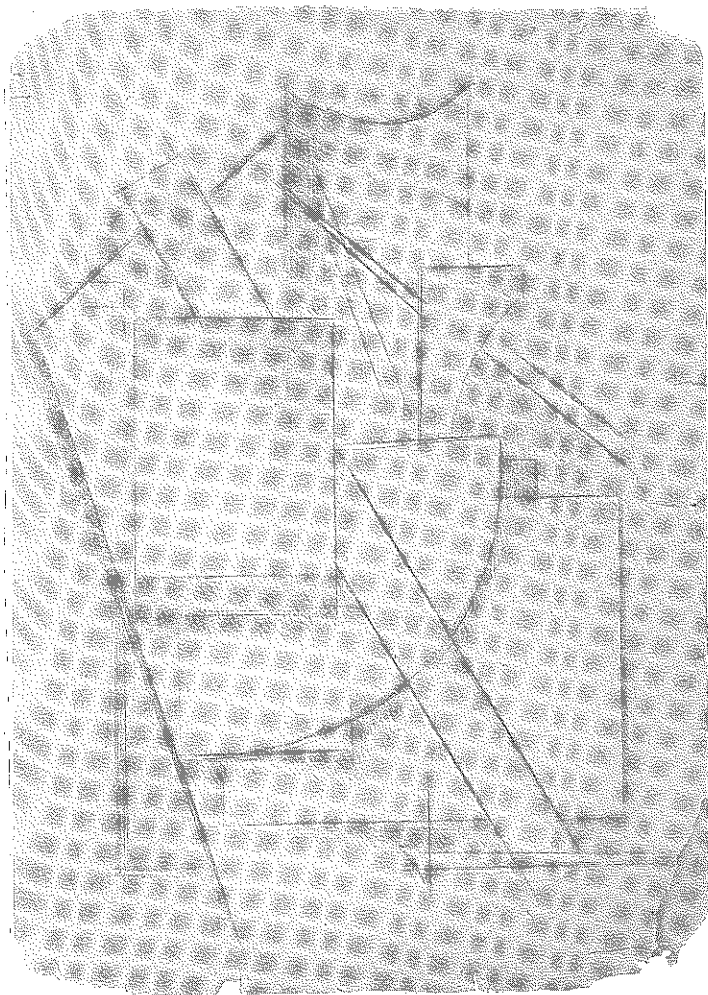
Composición es una disposición que obedece a una significación definida y convencional⁷².»

Las posiciones individuales se desviaban considerablemente de esta *vía media*. Por ejemplo, Ladovski, como arquitecto, tomaba las construcciones tridimensionales como base para su formulación. Partiendo de la posición de que «una construcción técnica es la combinación de elementos materiales de acuerdo con un esquema definido para lograr un efecto poderoso», concluía que «la principal indicación de construcción es que en ella no debe haber exceso de materiales o elementos. El principal rasgo distintivo de una composición es la jerarquía y la coordinación»⁷³. De acuerdo con esta definición, su dibujo de composición (lám. 3.1) es una estructura compuesta gobernada por el rectángulo que genera similitudes y desplazamientos geométricos. Su dibujo de construcción (lám. 3.2) es una estructura constructiva

3.1. N. Ladovski, *Ejemplo de estructura compuesta (Primer kompozitsionnogo postroeniya)*, 15 de Abril de 1921, tinta, lápiz y aguada sobre cartón, 38 x 27,5 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

3.2. N. Ladovski, *Modelo de estructura constructiva (Primernoie konstruktivnoe postroenie)*, 15 de Abril de 1921, tinta, lápiz y aguada sobre cartón, 38 x 27,3 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]





3.3. A. Babichev, *Composición*, 22 de Abril de 1921, lápiz sobre papel, 49,5 x 34,5 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

3.4. A. Babichev, *Construcción*, 1921, tinta, gouache y lápiz sobre papel, 52,1 x 28,2 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

«que revela tanto el ángulo como las propiedades dadas de cada uno de los planos»⁷⁴.

Como escultor, Babichev ofreció una definición bastante diferente. Para él, «construcción es la unidad orgánica de formas materiales obtenida por la revelación de sus funciones», mientras que «composición es la continua interrelación de las formas»⁷⁵. Los dibujos que presentó se basaban en una naturaleza muerta puramente artística compuesta de diversos cuerpos geométricos y estaban concebidos para ilustrar la ausencia y la presencia del momento de la organización. En el dibujo de composición (lám.3.3), los diversos cuerpos existen sin planos, teniendo entre sí solamente una relación organizativa muy tangencial. En *Construcción* (lám. 3.4), el espacio y esos mismos elementos están organizados en una entidad que es potencialmente reconstituible en tres dimensiones con materiales reales. Los elementos son más definidos, el espacio en que existen es menos ambiguo y se expresa un sentido del volumen. Las relaciones estructurales de los elementos se aclaran. En *Construcción* hay una ausencia del sombreado nebuloso en torno a las formas que en *Composición* parece destacar las ambigüedades así como la falta de definición y organización que Babichev asociaba al concepto de composición.

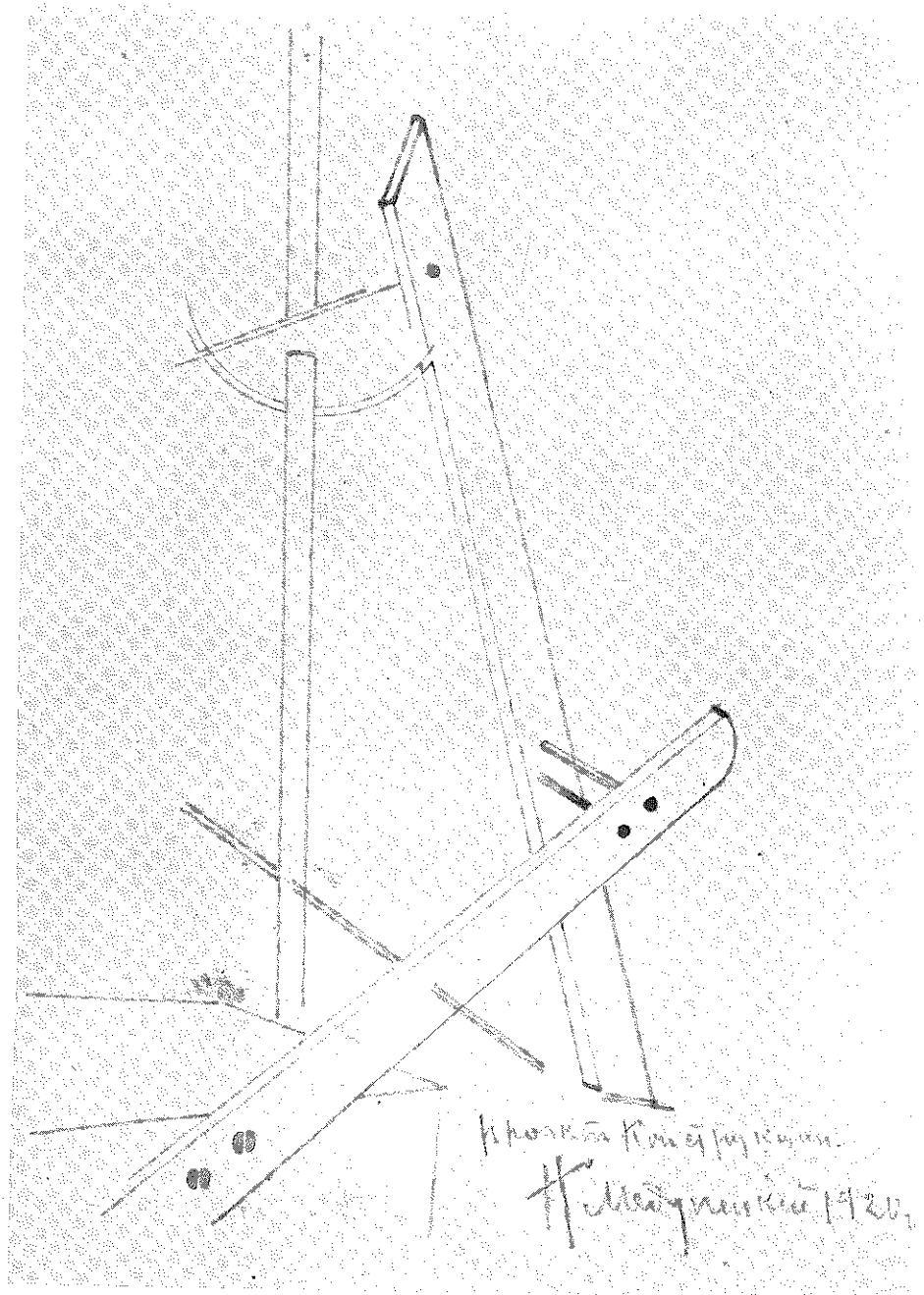
Esta postura fue evitada por los pintores Drevin y Udaltsova, que adoptaron la contraria. La definición de Drevin era vaga, pero al mismo tiempo restringida exclusivamente a la creación de la obra de arte bidimensional y en particular a la pintura. Afirmó: «La construcción no debe tener una definición exacta. Es posible encontrar indicaciones individuales de construcción en la pintura. La construcción en pintura

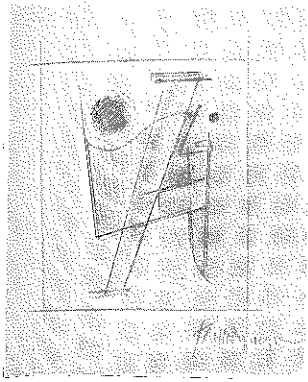
3.5. K. Medunetski, *Proyecto de una construcción (Proekt konstruktсии)*, 1920, tinta marrón sobre papel, 27 x 19,1 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis, 1981.]

es la creación del objeto (la obra). La composición es la distribución de las partes»⁷⁶.

Los artistas que se afiliaron al Primer Grupo de Constructivistas en Acción mantenían una postura que estaba en el extremo opuesto del concepto artístico propuesto por Drevin y Udaltsova. Ioganson, por ejemplo, negaba en última instancia la naturaleza bidimensional de la construcción, subrayando que la construcción era «la utilización específica de materiales específicos» y que «solamente hay construcción en el espacio real»⁷⁷. Su insistencia en la dimensión práctica, material y tecnológica le llevó a criticar igualmente las construcciones de Georgii Stenberg y las de Medunetski por ser meras representaciones de construcciones técnicas.

Esta crítica sirve para destacar el hecho de que la postura de Ioganson difiere ligeramente de la de Medunetski y los hermanos Stenberg, que en aquella época

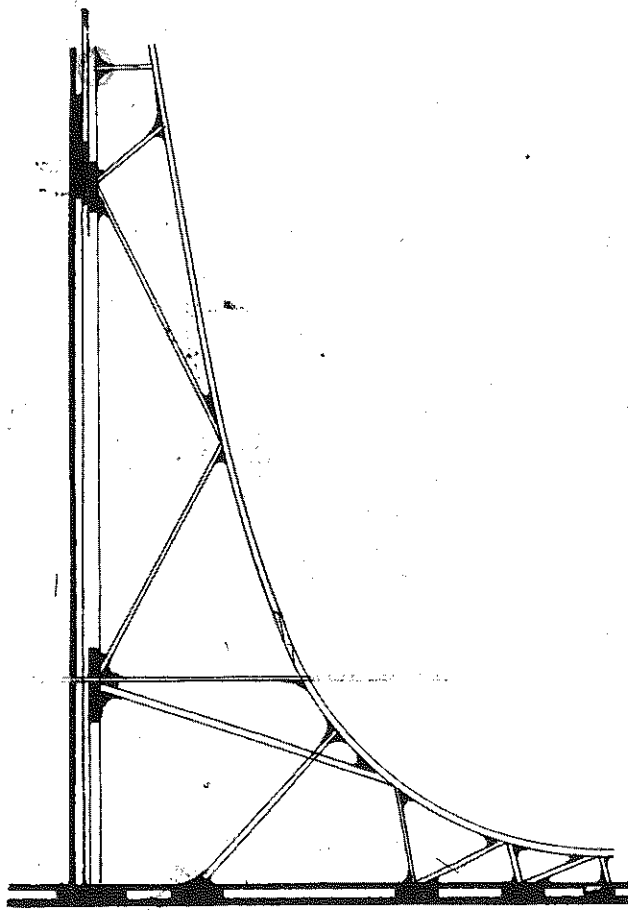




3.6. K. Medunetski, *Composición*, 1920, lápiz y pastel anaranjado sobre papel, 26,6 x 23,4 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

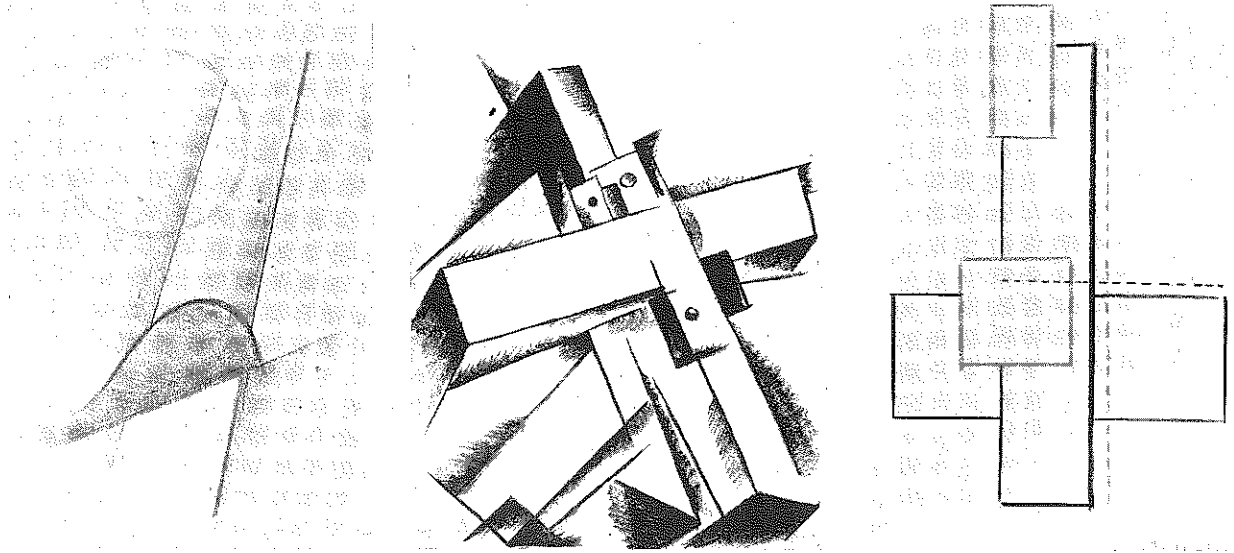
trabajaban estrechamente unidos. No abandonaron totalmente la idea de que la construcción podía existir dentro de la forma artística bidimensional, pero sus formulaciones les condujeron a verla como únicamente efectiva en la construcción técnica tridimensional. Medunetski declaró: «En una construcción pictórica percibimos efectos visuales, pero en una construcción técnica percibimos la fuerza misma. Lo que es la construcción en la tecnología es la composición en la pintura. Es el equilibrio, tanto en una pintura como en una máquina»⁷⁸. De aquí que el dibujo de construcción de Medunetski (lám. 3.5) representa una estructura tridimensional que, a pesar de algunas ambigüedades en la relación de sus partes fuera lo suficiente claro como para poder ser reconstruido en tres dimensiones. El dibujo de composición de Medunetski, por su parte (lám. 3.6), subrayaba la falta de materialidad y sustancia de las formas, la ausencia de toda tensión entre ellas y su limitada existencia sobre un plano.

Como Medunetski, Georgii Stenberg no abandonó por entero la idea de que la construcción podía existir en la pintura. Para él, los elementos de la construcción en la pintura comprendían material (utilizado de modo eficaz para una forma dada), forma, color (forma subrayadora y equilibradora) y *faktura* (adecuada). Vio una semejanza entre la construcción pictórica y la técnica en la medida en que una construcción técnica determina los medios estructurales del material y sus propiedades, tales como peso, durabilidad, elasticidad y resistencia, y la construcción pictórica determina el uso eficaz del material. La distinción está en las intenciones. En una



3.7. V. Stenberg, *Construcción*, 1920, tinta sobre papel, 25,4 x 19,3 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

В. СТЕНБЕРГ.



3.8. V. Stenberg, *Composición*, 1920, lápiz de color sobre papel, 21 x 13,9 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

3.9. Popova, *Sin título*, 1921, lápiz y tinta sobre papel, 34 x 25 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

3.10. L. Popova, *Sin título*, 1921, pastel rojo y negro sobre papel, 27,6 x 20,7 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

construcción técnica, «el sistema de construcción deriva de la tarea utilitaria», mientras que en una construcción pictórica se origina en «la distribución de buen gusto de las formas, las cuales son individualmente constructivas». No obstante, puesto que «la construcción pictórica se desarrolla partiendo de la operación del gusto... en la medida en que el sistema estructurador de una construcción pictórica es el gusto, una construcción (pictórica) no es una construcción en su forma pura»⁷⁹. Los determinantes técnicos y de buen gusto están ilustrados en los dibujos de su hermano (láms. 3.7.8).

La actitud de Popova nunca alcanzó este grado de compromiso con lo utilitario e indica que en estas fechas aún estaba estrechamente vinculada a los intereses estéticos. Sus contribuciones a los debates aclaran la evolución de sus ideas y sugieren el motivo de que no se convirtiera en miembro del Primer Grupo de Constructivistas en Acción al formarse éste. Reconocía que no hay organización en la composición aunque sí una determinada combinación de elementos tales como volumen, material, textura (*faktura*), color y espacio. Afirmaba que «la construcción es propósito y necesidad, la conveniencia de la organización», mientras que «la composición es la disposición del material regular y de buen gusto»⁸⁰. Sin embargo, como Stenberg y otros, Popova no rechazó la función del gusto *per se*. Esta duda y esta aún evidente desconfianza en lo puramente técnico se hacen visibles en sus últimos dibujos (ver láms. 3.9-10).

Contrariamente a Popova, Stepanova, que después colaboraría con ella en el diseño de prendas de vestir y tejidos, fue miembro fundador del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Sin embargo, sus contribuciones al debate fueron ambiguas aunque más enfáticas que las de Popova. Ya en la sesión del 28 de enero de 1921, Stepanova ofreció una formulación precisa de las ideas que se discutían:

«Solamente la construcción requiere la ausencia tanto de exceso de material como de exceso de elementos; en la composición es justo a la inversa, en ella todo se basa en lo excesivo... cuanto mayor sea la cantidad de material excesivo y de elementos excesivos, más sutil es con respecto al gusto y más intensamente se disocia de la construcción... seguimos la línea de reducir lo excesivo... y nos sentimos claramente atraídos por la construcción.»

Para Stepanova, un aspecto esencial de esta distinción es el hecho de que si un elemento era eliminado de una composición no perdía su significado sino que daba como resultado simplemente la reorganización de los elementos que quedaban, mientras que, en una construcción, la eliminación de un elemento supondría la destrucción de toda la construcción. Stepanova ligó también su concepto de cons-

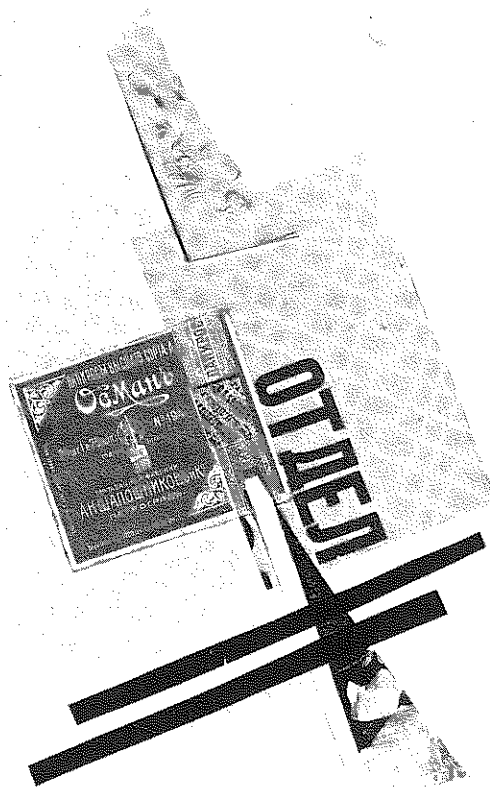
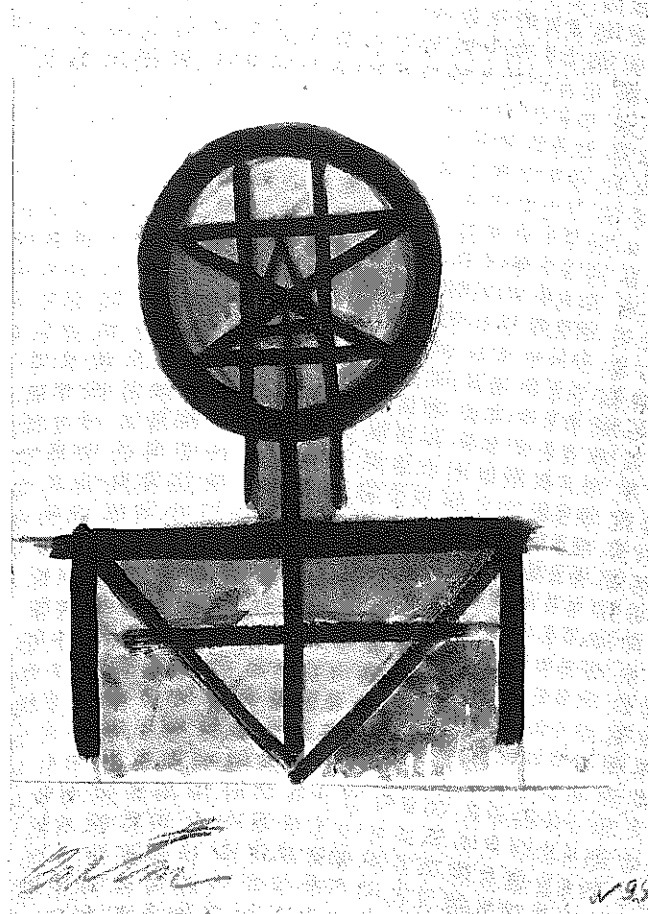
trucción al trabajo con materiales. Sin embargo, los dibujos (láms. 3.11.12) que Stepanova presentó se mantienen totalmente dentro de los parámetros artísticos.

La formulación más clara y temprana de la postura constructivista fue proporcionada por Rodchenko. En la primera sesión afirmó que el concepto de composición era un anacronismo porque era meramente estético y estaba en relación con los conceptos de «gusto» y otras ideas artísticas pasadas de moda. Desde su punto de vista, los principios de la composición debían ser sustituidos por los principios de la construcción y la organización. «Todos los nuevos planteamientos del arte se originan en la tecnología y en la ingeniería y están encaminados a la organización y a la construcción⁸¹.» La construcción representaba la culminación de siglos de evolución artística. Para Rodchenko, era parte del mismo proceso que había producido anteriormente la Rusia comunista. Era su equivalente artístico. «Como vemos en la vida de la URSS, todo conduce a la organización. Y, así, en el arte todo ha conducido a la organización⁸².» Así pues, los principios de organización eran equiparados a lo que Rodchenko denominaba «construcción pura». Además Rodchenko reconoció que en la idea de la organización y de la construcción estaba presente un elemento utilitario de fecha tan temprana como la del debate de ИСКУС del 21 de enero de 1921, en el que afirmó que «la construcción real es una necesidad utilitaria». Los *protokoly* de los debates sobre composición y construcción establecen y confirman así la posición de Rodchenko como fundador de la teoría constructivista, así como la del Primer Grupo de Constructivistas en Acción.

Por las mismas fechas en que el Grupo de Análisis Objetivo celebró su sesión final para discutir la composición y la construcción, la polarización entre los constructivistas y los que permanecieron firmemente ligados a los intereses estéticos era

3.11. V. Stepanova, *Composición* (lleva el número 99), 1921, gouache sobre papel pegado sobre otro papel gris, 22,3 x 18,5. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

3.12. V. Stepanova, *Construcción*, collage sobre papel, 35,9 x 22,9 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]



completa. Por lo tanto, casi tan pronto como la nueva estructura entró en vigor en INKHUK, a principios de 1921, también surgió una reacción en contra de ella. En el mismo momento en que se organizó el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, el Grupo de Análisis Objetivo se dividió en diferentes grupos que comprendían el Grupo de Arquitectos en Acción (Ladovski y Krinski), fundado el 26 de marzo, el Grupo de Objetivistas en Acción (Drevin, Udal'tsova, Popova y Vesnin), que celebró su primera sesión el 15 de abril, y otros grupos de músicos y sociólogos⁸³. Esta reorganización interna tuvo lugar hacia el verano, y cuando INKHUK volvió a reunirse, en el otoño de 1921, era un organismo muy diferente. Los miembros que se quedaron ya no estaban comprometidos con el concepto de «bellas artes». Propusieron editar una colección de ensayos titulada *Del arte figurativo a la construcción*, que había de elaborar y dar publicidad a sus nuevas ideas⁸⁴.

Hacia el 1.º de enero de 1922, cuando el Instituto fue oficialmente afiliado a la Academia de Ciencias Artísticas, era una organización informal de artistas y teóricos, los cuales estaban comprometidos con la idea de que no había que crear obras de arte, sino dedicarse a realizar objetos útiles⁸⁵. Esta devoción por el concepto de arte de producción se hizo completamente explícita el 24 de noviembre de 1921, al proponer Brik que los artistas que habían rechazado la pintura de caballete comenzasen «trabajos reales y prácticos en la producción»⁸⁶. La esencia de su propuesta fue aceptada por INKHUK, y veinticinco de dichos artistas, «bajo la presión de las condiciones revolucionarias de la vida contemporánea», rechazaron las formas «puras» de arte y admitieron que la pintura de caballete y su propia actividad como pintores de caballete eran fútiles y pasados de moda⁸⁷. En vez de comprometerse con el arte puro lo hicieron con el trabajo en la industria, adhiriéndose al «arte de producción como valor absoluto y al constructivismo como su única forma de expresión»⁸⁸. Fue un momento de gran «significación histórica»⁸⁹. Por lo tanto, el invierno de 1921-22 presenció la sistematización de esta nueva plataforma y el comienzo de la nueva —tercera— fase de la existencia del Instituto, una fase que, según sus informes, estaba caracterizada por «la elaboración científica y teórica de todas las cuestiones conectadas con la idea de arte de producción»⁹⁰.

Es extremadamente difícil establecer la identidad precisa de los 25 artistas de INKHUK que firmaron la famosa declaración⁹¹. Indudablemente serían nombrados en el *protokol* de la sesión, al cual desafortunadamente no he tenido acceso. No obstante, puede asegurarse por el testimonio del informe de las actividades del Instituto publicado en 1923 que, una vez que INKHUK estuvo firmemente comprometido con el arte de producción y con el constructivismo, los que continuaron como miembros activos tanto en la esfera teórica como en la práctica se adhirieron al credo de Brik o al menos estuvieron de acuerdo con él en lo esencial, y puede afirmarse también que firmaron la declaración. Según las minutas de las sesiones siguientes, entre los artistas que siguieron siendo consistentemente activos en INKHUK estaban Popova, Stepanova, Rodchenko, Medunetski, Georgii y Vladimir Stenberg, Alexandr Vesnin, Babichev, Ioganson y Lavinski. Lobanov añade el nombre de Rom, probablemente el cineasta⁹². Más especulativa es la inclusión de otros artistas y arquitectos cuya participación es más dudosa, aunque son mencionados en el informe de 1923 y en otras fuentes. Entre ellos está Krinski, Ladovski, Bubnova, Borisov y los otros nueve artistas de OBMOKHU. Aleksei Gan fue casi con seguridad uno de los firmantes, aunque no aparece después de mediados de 1922, y muy rara vez antes, en la selección al azar de *protokoly* que he podido consultar. Naturalmente, no hay que considerar a los conferenciantes de visita en INKHUK, como Malevich en diciembre de 1921. Aunque Al'tman había participado activamente en los debates de INKHUK y dio una charla en mayo de 1922, es muy improbable (aunque no imposible) que fuera una de los firmantes. Todo esto nos ofrece veinticinco nombres como potenciales firmantes. Con seguridad, todos ellos se adhirieron a las ideas de la declaración.

La obra práctica que los miembros de INKHUK llevaron a cabo, tanto individualmente como en actuación de grupo, entre la formación del Grupo de Análisis Obje-

tivo en Acción en el invierno de 1920-21, el compromiso total con el constructivismo en noviembre de 1920 y la publicación del informe en 1923, fue muy amplia. De acuerdo con el informe de 1923, sus actividades incluían el establecimiento de estrechos vínculos con los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado, los VKhUTEMAS, así como las tareas para espectáculos, bastante más inmediatos, acometidos por Popova, Vesnin, Al'tman, Stepanova y otros y referidas al diseño y a la construcción de decorados para producciones teatrales. Brik, Arvatov, Kushner y Tarabukin produjeron tratados teóricos y pronunciaron conferencias dentro y fuera de INKhUK para difundir sus ideas. Por las mismas fechas se celebraron en Moscú exposiciones de obras de sus miembros; incluyeron la exposición «Los constructivistas» (enero de 1922); en el Café Poetov de Moscú, en la que se mostraron las obras de los hermanos Stenberg y de Medunetski, la tercera exposición de OBMOKhU, en mayo de 1922, y la exposición $5 \times 5 = 25$, en septiembre, con Alexandr Vesnin, Lyubov' Popova, Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova y Aleksandra Ekster.⁹³ Las tentativas de INKhUK de «establecer vínculos con toda una serie de organizaciones con el fin de resolver los problemas de la producción y su presentación científica» dieron como resultado la adhesión de miembros de INKhUK a diversas organizaciones que se dedicaban a problemas industriales.⁹⁴ Arvatov se unió a las comisiones industriales establecidas dentro de los departamentos culturales del Consejo Central de Sindicatos (VTsSPS) y su rama de Moscú. Brik se unió al Consejo Central del Club Científico y Técnico Central de los Sindicatos y se convirtió también en miembro de un comité relativo a la organización científica de la producción, fundado por el Consejo Supremo de Economía Soviética (VSNKH). Sobre una base más práctica, Arvatov y Tatlin establecieron un laboratorio de producción (*proizvodstvennaya laboratoriya*) en la Nueva Fábrica Lessner (Novyi Lessner) de Petrogrado.⁹⁵ INKhUK estableció también vínculos con *Proletkul't* sobre una base productivista. Arvatov, Brik y Kushner fueron particularmente activos a este reparto, y muchos otros miembros de INKhUK entraron en relación con *Proletkul't*, incluyendo a Tarabukin, que dio conferencias, y a Tatlin, también activo en Petrogrado.⁹⁶

Dentro del propio INKhUK en su obra teórica se presentaron las siguientes comunicaciones:

23 de septiembre de 1921.	Lissitzky.	«PROUNS.»
17 de noviembre de 1921.	Il'in.	«La política de la URSS en el campo del arte.»
8 de diciembre de 1921.	Kemeny.	«Las últimas tendencias en el arte moderno alemán y ruso.»
22 de diciembre de 1921.	Stepanova.	«Sobre el constructivismo.»
26 de diciembre de 1921.	Kemeny.	«Sobre la obra constructiva de OBMOKhU.»
Diciembre de 1921	Malevich.	«La primera tarea.»
22 de febrero de 1922.	Toporkov.	«Sobre el método dialéctico y analítico en el arte.»
23 de marzo de 1922.	Borisov.	«Un análisis del entendimiento del objeto en el arte.»
	Borisov.	«La rítmica del espacio.»
	Krinski.	«Los caminos de la arquitectura.» ⁹⁷

Ponencias de carácter más teórico y específicamente productivista y sociológico incluían las siguientes:

20 de agosto de 1921.	Tarabukin.	«El último cuadro ha sido pintado.»
12 de octubre de 1921.	Brik.	«Tareas artísticas y políticas de INKhUK.»

22 de diciembre de 1921.	Brik.	«Programa y táctica de INKhUK.»
9 de marzo de 1922.	Kushner.	«La producción de la cultura.»
16 de marzo de 1922.	Kushner.	«La producción de la cultura.» (parte 2)
30 de marzo de 1922.	Kushner.	«El papel del ingeniero en la producción.»
6 de abril de 1922.	Kushner.	«El artista en la producción.»
13 de abril de 1922.	Brik.	«Qué es lo que el artista tiene que hacer ahora.»
Octubre de 1922.	Arvatov.	«El arte desde el punto de vista de la organización.» ⁹⁸

Una tercera categoría de comunicaciones estaba compuesta por informes de actividades prácticas emprendidas por el Instituto. Estas se referían casi enteramente al microentorno del teatro, aunque incluyeron también proyectos especulativos acerca de futuras estructuras para el entorno cotidiano.

27 de abril de 1922.	Popova.	« <i>El cornudo magnánimo.</i> »
4 de mayo de 1922.	Vesnin.	« <i>Fedra.</i> »
11 de mayo de 1922.	Al'tman.	« <i>Uriel' Akosta.</i> »
Sin fecha.	Lavinski.	«Sobre el neoingenierismo.» ⁹⁹

En adición a esto, el Instituto encargó los siguientes artículos:

Arvatov.	«La estética de la pintura de caballete.»
Arvatov.	«La utopía concretizada.»
Rodchenko.	«La línea.»
Rodchenko.	«Problemas artísticos.»
Popova.	«Sobre el nuevo método en nuestras escuelas de arte»,

así como una serie de credos elaborados por los arquitectos Aleksandr Vesnin y Krinski, artistas de OBMOKHU y Bubnova, Ioganson, Popova y otros¹⁰⁰.

EL PRIMER GRUPO DE CONSTRUCTIVISTAS EN ACCION

El Primer Grupo de Constructivistas en Acción se formó durante la primavera de 1921. Según un informe publicado en 1922, el núcleo del grupo fue establecido el 13 de diciembre de 1920 y se componía exclusivamente de Aleksei Gan, Varvara Stepanova y Aleksandr Rodchenko.¹⁰¹ Sin embargo, documentos conservados sugieren la fecha del 18 de marzo de 1921 para el establecimiento oficial del grupo, que también incluía a los hermanos Stenberg, a Konstantin Medunetski y a Karl Loganson.¹⁰² La disparidad de fechas es difícil de resolver actualmente con la escasa documentación accesible. La primera fecha se refiere probablemente a los comienzos más informales del grupo. Una vez en marcha, su núcleo de trabajo era un «grupo auxiliar de estudio» encaminado a «introducir a sus miembros en la actividad inventiva revolucionaria de los constructivistas, que de hecho habían decidido realizar en términos prácticos la expresión comunista de las estructuras materiales».¹⁰³ Su programa insistía en muchas de las ideas, expresiones y lemas (tales como «abajo el arte» y «la expresión comunista de las estructuras materiales») que más tarde desarrollaría con más detalle Gan en su libro *El Constructivismo*, publicado en 1922. Los enunciados iniciales del grupo declaraban que «el arte, en el pasado, estaba en el lugar de la religión. Surgió del individualismo» y, por tanto, era totalmente irrelevante para las exigencias del actual «período de purificación».¹⁰⁴ En vez de crear arte, la necesidad de construir una sociedad socialista presentaba a los constructivistas las siguientes tareas:

«Es necesario establecer la disciplina del monismo y el dualismo para dominar la visión idealista del mundo y el entendimiento materialista de éste; la filosofía y la teoría del comunismo científico, para realizar la práctica de la construcción soviética y determinar el lugar que el productor intelectual de construcciones constructivistas debe ocupar en la vida comunista, es decir, en la producción social de la cultura futura; para decidir qué es lo conveniente en el área de la producción material y de las relaciones productivas; para definir concretamente el significado de "producción intelectual"; para establecer la acción sintética de la coincidencia de la producción material y la intelectual y llegar al problema de la obra; para aclarar la posición del trabajo en su perspectiva histórica (sociedades esclavistas, feudalismo, capitalismo); para establecer las fases del trabajo: antes de la Revolución —trabajo de esclavos, actual— la liberación del trabajo y después la victoria final del proletariado, la posibilidad del trabajo jubiloso.»

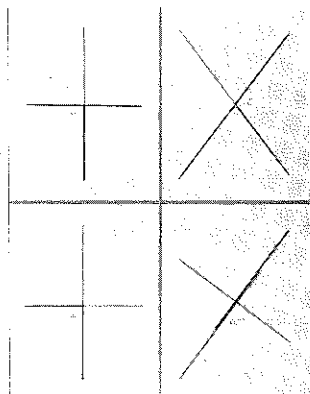
Para llevar a cabo estas múltiples tareas, el grupo consideraba que era esencial «sintetizar la parte ideológica y la parte formal para la transferencia real del trabajo de laboratorio a los cauces de la actividad práctica». ¹⁰⁶ De acuerdo con su programa, el único fundamento ideológico de los constructivistas era «el comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico». ¹⁰⁷ Su investigación teórica de la construcción social y material soviética tenía que impulsar al grupo a pasar del trabajo experimental, fuera de la vida, a experimentos reales.

La base de esta «expresión comunista de las estructuras materiales» era la conversión de «los elementos específicos de la realidad», es decir, *faktura*, en volumen, plano, color, espacio y luz. La (*tektonika*) era definida como originada en los principios ideológicos del comunismo por una parte y en el uso apropiado de los materiales industriales por otra. La construcción (*konstruktsiya*) representaba el proceso de estructuración y organización de estos materiales y la *faktura* era la elaboración consciente del material y su utilización de una manera adecuada, sin obstaculizar la tectónica o la construcción. Estos tres elementos se consideraban esenciales en todas las categorías de la producción industrial. Los constructivistas consideraban que los elementos materiales comprendían la propia sustancia material (sus propiedades, significación y posibilidades industriales) y los materiales intelectuales, que eran línea, color, espacio, plano, volumen y luz.

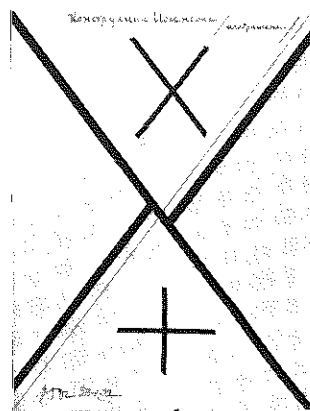
Habiendo afirmado «la incompatibilidad de la actividad artística con el carácter funcional de la producción intelectual», afirmaban la «participación real de la producción intelectual en la naturaleza de un elemento igual en la creación de una cultura comunista». Este término, «producción intelectual», era utilizado como equivalente de «constructivismo». Es evidente que era presentado como término explicativo de una idea completamente nueva. Tomando los elementos de la actividad artística ya establecidos, los constructivistas los aplicaron a la «producción intelectual». Esto no hace de esa nueva área de actividad una «actividad artística», sino un tipo de actividad entonces totalmente nueva y que corresponde más a nuestra idea del diseño. Los constructivistas eran muy conscientes de lo delicado que era este equilibrio y del peligro inherente de que estos elementos artísticos volvieran a convertir la «producción intelectual» en «actividad artística». Por tanto, eran especialmente violentos en su ataque a las «artes aplicadas» y todas las ideas relacionadas con ellas, ya que ponían en peligro la supervivencia de su nuevo concepto. Es este temor lo que explica el extremismo de su ataque y la medida en que hay que diferenciar el constructivismo de las «artes aplicadas».

Sin embargo, es tal vez importante señalar aquí que su rechazo de las artes aplicadas y su ataque contra ellas dejaron de hecho a lo que llamaban «actividad artística» (es decir, pintura de caballete), casi con los mismos derechos que la «producción intelectual» en la construcción de la nueva cultura comunista. No obstante, el movimiento no siguió una sola dirección. Los constructivistas no limitaron su actividad a la creación de valores materiales para la nueva sociedad. Consideraban también que era misión suya incorporar la necesidad de «trabajo inspirador» estudiando los aspectos estéticos del trabajo y su transformación en «el trabajo jubiloso» del comunismo. ¹⁰⁸



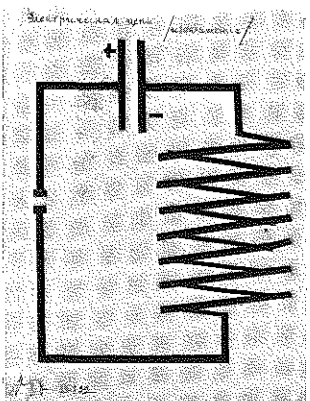


3.13. K. Ioganson, *Construcción*, 7 de Abril de 1921, grafito y lápiz de color sobre papel, 31,8 x 24,3 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]



3.14. K. Ioganson, *Construcción (Representación) - Konstruktivsiya (izobrazhenie)*, 23 de febrero de 1921, collage de papel, grafito y lápiz de color sobre papel, 45,5 x 33,7 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

3.15. K. Ioganson, *Circuito eléctrico (Representación) - Elektricheskaya tsep' (izobrazhenie)*, collage de papel y lápiz de color sobre papel, 45,4 x 33,6 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]



Es aquí donde se patentiza una interpretación de Marx y en los pasajes de la *Ideología alemana* en los que presentó su más utópica interpretación de lo que podía ser la naturaleza del arte a continuación del final establecimiento del comunismo. Sugería que el hombre debía ser totalmente liberado y que la división del trabajo que convertía a un hombre en artista y a otro en obrero de una fábrica había de ser abolida, de modo que un hombre fuera tanto obrero como artista. De esta manera, la distinción entre arte y trabajo se desvanecía.

Dentro de este marco ideológico general del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, los miembros individuales elaboraron sus ideas. Karl Ioganson, por ejemplo, en una comunicación titulada «De la construcción a la tecnología y la invención» y presentada en INKHUK el 9 de marzo de 1922, postulaba la existencia de dos tipos de construcción¹⁰⁹. Uno era de naturaleza estética o artística, y el otro era una genuina construcción «técnica y constructiva» que podría describirse como «importante y útil». Ioganson argumentaba que, puesto que el constructivismo negaba el valor del arte, para un constructivista la única construcción de alguna validez era «un objeto realizado constructivamente», «no para el arte, sino para su traducción real a los cauces de la necesidad práctica». Esto lo llevó a condenar como construcciones «falsas» todas las que empleaban los métodos y medios del arte del pasado, incluyendo «la utilización accidental del material tal y como es... practicada por el tatlinismo».¹¹⁰ Ioganson defendía un abandono total del arte y un avance en el camino hacia la tecnología y la invención. Sin embargo, trazó una distinción entre la tecnología general, que era una «ciénaga» llena de defectos, y la tecnología como «aplicación de las leyes y reglas y descubrimientos de la invención» (es decir, como conjunto de leyes científicas). Concluía con un resumen de su propia evolución que afirmó, era el único camino abierto a los artistas verdaderamente revolucionarios: «De la pintura a la escultura, de la escultura a la construcción, a la tecnología y a la invención: este es mi camino y este es y será el objetivo final de todo artista revolucionario».¹¹¹

La distinción trazada entre la naturaleza fundamental del tipo tatliniano de construcciones no utilitarias y las que poseían un «objetivo y propósito prácticos y definidos»¹¹² tenía ciertas ramificaciones estilísticas. Ioganson subrayó las cualidades angulares que habían de caracterizar sus propias construcciones: «La construcción en el espacio de toda estructura fría o toda combinación de materiales duros es una cruz de ángulos rectos o agudos».¹¹³

Esta afirmación repite muy de cerca el texto inscrito en el reverso del dibujo *Construcción* de Ioganson, subtítulo «Representación gráfica de una completa estructura fría en el espacio» (lám. 3.13) y ejecutado en el curso de los debates de INKHUK de la primavera de 1921, concernientes a la composición y a la construcción.¹¹⁴ La única diferencia es que en el texto de 1921 Ioganson añadió los siguientes símbolos para explicar su dibujo: a' , a'' y a''' para indicar la construcción en ángulo recto y a'''' para indicar la construcción en ángulo obtuso y agudo. Dos dibujos posteriores, del 23 de febrero de 1923, parecen guardar una relación directa con el escrito de Ioganson y demuestran claramente su énfasis sobre las construcciones angulares y sobre la invención práctica.¹¹⁵ Son próximos en fecha a la charla de Ioganson en INKHUK y pueden haber sido utilizados para ilustrar sus ideas.

Construcción: Descripción (lám. 3.14) sintetiza las representaciones realizadas desde el dibujo más antiguo, mientras que *Circuito eléctrico* (lám. 3.15), sirve como demostración práctica de sus ideas; todos los elementos componentes son rectilíneos, y sus relaciones constructivas son angulares. Las ideas teóricas que Ioganson elaboró en «De la construcción a la tecnología y la invención» eran los puntales de las obras tridimensionales que Ioganson presentó en la tercera exposición de OBMOKHU, en mayo de 1921 (lám. 2.16). Estas obras ejemplificaban de manera práctica su dedicación a las cualidades angulares de las estructuras utilitarias halladas en la tecnología contemporánea.

Este antagonismo latente entre los planteamientos estéticos de Tatlin y de OBMOKHU (que formaba la espina dorsal del Primer Grupo de Constructivistas en Ac-

ción) se hizo muy evidente en el curso de una discusión tenida en INKHUK el 26 de diciembre de 1921 tras la comunicación de Kemeny «Sobre la obra constructiva de ОБМОКХУ». ¹¹⁶ Como ardiente partidario de ОБМОКХУ, Kemeny describió sus experimentos de forma entusiasta. Aunque antes había acogido a Tatlin como «padre del constructivismo», consideraba a ОБМОКХУ significativo porque «sus construcciones son materiales en el verdadero sentido de la palabra, y tienen su origen en la naturaleza interna del material empleado. Sus construcciones han sido las primeras en pasar del plano al espacio real». ¹¹⁷ Trazó una distinción entre la obra de Tatlin como «pionero del constructivismo en conexión con las tareas prácticas de las formas de vida materiales» y los artistas de ОБМОКХУ, cuyas obras experimentales veía como «debate para la vida del futuro y para el comunismo». ¹¹⁸

Vladimir Stenberg abrió la discusión sosteniendo que la obra de los artistas de ОБМОКХУ no era mero debate, sino que estos artistas estaban «esforzándose en mostrar modos prácticos de trabajo y de utilización de nuevos materiales». ¹¹⁹ Brik coincidió con el diagnóstico de Kemeny. Manteniendo que el arte de producción requería el rechazo del arte y la participación práctica en la industria, alabó el hecho de que los jóvenes artistas del ОБМОКХУ se aproximaban a materiales y formas sin la herencia metafísica que pesaba sobre Tatlin. Brik consideraba que la obra de aquellos era principalmente de agitación, mientras que Tatlin «no realiza una construcción material, sino leyes de la forma en general». ОБМОКХУ no pretendía esto, y por consiguiente, su obra era «una burla». Vladimir Stenberg rechazó la insinuación de que hubiera algo utópico en la obra de ОБМОКХУ y reafirmó que la base de sus construcciones era el trabajo con materiales, ¹²⁰ una etapa importante en la creación de futuros objetos. Tatlin, que estaba presente, rebatió las posiciones expuestas por Brik y Stenberg. Manifestó su acuerdo en que la creación de objetos utilitarios era importante y que la realización de esta tarea no debía ser individual, sino colectiva. Sin embargo, destacó la necesidad de utilizar la experiencia artística previa para llevar a cabo dichas tareas y subrayó la necesidad de un trabajo serio. Esta postura está en total acuerdo con la que expresó en su declaración «El trabajo ante nosotros», que la obra con materiales en sus contrarrelieves era fundamental para la nueva misión. ¹²¹ Khrakovski apoyó la opinión de Tatlin de que ОБМОКХУ «no sienten el material, sino que simplemente lo copia».

Al ser acusado de «bellaquería», Medunetski se desquitó acusando a la Torre de Tatlin de utópica. «Hablamos de cosas reales y nunca hemos hablado de nada más. Cogemos hierro, alambre y nada más». ¹²² En otro punto de la discusión, reducida ya al nivel de una competición de insultos, Georgii Stenberg, sugirió que no se habían ocupado de la cuestión central de si el arte antiguo era necesario para la obra del futuro, es decir, si la vía de Tatlin u otros era la correcta. Preguntó cómo iba a participar el artista en la producción y cómo iba a descubrir el punto de partida para la creación de piezas de producción masiva. Arguyó que el artista no necesitaba lemas, sino una firme base teórica y práctica para satisfacer las necesidades cotidianas contemporáneas. Ladovskii señaló que, a pesar de su actitud nihilista hacia el arte, los miembros de ОБМОКХУ eran ante todo artistas y como su aproximación no era lo bastante seria y sus éxitos dependían de su talento innato como artistas, no querían ser los primeros artistas que se introdujeran en la producción. Más adaptados a la industria estaban los jóvenes artistas de VKHUTEMAS. Sin embargo, como Babichev explicó, la diferencia fundamental entre Tatlin y el ОБМОКХУ era una diferencia formal.

«Los objetos realizados por ОБМОКХУ no son apropiados porque no están enraizados en ningún trabajo técnico, y no está claro por qué se han hecho (si se rechaza el esteticismo), pues no son en modo alguno utilitarios. Estos objetos son la confirmación de un nuevo esteticismo mecánico. Ilustran principios teóricos. Tatlin y ОБМОКХУ no disienten acerca de la tarea utilitaria, sino acerca de la forma». ¹²³

Como aclaración de sus propios principios, los hermanos Stenberg y Medunetski presentaron una ponencia en INKHUK el 4 de febrero de 1922 con el título

«Constructivismo». Aunque no se ha conservado la ponencia completa, existe un manuscrito titulado «Tesis para la ponencia "constructivismo"». ¹²⁴ El interés de este documento está precisamente en la escasa insistencia sobre lo puramente ideológico y en el mayor hincapié en el planteamiento práctico, formal e investigador de la cuestión, al sugerir que este nuevo planteamiento puede haber surgido a través del trabajo de laboratorio de estos tres constructivistas:

El constructivismo como:

economía -	espacio
utilidad -	la lógica de la vida cotidiana
conveniencia -	el uso del material industrial actual con interrumpida acción de su contenido sobre la formación de la construcción
ritmo -	los elementos de la ingeniería en la construcción son simultáneamente los comienzos organizadores de su ritmo el cambio básico de las propiedades internas y externas de la construcción material según los principios básicos del constructivismo, por ejemplo, las propiedades internas de un material y espacio industriales dados; los elementos externos son volumen, plano, color, luz y <i>faktura</i> ¹²⁵

Después enumeraban las tareas actuales del constructivismo y las que imaginaban para el futuro:

Las primeras obras de laboratorio y su significación para el debate.

La solución abstracta de los problemas básicos del constructivismo.

El *oformlenie* experimental del material y la construcción espacial y su interrelación con la utilidad.

Los logros en el terreno del espacio, la forma y el ritmo.

La expresión comunista de las estructuras materiales y espaciales.

La industria rusa bajo la bandera del constructivismo y su significación en el mercado mundial. ¹²⁶

ALEKSEI GAN

A fin de difundir sus ideas, el Primer Grupo de Constructivistas en Acción propuso publicar una revista, el *Heraldo de la producción intelectual* ¹²⁷ y establecer vínculos con algunas de las organizaciones económicas más importantes. Esto nunca tuvo efecto, pero las ideas del grupo fueron elaboradas y publicadas por Gan en su libro *El Constructivismo*, publicado en 1922. Como miembro fundador del grupo, Gan basó el libro en las posiciones teóricas y en la experiencia práctica de éste. Sin embargo, el libro no era meramente un tratado teórico encaminado a divulgar el nuevo movimiento; era también una publicación de agitación «con la cual, los constructivistas empezaron su lucha contra los partidarios del arte tradicional». ¹²⁸

Esta lucha era necesaria a causa de la Nueva Política Económica de 1921, que restableció una economía de mercado limitada y fomentó la reaparición de elementos sociales burgueses ricos que podían ejercer el patronazgo. Los resultados del patronazgo llegaron a ser importantes cuando los departamentos del gobierno fueron reorganizados en 1921 y sus presupuestos reducidos de modo que había menos dinero disponible para los artistas. ¹²⁹ Al mismo tiempo, IZO fue reorganizado y los artistas de la vanguardia perdieron sus posiciones e influencia. Simultáneamente hubo un resurgimiento de los grupos artísticos «realistas» que competían con éxito con los constructivistas por la protección oficial. ¹³⁰

En esta situación, Gan estaba preparado para hacer un gran esfuerzo y probar que el constructivismo era la única forma de arte «revolucionaria» o «socialista». Desde los mismos comienzos, Gan situaba los orígenes del constructivismo en el período inmediatamente postrevolucionario y atribuía su aparición a la participación activa de los artistas en la lucha revolucionaria como diseñadores de carteles, trenes de agitación social y fiestas populares: «El constructivismo es un fenómeno de nuestros días. Surgió en 1920 entre la acción de masas de los pintores y teóricos izquierdistas».

En la base de la exposición de Gan están la negación del concepto de arte tradicional como no socialista y la identificación del constructivismo con el marxismo y con el nuevo estado socialista. Con abundantes citas del *Manifiesto Comunista* y de las obras de Marx, Engels y Lenin y utilizando un vocabulario en gran medida dependiente de la terminología marxista, Gan argüía que el arte no era un valor eterno, sino un producto esencialmente burgués e individualista de los estados no industriales, primitivos y feudales de la sociedad. Como parte de la superestructura ideológica burguesa, estaba destinado a desaparecer con la sociedad que lo sostenía. Su desaparición era tan inevitable como la de la burguesía con el fin del capitalismo. De la misma manera que el proletariado se había desarrollado bajo el capitalismo hasta el punto en que fue lo suficientemente poderoso como para hacerse con el poder en la revolución socialista, Gan argumentaba que la tecnología moderna había producido el constructivismo, que estaba ya preparado para ocupar la prestigiosa posición anteriormente ocupada por el arte: «Durante largo tiempo, el capitalismo lo ha dejado pudrirse bajo la tierra. Ha sido liberado por la Revolución Proletaria. Una nueva cronología comienza el 25 de octubre de 1917».¹³¹

Como «la primera cultura de intelecto y trabajo organizado», el constructivismo era la única cultura posible para la nueva sociedad porque el arte «era parte de la cultura espiritual del pasado». El constructivismo respondía a la nueva época industrial al rechazar la «actividad especulativa del arte» y abrazar la «producción intelectual y material».

«Habiendo conservado las firmes bases materiales y formales del arte —es decir, color, línea, plano, volumen y movimiento—, la obra artística, inteligible materialmente, se elevará a las condiciones de la actividad útil, y las producciones intelectuales y materiales abrirán nuevos medios de expresión artística. No debemos reflejar, describir e interpretar la realidad, sino construir prácticamente y expresar los objetivos planificados de la clase trabajadora ahora activa, el proletariado, y ahora que la revolución proletaria ha vencido... el que domina el color y la línea, el que combina los sólidos espaciales y volumétricos y el que organiza la acción de masas deben convertirse en constructivistas en la empresa general de la construcción y movimiento de las masas humanas».¹³²

Habiendo convencido al lector de que la desaparición del arte es deseable e inevitable, Gan explicaba cómo había de conseguirse. Describía la aproximación constructivista a la tarea en cuestión, la cual afirmaba que sólo podía ser abordada por el constructivismo, pues solamente el constructivismo podía unir lo ideológico con lo formal, lo artístico con lo político.

Gan negaba que el constructivismo fuera utópico en el contexto de los problemas a los que se enfrentaba la sociedad soviética en su etapa de transición del capitalismo al comunismo. Insistía en que «el constructivismo no se separa de esta base, de la vida económica de nuestra sociedad actual».

Además, Gan insistía en que el constructivismo era «marxista», en que los constructivistas utilizaban la teoría del materialismo dialéctico de Marx como directriz de su trabajo, y en que todas las ideas esenciales del constructivismo eran marxistas: «El materialismo dialéctico es para el constructivismo un compás que indica las vías y objetos distantes del futuro... han de encontrar todas sus ideas esenciales (del constructivismo) en el comunismo».¹³³

Gan, después, describía cómo el constructivismo se basaba en tres principios enunciados en el programa del Primer Grupo de Constructivistas en Acción: tectó-

nica, *faktura* y construcción. Se derivaban de las investigaciones artísticas prerrevolucionarias, que para Gan tenían valor precisamente porque a través de esas investigaciones el constructivismo se acercó a la precisión de la producción industrial al definir las cualidades formales de la *faktura* y los principios de la construcción. Gan era también lo bastante flexible en este punto como para admitir que otras tendencias estilísticas prerrevolucionarias, como el suprematismo, habían contribuido a estas bases formales. Sin embargo, para Gan estos artistas habían fracasado al no darse cuenta de que el arte debía cambiar completamente y de que el arte como tal era innecesario. La aplastante superioridad del constructivismo fue establecida una vez más por el hecho de que él y sólo él contribuyó al principio de la «tectónica».

Estos principios, fundamentales en la concepción de Gan del constructivismo, fueron formulados de la manera siguiente:

«La *tectónica*... se origina y se forma, por una parte, a partir de las características del comunismo y por otra, del uso adecuado de los materiales industriales... La *tectónica* debe conducir al constructivista en la práctica a una síntesis del nuevo contexto y la nueva forma. Debe ser un marxista que ha sobrevivido al arte y tiene un conocimiento realmente avanzado del material industrial...

La *faktura* es la elaboración del material en conjunto y no la elaboración de un solo aspecto... La *faktura* consiste en seleccionar conscientemente el material o usarlo convenientemente sin detener el movimiento de la construcción o limitar su *tectónica*.

La *construcción* ha de ser entendida como la función coordinadora del constructivismo. Así, la *tectónica* une lo ideológico y lo formal y como resultado proporciona una unidad de concepción, y la *faktura* es la condición del material, la construcción revela el proceso real de estructuración. De este modo, tenemos la tercera disciplina, la disciplina de la formación de la concepción mediante el uso del material trabajado».¹³⁴

Hay que admitir que Gan prestó relativamente poca atención a los principios formales del constructivismo. Su principal interés y también su principal valor fue elaborar y demostrar las ideas del Primer Grupo de Constructivistas en Acción y justificar al constructivismo ante el gobierno y la sociedad soviéticos contemporáneos en términos de marxismo, sociología y moderna tecnología.

LA CONSOLIDACION DE LA POSTURA CONSTRUCTIVISTA EN INKhUK

El extremismo de Gan fue igualado por el de Brik. En una comunicación titulada «¿Qué tienen que hacer los artistas ahora?», de abril de 1922, Brik enunció que la pintura de caballete era fundamentalmente opuesta «al punto de vista del Estado, a las actividades de los organismos gubernamentales en el terreno del arte y a nuestra actividad como un círculo del partido».¹³⁵ Su segunda afirmación fue que INKhUK no debía aliarse con ningún otro grupo artístico, incluyendo a los grupos de «izquierdas». «Para nosotros, la unión con otros, incluso con grupos de izquierdas, es imposible... La agrupación de los artistas ahora es tal que la derecha y la izquierda se está fortaleciendo; el centro está decayendo. Y esto está bien, pues el centro es más peligroso para nosotros que cualquier grupo que esté de acuerdo con nosotros en algo». En otras palabras, Brik estaba sugiriendo una lucha constante tanto contra los pintores de caballete como contra todos los demás grupos artísticos que no compartían por entero las actitudes y puntos de vista de INKhUK. Brik, no obstante, parece dudar en cierto momento de la validez de la teorización cuando alcanza al papel del artista en la industria.

«La sospecha de que la transferencia a la actividad práctica en la producción saca al artista de la actividad teórica ha perdido ya todo significado. La teoría no muestra el camino hacia la obra sino que, por el contrario, la práctica dicta las leyes que son determinadas por la teoría. El artista, al trabajar prácticamente en la producción, extrae la fuerza para ese trabajo de su ideología. Consiguientemente, todos los peligros enumerados no tienen una base seria».¹³⁶

Proponía que los artistas simplemente fueran a la fábrica a fin de ser útiles a la sociedad.

Este tipo de actitud hacia la resolución de los detalles prácticos de la participación del artista en el proceso productivo prevalecía en INKHUK. Aunque algunos miembros de INKHUK asistían a sesiones de los comités relevantes de diversas organizaciones industriales del Estado, INKHUK no elaboró una metodología de «arte de producción». Se dejó a los propios maestros, como Tatlin y Rodchenko, evolucionar sobre la base de su propia obra utilitaria práctica. Por lo tanto, en dicha sesión de INKHUK (13 de abril de 1922), Rodchenko, en desacuerdo con Brik, afirmó que era hora de que INKHUK organizara una serie de charlas dadas por ingenieros invitados, de modo que sus miembros pudieran ponerse al corriente de la producción práctica más exactamente, «pues nosotros ya hemos expresado nuestras opiniones lo suficiente». Khrakatovski apoyó la propuesta de Rodchenko de consultar «a especialistas para la explicación de cuestiones relativas al arte de producción». Brik también fue atacado por su opinión de que INKHUK podía ser caracterizado como una organización de partido. Vesnin y Ladovksy hicieron hincapié en que consideraban a INKHUK como una «institución teórica», y Babichev acusó a Brik de adoptar una táctica apropiada para la «provocación de un campo adversario». ¹³⁷ A pesar de esto, la comunicación de Brik no fue un hecho accidental. De muchos modos representaba la culminación de su actividad teórica en relación a las ideas del arte de producción, actividad que había comenzado con sus primeros artículos en *El Arte de la Comuna*. ¹³⁸

Kushner era un teórico más serio del arte de producción. Se había convertido en miembro de INKHUK en 1921 tras la reorganización, y había dado numerosas conferencias en varias organizaciones de Proletkul't y en los VKHUTEMAS. ¹³⁹ Kushner presentó cuatro importantes ponencias en INKHUK en marzo y abril de 1922. La primera charla, titulada «La producción de la cultura» ¹⁴⁰ y pronunciada el 9 de marzo, se centraba en la aparición y el desarrollo de formas capitalistas de producción en la industria mecanizada. Kushner dividía los objetos en dos tipos: los producidos naturalmente y los hechos por el hombre. ¹⁴¹ Los últimos estaban definidos por el tiempo (tiempo de producción y de operación, el espacio y la función). Kushner afirmó que el valor de uso y el coste de un objeto eran interdependientes, y que el coste dependía de la cantidad de tiempo dedicada a su creación. Concomitantemente, cuanto más prolongado fuera el uso del objeto, mayor sería su valor. Por lo tanto, para aumentar la calidad del objeto había que disminuir el tiempo de producción o aumentar el tiempo de uso. Kushner dividió la historia del objeto en tres períodos. El primero era cuando la vida útil del objeto estaba limitada a una vida humana (el productor era al mismo tiempo el consumidor). El segundo era cuando estos objetos eran utilizados por los descendientes del productor, es decir, su tiempo de utilidad aumentaba. En el tercer período, el objeto dejaba las manos del productor después de la producción. El tiempo de producción disminuía y el de uso aumentaba. Kushner consideraba que en este punto surgía el arte como «una exageración del desarrollo de la función diferenciada de las cosas». ¹⁴² El objeto de arte representa este florecimiento del objeto. «El objeto sin función» era desde luego la pintura de caballete.

En su segunda comunicación sobre el mismo tema (16 de marzo de 1922), Kushner comenzó con la aserción de que la teoría del arte de producción debe ser constituida sobre la base de la producción masiva. ¹⁴³ Aquí, Kushner citó los vestidos drapados como ejemplo de un objeto dictado no por la producción en serie, sino por la moda. Consideraba que la producción se componía de elementos dependientes de las necesidades del consumidor, y se aproximaba a la cuestión de standardización a través de una apreciación histórica de diferentes períodos.

La tercera comunicación de Kushner titulada «El papel del ingeniero en la producción», introducía la cuestión del papel del artista en el proceso productivo y dentro de la unidad real de producción. ¹⁴⁴ Kushner comenzó examinando la evolución histórica del papel del ingeniero en el contexto de una producción industrial



progresivamente diferenciada, y terminó con su papel puramente funcional en la industria contemporánea. Kushner concluyó que las funciones del ingeniero estaban representadas por los tres tipos de ingeniero: el ingeniero-tecnólogo, responsable de la organización y supervisión del proceso industrial en los talleres; el ingeniero-constructor, que trabaja en la oficina técnica, donde se realizan los cálculos y se trazan los diseños; el ingeniero-organizador de la producción, que trabaja dentro del complejo de la moderna asociación industrial. Kushner reconocía la necesidad del papel del ingeniero en la producción industrial moderna, aunque observaba que el ingeniero era con mayor frecuencia guiado por las demandas de la industria que al contrario, y que sólo cuando este estado de cosas se hubiese invertido podría el ingeniero ocupar su lugar legítimo en la producción industrial. Criticaba especialmente a los ingenieros-construtores responsables del diseño de nuevos prototipos; sugería que la experiencia que el artista posee de la forma y el material sería en esto beneficiosa para la producción de mejores diseños.

Consecuentemente, en su cuarta comunicación «El artista en la producción», Kushner examinó la definición del papel y la significación de esta «disciplina que tiene sus comienzos, por una parte, en la ingeniería y por otra, en el arte».¹⁴⁵ De acuerdo con sus conclusiones previas, Kushner discutió el papel que el artista podía representar en la industria, no con referencia a los talleres artesanales, sino a la oficina técnica. Kushner veía al artista en la industria no como un ejecutor de objetos, sino como un nuevo tipo de ingeniero que trabaja en cooperación con los otros en la oficina técnica.

Al parecer, durante la discusión que siguió a esta ponencia sobrevino otra división entre los productivistas (orientados a la industria) y los constructivistas, con su interés por la formación material del objeto. Por desgracia, la escisión no está bien documentada y por consiguiente no me ha sido posible establecer alineaciones precisas.

EL ARTE EN LA PRODUCCION

Al tiempo que INKHUK había adoptado un programa «*veshchista*», en 1921 e iba avanzando ya hacia una plataforma más constructivista, apareció en Moscú una pequeña colección de artículos bajo el título *El arte en la producción*. Publicada por la Subsección de Arte y Producción de IZO, la colección no parecía sin embargo representar ningún punto de vista coherente. A pesar del hecho de que la aclaración introductoria afirmaba que la publicación estaba inspirada en una necesidad de establecer las bases teóricas de «la instalación de elementos artísticos en la vida de la producción... la transformación de las formas del proceso de producción y de las formas de la vida por medio del arte», los artículos carecían de unidad en su aproximación al «papel de los principios artísticos en el proceso de producción».¹⁴⁶

La contribución de Brik, titulada «Sobre el orden del día», presentaba su definición del término «producción artística» (*khudozhestvennoe proizvodstvo*): «con el término "producción artística" queremos decir simplemente relación consciente creativa con el proceso de producción».¹⁴⁷ Este objetivo no era «un objeto bellamente decorado, sino un objeto conscientemente hecho».¹⁴⁸ Brik señaló una nueva forma de producción colectiva: «Queremos que el obrero deje de ser un ejecutor mecánico de algún tipo de plan extraño a él. Debe convertirse en participante consciente y activo en el proceso creativo de la producción de un objeto.»¹⁴⁹ Sin embargo, Brik no aclara cómo había de llevarse a la práctica este planteamiento, es decir, cómo el objeto conscientemente hecho había de ser producido, ni explicaba la exacta relación creativa entre lo artístico y lo utilitario. Brik parece haber asumido que, dado lo lógico de la propuesta, el método formal de ponerla en práctica llegaría espontáneamente y de este modo evitaba el tener que responder a una de las cuestiones más vitales del paso de los artistas a la producción.

Además, la actitud de Brik tenía poco que ver con la presentada por Filippov,

quien consideraba que el arte era un elemento que había de aplicarse al embellecimiento del entorno. Filippov distinguía dos actitudes artísticas, la «reproductiva» y la «constructiva», correspondientes a la «imitativa» y a la «productiva».¹⁵⁰ El arte en una sociedad comunista debería «según Karl Marx, no describir el mundo, sino cambiarlo». Únicamente el arte «constructivo» o «productivo» es capaz de conseguirlo. Sin embargo, Filippov parece haber visto este arte productivo como «la materialización de la pintura», y afirmó que de hecho «la nueva pintura de caballete se está aproximando particularmente al arte de producción». Veía el objetivo último como una gratificación «de la gozosa necesidad de decorar la vida».¹⁵¹

Voronov aumentó esta confusión al tratar los conceptos de arte aplicada y de producción como si fueran fenómenos idénticos.¹⁵² En un enunciado que fusionaba ilógicamente todas las diferentes aproximaciones al arte de producción, afirmó que el nuevo arte sería «realmente arte creativo, el arte de la construcción, de la decoración, gran arte de producción».¹⁵³ Además, el artículo de Stenberg, que insistía en que el arte en la producción era ahora una realidad viva, no hacía ninguna distinción adecuada entre arte aplicado y arte de producción, de modo que es fácil ver cómo se desarrollaron las confusiones.¹⁵⁴ Arkin afirmó que «la contemporaneidad confirma el arte de producción como una rama básica de la cultura artística» y Filippov que «aceptamos la pintura de caballete como un logro artístico positivo, como búsqueda y diseño activos».¹⁵⁵ Los artículos, unidos sólo en su compromiso general con un vínculo entre arte e industria, no examinaban en detalle los problemas relativos a la definición de la naturaleza exacta de la relación entre arte e industria, ni en qué medida y cómo podía el arte combinarse con el proceso industrial.

El arte en la producción indicaba que la idea de arte de producción estaba siendo discutida en un amplio círculo de artistas y teóricos fuera de ИНКХУК. Aunque Brik y Toporkov eran miembros de ИНКХУК, comprometidos ahora con la definición constructivista-productivista del arte de producción antes señalada, David Shterenberg (todavía director de IZO) era pintor de caballete. Su interés por la conexión del arte con la industria no se basaba en un rechazo del valor de la pintura de caballete. Veía las bellas artes en coexistencia con el arte de producción, como una entidad separada pero no exclusiva. Partiendo de su enunciado introductorio y de su elogio de las obras decorativas en porcelana, el concepto de Shterenberg del arte de producción parece más próximo a la decoración. Su aparición en *El arte en la producción*, bajo los auspicios de Narkompros, indicaba un compromiso gubernamental con el arte de producción como medio de elevar la calidad estética de los artículos producidos industrialmente y el papel que el artista podía representar en ello, pero no ha de interpretarse como un avance oficial hacia la postura de ИНКХУК.

La colección revelaba que en aquel momento no había una teoría del arte de producción generalmente aceptada y coherentemente desarrollada. Esto condujo inevitablemente a una nueva confusión cuando la etiqueta «productivista» se utilizó para describir a un artista o teórico particular. De este grupo de ensayos se deduce que el término «arte de producción» no era específico y podía ser usado en su sentido más amplio para indicar simplemente un compromiso muy general con la idea del arte relacionado con la industria y de la producción de objetos reales de uso cotidiano. El planteamiento específico de los constructivistas y los productivistas de ИНКХУК acerca de este problema era la esencia de su interpretación del término. Sin embargo, en círculos más amplios sus aproximaciones no fueron las únicas interpretaciones del problema.

El arte de la producción por lo tanto, indicaba la necesidad de establecer una base teórica pero sólida de la forma y el concepto del arte de producción como opuesto a las artes aplicadas, y de difundir este correcto entendimiento del término, obra que de hecho ИНКХУК había emprendido en 1921 y continuado en 1922. Durante la década de los 20, Arvatov, Kushner, Tarabukin y Brik fueron los principales teóricos que acometieron esta tarea. Sus artículos empezaron a aparecer con mayor frecuencia en la prensa publicados en revistas como *Suelo virgen Rojo*, *Pren-*

sa y Revolución, Vida del Arte y especialmente en Horno y LEF, las cuales adoptaron programas productivistas en 1922 y 1923.¹⁵⁶

Puede verse que la vía teórica seguida por estos cuatro escritores consistía en dos aproximaciones básicas. La primera consistía en analizar la evolución del arte en términos de sus elementos formales para probar lo inevitable de su aparición en el arte de producción. La segunda consistía en analizar el arte en términos de sociología para llegar a la misma conclusión. La primera aproximación teórica indicaba que el final de la pintura era un producto lógico de la evolución anterior del arte. La segunda se proponía demostrar la inutilidad de las bellas artes en las nuevas condiciones sociales. La aserción de que el arte de producción era sin duda el arte del futuro se acompañaba por tanto de dos justificaciones teóricas. Los argumentos de Tarabukin, explicados en *Del caballete a la máquina*, eran característicos de la primera tendencia teórica.¹⁵⁷ Arvatov, cuyas teorías son características de la segunda línea evolutiva, manifestó que Tarabukin no entendía nada de sociología.¹⁵⁸

NIKOLAI TARABUKIN

Las dos líneas de argumentación derivaban de la hipótesis básica de que el arte era *masterstvo*, en otras palabras, una actividad especializada.¹⁵⁹ En palabra de Tarabukin:

«Ni la ideología, que puede variar infinitamente, ni la forma por sí misma, ni los materiales, que son ilimitadamente diferentes, constituyen el signo concreto de la definición del arte como una categoría creativa. Sólo en el proceso mismo de trabajo, inspirado por el esfuerzo por conseguir su más perfecta realización, está el signo que revela la esencia del arte. El arte es la actividad más perfecta dirigida al montaje (*oformlenie*) del material.»¹⁶⁰

Desde este punto de partida, Tarabukin veía la historia de la pintura desde el impresionismo como una gradual pero firme purificación del arte que había eliminado todos los elementos extraños. Para él, la significación del impresionismo radicaba en que afirmó la importancia de la habilidad técnica y liberó el arte de su dependencia respecto de un contenido ideológico y subjetivo. Tarabukin lo veía también como un paso hacia un mayor realismo. Empleó el término en un sentido muy especializado. Escribió:

«Lo utilizo en su más amplio sentido, y no lo identifiqué con naturalismo, que es una de las formas del realismo y la más primitiva e ingenua en su expresión. El moderno entendimiento estético del realismo ha pasado del tema a la forma de la obra. La copia de la realidad ya no es el motivo del esfuerzo realista, sino por el contrario, la realidad ha dejado de guardar relación con el estímulo de la creatividad.»¹⁶¹

La misión del artista era, por consiguiente, crear objetos reales que no tuvieran prototipo en el mundo real, sino que fueran «construidos desde el principio hasta el fin fuera de las líneas que podrían proyectarse desde ellos hasta la realidad». Tarabukin vio la manifestación de esta tendencia general en la evolución de la pintura desde el cubismo en adelante, en todas las obras en que el artista evitaba la imagen figurativa y decidía trabajar con el material ofrecido por la superficie bidimensional del lienzo. Esto —argüía Tarabukin— conducía inevitablemente a la decadencia de la propia pintura. «Trabajar con la forma desnuda encerraba el arte en una estrecha esfera, detenía sus progresos y conducía a su empobrecimiento». Pues «la pintura era, y sigue siendo, un arte figurativo... no puede escapar de los límites de lo figurativo».¹⁶² Así, Tarabukin argumentaba que el artista estaba obligado a rechazar la pintura misma y debía dedicarse a hacer construcciones de materiales reales en el espacio real, ya que, de este modo, el artista «no reproduce la realidad, sino que presenta un objeto como fin en sí mismo». En otras palabras, «con la forma, cons-

trucción y material, el artista crea un objeto genuinamente real», con una dimensión espacial real, no proyectada.¹⁶³

En este punto, Tarabukin examinaba el constructivismo, destacando las incongruencias internas del punto de vista constructivista.

«Al rechazar la estética, los constructivistas tenían que buscar otra meta que lógicamente se desarrollara en la propia idea de construcción, es decir, una meta utilitaria. Normalmente entendemos la construcción como una forma específica de estructura que posee un carácter utilitario de uno u otro tipo, privada del cual queda privada de todo significado.

Pero los constructivistas rusos, no teniéndose conscientemente por pintores, declararon que su planteamiento estaba «contra el arte» en su típica forma de arte de museo, y se aliaron con la tecnología, la ingeniería y la industria sin tener para ello, no obstante, ningún conocimiento especializado; y siguieron siendo esencialmente artistas *par excellences*».¹⁶⁴

Esta contradicción había llevado, en la opinión de Tarabukin, a una copia diletante e ingenua de las estructuras tecnológicas e ingenieriles, copia inspirada en una intensa veneración de la industria.¹⁶⁵ Para Tarabukin, tales construcciones carecían de sentido como modelos para estructuras utilitarias y sólo podían ser justificadas en términos puramente artísticos. Así pues, condenaba a los constructivistas por ser meros «estetas» y «defensores del arte "puro"».¹⁶⁶

En yuxtaposición a esta práctica de los constructivistas, Tarabukin propuso lo que denominó «*masterstvo* de producción». La definió como una fusión de arte e industria. «El problema del *masterstvo* de producción no se resuelve con una conexión superficial del arte y producción, sino con su *interacción orgánica*, enlazando el mismo proceso de trabajo con el de la creatividad».¹⁶⁷ Esta fusión sólo podía ser lograda por «artistas-ingenieros» o «artistas-obreros» trabajando en la máquina. En este contexto, las construcciones de los constructivistas eran inferiores a las creadas por la tecnología y la ingeniería.

Aunque sin valor como prototipo de un objeto utilitario, este tipo de construcción había tendido un puente sobre la producción y era por lo tanto de enorme importancia como un «experimento de laboratorio en la organización del material, la elaboración de la *faktura* y el diseño constructivo de sus elementos, que pueden ser *metodológicamente* tomados en cuenta en la producción».¹⁶⁸ Aparte de esto, el único papel de valor que el constructivista pudiera representar en la industria era el de propagandista. Tarabukin indicó que la situación del constructivista era trágica, pues como artista era esencialmente un diletante y para llevar a cabo sus ideas requería una formación técnica especializada para la cual no había tiempo y que, por su estricta naturaleza, era extraña a la suya de artista.

Tarabukin concluyó que, en definitiva, el *masterstvo* de producción no haría su aparición mediante la resurrección de las bellas artes, sino de la producción industrial y de los valores de la cultura material.¹⁶⁹ No obstante, aunque imaginaba una cierta regeneración de arte e industria independientemente, el proceso por el cual había de alcanzarse no era explicado por Tarabukin. De hecho, no hizo ninguna inferencia lógica concerniente al futuro desarrollo del arte, dejando esta cuestión con un aspecto vago.

ARVATOV Y LEF

Arvatov acudió entonces en ayuda de Tarabukin porque su análisis derivaba del aspecto social y técnico del arte más que de su aspecto ideológico. Arvatov veía las características específicas del arte en términos de sociología, y su función como «social y técnica» antes que como «social e ideológica».¹⁷⁰ Al trazar la evolución del arte desde la Edad Media hasta el siglo xx, Arvatov afirmó que, en un momento dado, la producción artística que había sido siempre «social y técnica», con el establecimiento de la sociedad burguesa pasó a estar determinada «no por misiones sociales y técnicas, sino por misiones sociales e ideológicas».¹⁷¹ Juzgaba esta evolu-

ción como una traición a la esencia inicial del arte y por tanto, consideraba el arte burgués como una decadencia artística. Reconocía que el arte cumplía una función social, pero aclaraba que en la anárquica y fragmentada naturaleza de las relaciones sociales bajo el capitalismo el arte era sólo un sustituto de la genuina comunidad social. De ello concluía que, en la sociedad futura, semejante papel sería innecesario y que el artista pasaría de ser un «organizador de ideas» a ser un «organizador de objetos».¹⁷²

Con la desaparición de esta función ideológica, el arte figurativo desaparecería también, ya que era el medio de organizar las ideas en la sociedad burguesa. Simultáneamente, la pintura de caballete desaparecería a su vez por ser «la forma de mercancía del arte figurativo», «la importancia social de lo que compensaba del desacuerdo con la realidad».¹⁷³ De este modo, Arvatov conectó firmemente la pintura de caballete con el destino de la sociedad burguesa. Una pintura «puesto que inculca un placer pasivo e ilusorio y aparta de la realidad, no puede convertirse en instrumento de lucha en las manos del proletariado»;¹⁷⁴ Arvatov afirmó además que nunca podría ser proletaria: «Una pintura de caballete, sea cual fuere su tema, será siempre producto del arte burgués, incluso si está hecha por un proletario; porque es de caballete y porque es una pintura, está excluida para siempre de ser proletaria».¹⁷⁵ Estas conclusiones tuvieron origen en el hecho de que Arvatov veía el arte burgués como decadencia absoluta, visión que a su vez se originaba en su propia definición del arte.¹⁷⁶

Arvatov probó, de manera paralela a Tarabukin, que la victoria del arte de producción resulta de la evolución del arte, pero analizó este desarrollo de forma sociológica. «El paso decisivo del arte europeo, al romper con el impresionismo, fue el resultado de una nueva etapa en la evolución social. La conciencia del artista se había desarrollado bajo la influencia de un progreso técnico muy poderoso».¹⁷⁷ El resultado de este proceso, según Arvatov, fue que el artista dejó de pintar un cuadro y comenzó a hacerlo. La importancia de esto está en el hecho de que el proceso creativo empezó a acercarse al proceso técnico industrial. Si anteriormente la creación del artista «se había asemejado al proceso social de producción tanto como un paisaje a la acuarela se asemejaba a una máquina de vapor»,¹⁷⁸ ahora la obra del nuevo artista iba en una dirección completamente opuesta, pues en ese momento había una total coincidencia entre el método artístico y el proceso industrial general. «La obra artística, sobre una base de igualdad, entra en toda la organización colectiva —cooperativa de la actividad humana. El instrumento específico de la pintura estética, el pincel, tiene un papel cada vez menor en el arte; es sustituido por cepillos, limas, taladros, lija, etc.».¹⁷⁹ La aparición de una *intelligentsia* técnica en los centros industriales,¹⁸⁰ su adhesión al positivismo de las ciencias naturales, sus victorias técnicas e inventivas tenían una profunda influencia —sostenía Arvatov— sobre la reorganización del proceso de la producción artística. «El artista calcula, traza, planea científicamente cada uno de sus pasos, considera sus resultados sociales, trabaja lentamente, deja de depender de sus caprichos, simpatías y antipatías subjetivas; en una palabra, el proceso de la producción artística es socializado».¹⁸¹ La única característica que distinguía a estos artistas del actual organizador de objetos, del ingeniero u obrero, era el hecho de que su obra no era funcional, sino que estaba aún en estrecha conexión con el viejo caballete. Arvatov defendía el funcionalismo y subrayaba que era esencial que «el trabajo real con materiales se convirtiera en la realidad en un gran poder organizador, ya que está dirigido a la creación de formas utilitarias necesarias, o sea, objetos».¹⁸² Los artistas se hicieron conscientes respecto a este punto con la Revolución, cuando parecía que «la vida ya no justifica los objetos artísticos aplastados por la forma y el contenido».¹⁸³ El arte de producción era la esencia de la contemporaneidad. «La nuestra es una época de colectivismo industrial... crea la posibilidad de usar conscientemente una tecnología poderosa y global para crear y construir su vida (social)».¹⁸⁴ De este modo, los productivistas ligaban la tecnología todopoderosa a la época revolucionaria... Consecuentemente, las leyes de la producción industrial, es decir, las leyes de la conve-

niencia social y técnica, habían de convertirse en las formas de toda actividad social, incluyendo esa actividad social denominada arte.

Arvatov consideraba que «la primera misión de la clase trabajadora en el arte» consistía en la destrucción de esta división «históricamente condicionada» entre técnica artística y tecnología social general.¹⁸⁵ Consideraba que ahí se hallaba la solución al problema de la fusión de arte e industria. Al borrar la última distinción entre el entendimiento constructivista del objeto y el objeto industrial, los productivistas plantearon la cuestión de la existencia del arte como una cuestión de producción industrial. «De alta calidad, extremadamente flexible y adaptable en su construcción, cumpliendo su función como un objeto sobre todo en su forma, así es la obra de arte más perfecta».¹⁸⁶ De esta manera, Arvatov veía la entrada del arte en la producción como una misión equivalente al perfeccionismo del propio proceso artístico.

Esto no dejaba al arte en el sentido tradicional ningún lugar en la nueva sociedad, pues el proletariado, necesitando organizar la realidad según el principio del «utilitarismo consciente», ya no tenía ninguna necesidad de «bellas» artes, y esto incluía, en la definición productivista, todas las formas de pintura de caballete. Arvatov indicaba que la esencia de la visión proletaria del mundo era «un monismo social y tecnológico», y que la política artística de la nueva clase, por tanto, no debía ni podía tolerar la existencia de ningún arte que estuviera basado en el «método del oficio individual».¹⁸⁷ El individualismo del pintor se yuxtaponía al trabajo «científicamente organizado» y «colectivamente artístico» del proletariado. Todas las formas de arte, incluyendo las artes aplicadas, se desacreditan por su relación con la individualidad. La misma palabra «arte», se desacreditó, y Tarabukin la sustituyó por el término «*masterstvo* de producción».¹⁸⁸

Naturalmente, los productos de esta técnica se distinguían de los productos del arte tradicional: «Dejan de pertenecer a los dominios de lo único y de ser preservados en la naturaleza de lo absoluto. El objeto superviviente será sustituido por el nuevo; el fetichismo artístico morirá, pues el secreto de la creación artística, entendido ahora como la más alta técnica, será expuesto visualmente».¹⁸⁹ El resultado directo de este cambio en la conciencia artística, que los mismos productivistas llamaban revolución, fue el cambio en la forma del «uso de los valores artísticos». Un objeto no era aceptado y valorado porque respondiera a un determinado gusto artístico (Arvatov denominaba a esto «cánones burgueses»), sino porque «está técnicamente trabajado en una situación dada y para un gusto dado». Otro resultado de este argumento, la «socialización del uso», era «la línea de que los museos, como cementerios de los valores individuales “eternos”, habían de ser destruidos. En su lugar se crearán almacenes científicos generales con una selección de piezas avara e históricamente necesaria».¹⁹⁰

El problema mayor era, desde luego, la cuestión de cómo había de realizarse concretamente esta fusión del arte con la industria. Obviamente, la anterior situación de los artistas entrando en la fábrica con sus prácticas técnicas era imposible. Además, la ingeniería contemporánea, aunque «completamente revolucionaria en lo técnico», era «completamente conservadora en su estética». La mayoría de los ingenieros no podían «entender que... la máquina es incomparablemente más perfecta en su forma que... los pequeños diseños, excentricidades y otras maravillas aplicadas y no aplicadas que hay en el saco del arte puro».¹⁹¹ Esta nueva misión no podía ser llevada a cabo por el antiguo tipo de artista aplicado ni por el antiguo tipo de ingeniero. Sólo podía cumplirla un nuevo tipo social: el artista-constructor. Sin embargo, este nuevo tipo de obrero no podía surgir sin la reconstrucción de todo el sistema de educación artística, reconstrucción que transformaría las escuelas de arte en politécnicas, produciendo «ingenieros-constructores, equipados con todo el aparato del conocimiento técnico, con métodos científicos para la organización del trabajo y con una actitud productivista hacia la forma». Estos nuevos ingenieros-constructores, o artistas constructores (Arvatov usó los términos indistintamente), habían de establecer la ingeniería constructiva en las empresas industriales.¹⁹²

El pensamiento de Arvatov, caracterizado de forma óptima como «monismo social y técnico», se esforzaba en subordinar todas las formas de la actividad humana, incluyendo el arte, al principio de conveniencia social y técnica, que colocó en la base del proceso industrial. En el arte adoptaba la forma de la definición del proceso creativo como un proceso técnico y de la negación de los impulsos individuales y espirituales de la creatividad. Al igualar lo espiritual con lo material y lo estético con lo socialmente útil, condujo a un consciente utilitarismo en el cual el artista era reducido a una conveniencia social y técnica, y el resultado de la creatividad se convirtió en el «objeto útil». La filosofía del arte de producción era una «filosofía de la tecnología».¹⁹³ Monismo, colectivismo, materialismo e internacionalismo eran los rasgos definidores del punto de vista revolucionario, mientras que individualismo, idealismo, dualismo y nacionalismo eran burgueses. Las bellas artes, como suprema expresión de la individualidad del hombre, compendiaban la actividad creativa libre de fines utilitarios. Esto condujo al ataque contra todas las formas de «psicologismo».¹⁹⁴ La aserción de que la forma de arte más elevada y perfecta era el producto industrial, llevó a la defensa de la standarización y de las tendencias racionalizadas en el arte a expensas de la individualidad del artista y de su obra, en otras palabras, «la tecnología... se tragó al arte».¹⁹⁵ «La fusión del arte con la vida se convirtió en fusión del arte con la tecnología, en la muerte del arte», desde la «esencia creativa» de Tarabukin¹⁹⁶ hasta las teorías de Arvatov sobre sociología del arte, dirigidas a probar la inevitabilidad de este proceso. La perfección del hombre era sólo su perfección como «instrumento de acción social»,¹⁹⁷ dentro del proceso tecnológico. La acción colectivizada como forma de vida artística del nuevo Estado proletario fue descrita en muchos artículos productivistas de principios de los años 20 como una forma específica de la ordenada utopía Taylorizada, que era un ideal bastante difundido en la época.¹⁹⁸

Arvatov había evaluado positivamente la contribución de los constructivistas Rodchenko, Tatlin, Stepanova y Popova en el contencioso «Arte y producción», en el Proletku't Central de Moscú.¹⁹⁹ El intento de comprender los resultados concretos de la actividad de estos artistas (a los que hay que añadir los nombres de Lavinski, Medunetski, los hermanos Stenberg y A. Vesnin)²⁰⁰ llevó a la conclusión de que la institución del «arte de producción» debía posponerse y cambiarse por las exigencias del momento presente, es decir, la «transformación politécnica... de las escuelas de arte, la organización del trabajo experimental en fábricas modelo y la invención de formas *standard* de vida material en los campos del mueble, el diseño de ropa y otros tipos de producción».²⁰¹ De este modo, el proletariado podría elaborar su propia «estética del utilitarismo social y técnica, comunicada no en la discusión abstracta, sino en su realización concreta, ya de laboratorio, ya privada».²⁰²

El futuro del arte de producción dependía de la ejecución de este programa, y, por consiguiente, *LEF* dedicó considerable atención a la obra llevada a cabo por los artistas mencionados. Para los técnicos del arte de producción en *LEF*, los constructivistas no eran productivistas, sino meramente los precursores del nuevo tipo de «ingeniero-constructor» o «artista-constructor», que habría de combinar un completo dominio de las técnicas artísticas con un conocimiento especializado de la tecnología. En términos estrictos, los únicos «productivistas» eran los teóricos. Los constructivistas eran los pioneros que tenían «sólo un estandarte en sus manos y que... se enfurecían» porque «entre la construcción y el objeto hay un abismo como el que existe entre arte y producción».²⁰³ La contribución de los constructivistas radicaba en el hecho de que «representan el final para aquéllos que veían el arte como un objetivo en sí mismo, rebélándose contra sí mismos», y porque «vieron una nueva posibilidad sin precedentes en la forma abstracta. No la creación de formas de elevada estética, sino convenientes construcciones de materiales».²⁰⁴ Para Arvatov, las construcciones abstractas no utilitarias tenían una importancia metodológica para la transición a la producción. Señaló tres aspectos de lo industrial: «el material puro, el método de trabajo y el propósito del producto». Por lo tanto se deducía que un artista que no supiera trabajar con materiales de una manera abs-

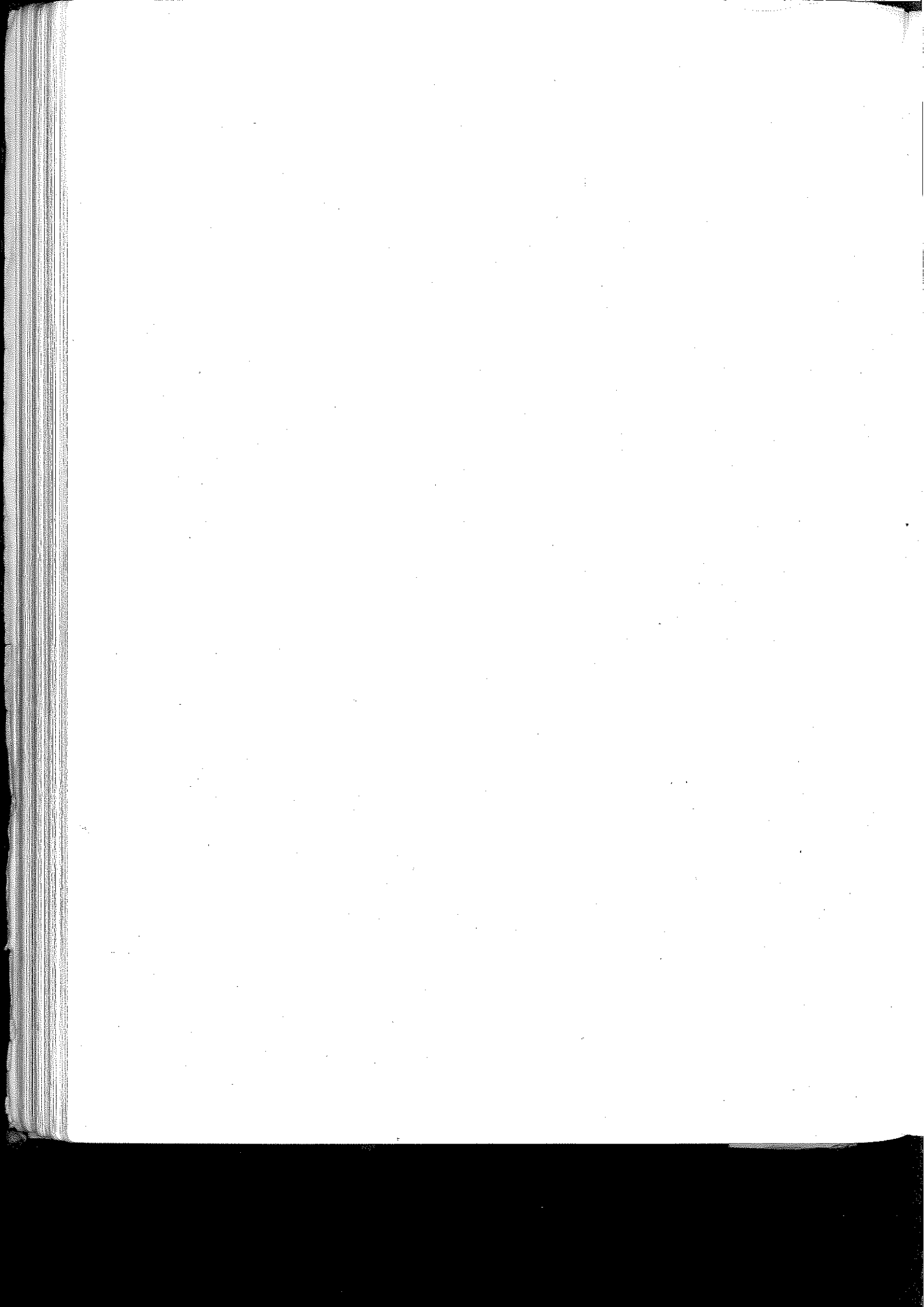
tracta era «en última instancia insignificante en una fábrica».²⁰⁵ Esta experimentación abstracta con los materiales era exclusivamente «trabajo de laboratorio». Si se planteaba como un fin en sí mismo corría el riesgo de constituir esteticismo.

No obstante, en los juicios de proyectos hechos por constructivistas no hay siempre una estricta adherencia al principio de la «conveniencia social y técnica». Por ejemplo, al valorar las cualidades del proyecto de Lavinski para una ciudad en el aire, Arvatov no lo condenó por excéntrico o esteticista, sino que lo alabó como un ejemplo de «conveniencia máxima», con una integridad cotidiana como una casa japonesa de papel; «la diferencia está en la tecnología».²⁰⁶

La evaluación más positiva de la postura constructivista y al mismo tiempo la más realista, la ofreció Nikolai Chuzhak cuando escribió en *LEF* en 1923. Destacó el peligro de la excesiva teorización y criticó la «infructuosa insistencia en un punto acerca de los términos producidos».²⁰⁷ Chuzhak adoptó el término «construcción de la vida» (*zhiznestroenie*) para indicar el nuevo «arte de producción», y consideró que su expresión más prometedora era el constructivismo. Sostenía que este movimiento infructuoso y sin dirección sólo dejaría de ser infructuoso cuando «la idea del arte de producción cristalizara en... el constructivismo, donde echaba algunos brotes».²⁰⁸ Además, yuxtaponiendo constructivismo y productivismo, consideraba que en último término el constructivismo tenía mayor valor.

«Los constructivistas son los únicos teóricos de la actividad práctica, en el banco del trabajo y en el arado (los productivistas no son un ejemplo para ellos... intentaban partir de la filosofía); los constructivistas, sin embargo, se las arreglaban para encontrar asideros en la vida y fueron los primeros en ofrecer a los teóricos algunas ideas sobre los objetos materiales, de los cuales —como algo todavía modesto pero tangible— ya es posible hablar».²⁰⁹

La conclusión de todos estos teóricos fue que la aproximación constructivista al arte de producción, y por lo tanto el constructivismo y el propio arte de producción, no podían realizarse sin el artista constructor. El artista-constructor tenía que reunir en una sola persona y en un grado casi sobrehumano las aptitudes profesionales del artista dotado y del experto director tecnológico. Este ideal sólo podía ser el producto de un aprendizaje profesional totalmente nuevo. No era por tanto accidental que la atención se centrara sobre aquellas instituciones que pudieran adaptarse a proporcionar la necesaria competencia artística y tecnológica dentro de un solo plan de estudios. Es en este contexto donde los variados experimentos de los VKBUTEMAS de Moscú son fundamentales para la realización del constructivismo en la actividad práctica y para toda la evolución del diseño en la Unión Soviética.



4 VKhUTEMAS: LOS TALLERES SUPERIORES ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS DEL ESTADO

Los VKhUTEMAS de Moscú fueron fundados por decreto oficial en 1920 con la intención de formar «artistas profesores altamente cualificados para la industria».¹ El nombre de VKhUTEMAS es una abreviación de *Vysshie gosudarstvennye khudozhestvenno-technicheskie masterskie*: Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado. Representan un intento, al menos en parte, de fundar una escuela de diseño en la Rusia postrevolucionaria. Las conclusiones de los teóricos, tratadas en el capítulo precedente, habían sugerido que la vía más práctica hacia la realización de la nueva síntesis del arte y la vida, del arte y la tecnología, pasaba por la creación y la formación del «artista-constructor», formación —en parte técnica y en parte artística— que le capacitaría para participar plenamente en la actividad «constructiva» de realizar un entorno socialista. Los VKhUTEMAS fueron establecidos para formar a estos artistas-constructores. Este capítulo examinará en qué medida lo lograron y hasta qué punto los VKhUTEMAS pueden ser considerados como una escuela de diseño dedicada a principios constructivistas.²

LOS ESTUDIOS LIBRES DEL ARTE DEL ESTADO

Los VKhUTEMAS fueron fundados en 1920 sobre la base de los Estudios Libres del Arte del Estado (*Svobodnye gosudarstvennye khudozhestvennye masterskie*).³ En 1918, la Escuela Stroganov de Artes Aplicadas y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú habían sido abolidas, y junto con algunos estudios privados fueron amalgamadas para formar los Primeros y Segundos Estudios Libres.⁴ Estos se inauguraron el 11 y el 13 de diciembre de 1918.⁵ Como muchas de las ideas y experimentos emprendidos en VKhUTEMAS guardaban relación con los de los Estudios Libres, fuera de los cuales se habían desarrollado, es conveniente en este punto hacer una revisión algo detallada de estos últimos. Los Estudios Libres no estaban inspirados en el propósito de crear una escuela de diseño, sino en el deseo «de formar al pueblo en las bellas artes para que tenga una completa percepción de la cultura artística en los campos de la pintura, la arquitectura y la escultura» y proporcionar una completa libertad artística para el desarrollo del talento artístico individual. Defendiendo el principio de la absoluta libertad artística en reacción contra la naturaleza represiva de la Academia Imperial, los Estudios Libres declararon que «reconociendo dentro de sus muros la existencia libre de todas las tendencias artísticas definidas, los Estudios dan a cada estudiante la oportunidad de desarrollar su individualidad en la dirección que desee».⁶ Con este objeto se hizo que la educación artística fuese libre para todos los estudiantes sin tener en cuenta su anterior cualificación y se decidió que los estudios debían abarcar todas las tendencias artísticas desde el realismo académico, que había dominado la Academia de las Artes prerrevolucionarias, hasta el impresionismo, el neocézannismo, el cubismo y el futurismo.⁷ En otras palabras, el personal docente había de incluir todos los mati-



ces de la opinión artística desde lo que era descrito como la extrema derecha hasta la extrema izquierda.⁸ Los materiales de archivo muestran que, aunque los estudiantes tenían la última palabra en la selección de los profesores por el voto, la lista de posibles candidatos era redactada inicialmente por una comisión artística e incluía representantes de todas las tendencias mencionadas.⁹ Los estudiantes eran libres de añadir a esta lista sus propios candidatos.¹⁰ Las votaciones de los alumnos indican un abrumador apoyo de las tendencias artísticas más conservadoras. Arkhipov, principal representante de la escuela obtuvo 88 votos.¹¹ De acuerdo con la clasificación de los informes de votaciones, el neopresionista Mashkov obtuvo 78, los impresionistas Korovin y Kuznetsov respectivamente 66 y 35, el neopresionista Konchalovskii 34, el postimpresionista Rozhdestvenskii 21, el suprematista Malevich 4 y el futurista (*sic*) Tatlin 8 votos.¹² Independientemente de esta distribución, sólo fueron elegidos dos representantes de cada una de las tendencias.¹³ Si los profesores hubieran sido designados exclusivamente por el voto de los alumnos, la escuela no habría experimentado ninguna alteración importante. Como sugirió Kandinski, la inclinación de los alumnos era esencialmente realista, y la reforma —que venía de arriba— no respondió suficientemente a sus deseos.¹⁴ Sin embargo, como la mayor parte de ellos habían sido miembros de las escuelas no reformadas, la votación puede indicar simplemente la inalterable lealtad a sus profesores anteriores. Por otra parte, puede reflejar solamente el hecho de que los estudiantes más emprendedores, antes de la Revolución, tendían a abandonar las escuelas si se sentían insatisfechos.¹⁵ Esta tendencia, naturalmente, habría dejado en la escuela únicamente a los elementos menos audaces o menos críticos, frente a los cuales los elementos vanguardistas suponían una cantidad no determinable. En efecto, no hay que utilizar las cifras de las votaciones para demostrar que la propia reforma era una maniobra vanguardista y que no abarcaba un amplio abanico de credos artísticos.¹⁶ De hecho, todos los pintores no académicos estaban a favor de la reforma. La circunstancia de que el moderado Mashkov estuviera a cargo de la administración es una firme indicación de la amplia base artística de apoyo de que gozaba. Lo que la votación indicaba, sin embargo, era la medida de la antipatía de los estudiantes hacia los llamados futuristas. Las disputas entre la vanguardia y los realistas se harían más graves después,¹⁷ y la pauta de los votos de los alumnos aquí es reveladora de factores que llegarían a ser importantes en los VKHUTEMAS. La presencia de un sector del alumnado que abrazó con entusiasmo el credo realista adquirió una importancia especialmente vital en los departamentos de bellas artes correspondientes a la pintura y a la escultura. Estos departamentos, que habían incluido por corto tiempo figuras importantes de la vanguardia como Kandinski, Malevich y Tatlin, se harían después cada vez más conservadores.

La estructura de organización en los Estudios Libres se adaptaba a las categorías artísticas tradicionales; estaban divididos en estudios de pintura, escultura y arquitectura. Cada grupo era autónomo, pero tenía igual acceso al Instituto para el Estudio del Arte, que era parte de la estructura general de los estudios.¹⁸ Los estudios de pintura se componían de estudios especializados e individuales.¹⁹ Los estudios especializados se ocupaban de géneros específicos de la actividad artística. Los profesores, procedentes de todos los sectores del mundo del arte, daban clase al parecer en los estudios individuales.²⁰ Los estudios de pintura comprendían también un laboratorio de pintura en el que los alumnos aprendían las bases químicas rudimentarias de las diferentes sustancias pictóricas, el análisis de los estratos pictóricos, la naturaleza de los diversos soportes (madera, metal, lienzo), la cultura de los materiales en el arte (pasado y presente) y en la industria contemporánea, los instrumentos y su uso, el dibujo y la utilización de clichés de multicopistas.²¹ Los estudios de escultura y arquitectura seguían una pauta muy similar, con la misma insistencia en la adquisición por parte de los alumnos de las capacidades y conocimientos técnicos esenciales para su artesanía. El Instituto para el Estudio del Arte, por otro lado, trataba de introducir al estudiante en la «ciencia en surgimiento del estudio del arte.»²²

Los estudios individuales dirigidos por profesores individuales estaban encami-

nados «a dar al estudiante una clara comprensión de los principios del arte de la pintura mediante el trabajo en composiciones basadas en el color, los planos pictóricos (texturas pictóricas) y el relieve».²³ Hay muy poco material accesible que sugiera los métodos precisos con que había que llevarlo a cabo, pero lo disponible sugiere un gran cambio desde la rigidez de los métodos tradicionales.²⁴ La formación en las escuelas de arte prerrevolucionarias había consistido generalmente en dedicar largas horas a dibujar moldes de escayola.²⁵ Sólo estudiantes más avanzados pintaban al óleo directamente del natural.²⁶

N. F. Lapshin describía después el análisis de la forma y el volumen en el estudio de Bernshtein, al que había asistido con Tatlin; consistía en «pintar bustos monocromos que no tenían reminiscencias del natural».²⁷ En los Estudios Libres, Mashkov enseñaba a sus alumnos a explotar e identificar diversas interpretaciones estilísticas de la realidad. Se les daba una naturaleza muerta para que la pintasen primero en un estilo puntillista, después de forma naturalista y luego en el propio estilo neocézannista de Mashkov.²⁸ Este tipo de planteamiento concuerda muy estrechamente con una descripción del método de enseñanza de Aleksandra Ekster en Moscú, el cual consistía en pintar el mismo tema a la manera impresionista, cézannista y después cubista.²⁹ Malevich daba clases sobre las teorías de Cézanne y Van Gogh y sobre los principios del cubismo, el futurismo y el suprematismo.³⁰ Este tipo de enseñanza concerniente a la relatividad de los estilos representó un importante avance hacia una comprensión más objetiva del papel de los distintos elementos artísticos, tanto como el que representó la percepción del artista en el proceso creativo, una aproximación hacia el programa de Kandinski para el «conocimiento objetivo y positivo» y la completa libertad para «la vida interior del artista»³¹ y los tipos de investigación que inauguró en ИНХУК en 1920. En la medida en que puede juzgarse por los testimonios fortuitos accesibles, la contribución positiva más importante que los Estudios Libres hicieron a los ВКХУТЕМАС radica en los experimentos artísticos que tuvieron lugar en ellos y en las nuevas ideas que se originaron en su libre discusión de las cuestiones artísticas.³²

En comparación con los estudios personales parece que hubo una invención artística considerablemente menor en los talleres especializados. Al parecer, se mantenían los métodos tradicionales de enseñanza y no había intentos de investigar el establecimiento de una nueva relación entre el artista y la industria. Tradicionalmente se había prestado mucha atención a la adquisición de técnicas de dibujo y artesanía por parte de los estudiantes con la intención de perfeccionar la aplicación de los ornamentos a las piezas producidas. Por lo que se puede deducir del material de archivo accesible, toda la enseñanza artesanal continuaba en los Estudios Libres bajo los auspicios del mismo concepto de arte aplicada.³³

«La libertad de los Estudios Libres consistía en el hecho de que cada uno trabajaba como quería».³⁴ Por consiguiente, se daba a los alumnos total libertad para elegir al profesor con el que querían trabajar.³⁵ Hubo que imponer restricciones a esta libertad de elección para evitar que el sistema se desintegrara en el caos total. En el primer mes los alumnos podían pasar libremente de un estudio a otro, pero al final de dicho período habían de elegir el estudio en el cual deseaban trabajar permanentemente.³⁶ Después, sólo se les permitía cambiar de estudio una vez al año.³⁷

La organización de los estudios individuales evocaba el ideal del Renacimiento, en el que los alumnos trabajaban bajo la guía y dirección de un maestro, del cual aprendían su oficio.³⁸ En los Estudios Libres, la elección de estudio implicaba normalmente una dedicación a la práctica artística particular del profesor del estudio, y la formación recibida y el trabajo producido por los alumnos estaba fuertemente determinada por aquél.³⁹ La descripción de Vladimir Stenberg de los alumnos de Tatlin y de Lentulov, que producían respectivamente *Tatlinskíe veshchi* (objetos tatlinescos) y *Lentulovskíe veshchi* (objetos lentulovescos) puede ser una exageración,⁴⁰ pero ilustra el problema de que las técnicas y conocimientos básicos artísticos no fueran enseñados con independencia de los credos estilísticos de los profesores. «Se hizo evidente que el ideal renacentista de los estudios libres no nos

convenía... Se había perdido la única base del estudio objetivo del arte. Los alumnos sólo dominaban los métodos individuales de los profesores».⁴¹

En lugar de coordinar sus actividades para alcanzar una meta común, los estudios tendían a actuar como unidades, marchando en distintas direcciones. Denisov sugirió que el fracaso de los Estudios Libres radicaba precisamente en este planteamiento individualista o anárquico del problema de la educación artística, que en el futuro debería ser organizada sobre una base colectiva.⁴² Sin embargo, fue más relevante el hecho de que la concepción puramente artística que subyacía a la enseñanza de los Estudios Libres no respondía a la realidad revolucionaria de la situación en la que habían sido creados y de que estaban anticuados antes de que se hubieran resuelto las dificultades de su funcionamiento.⁴³ Como Radvel' señaló en su informe de 1921, «un año de vida revolucionaria nos ha obligado a comprender que el artista no es un embellecedor de la vida, sino un modelador serio de la conciencia social y un organizador responsable del conjunto de nuestra vida cotidiana».⁴⁴ Esto estaba contenido en una resolución de los estudiantes de junio de 1920, siguiendo a una conferencia de estudiantes de arte, los cuales ya habían abogado por una reorganización de la educación artística en Rusia de acuerdo con nuevos principios basados en la actual estructura del país y sus necesidades generales.⁴⁵

EL DESARROLLO DE LOS VKhUTEMAS

Las negociaciones de mediados de 1920 comenzaron a reorganizar los Estudios Libres.⁴⁶ El 12 de octubre de 1920, Narkompros aprobó la formación de los VKhUTEMAS,⁴⁷ y el 29 de noviembre de 1920 la escuela fue fundada por decreto ley firmado por Lenin.⁴⁸

El primer punto de decreto enunciaba los objetivos de los VKhUTEMAS de forma muy explícita: «Los VKhUTEMAS de Moscú son una institución educativa especializada en la enseñanza artística y técnica avanzada; ha sido creada para preparar artistas profesores altamente cualificados para la industria, así como instructores y directores de la educación profesional y técnica».⁴⁹ La formación de artistas para la industria se tenía por algo de importancia económica tan vital que justificaba la prórroga del servicio militar activo.

«Al alcanzar la edad límite, se considera que los estudiantes están en la reserva militar, pero tienen prórroga hasta que terminen sus obligaciones educativas. Quienes disfruten de prórroga según el Punto 9 pero dejen de asistir a la institución educativa serán considerados desertores y estarán sujetos a persecución según las disposiciones de la ley marcial».⁵⁰

La importancia estratégica de esta formación estaba subrayada por la prioridad de alumnos y profesores respecto a las raciones.⁵¹ La lista de trabajadores artísticos que recibían raciones en abril de 1922 en Moscú incluía una elevada proporción de profesores de VKhUTEMAS de todas las tendencias.⁵²

La idea del arte de producción como «estrechamente relacionado con la transformación de la cultura industrial por una parte y con el problema de la transformación de la vida por otra»⁵³ había atraído en cierto grado el interés, la sanción y el apoyo oficiales. El gobierno, evidentemente, consideraba que podía convertirse en un elemento importante en la reconstrucción de la industria.⁵⁴ En agosto de 1918 se fundó un subdepartamento de IZO; la subsección de Arte y Producción (Podotdel khudozhestvennoi promyshlennosti) bajo la dirección de Olga Rozanova.⁵⁵ Este organismo era responsable de la renovación de estudios y talleres ya existentes y de la organización de otros completamente nuevos.⁵⁶ Se iniciaron relaciones con empresas y especialistas industriales y por fin, en el invierno de 1920, llevaron a la creación de un Comité de Arte y Producción (*Khudozhestvenno-proizvodstvennyi sovet*).⁵⁷ En la primavera de 1920 se celebró una conferencia de especialistas procedentes tanto del sector artístico como del industrial bajo los auspicios del nuevo

comité. De los cien delegados que asistieron a esta conferencia, veintitrés representaban la industria del cristal y la porcelana, veinte la de la imprenta, nueve las industrias textiles y seis procedían de otros campos industriales sin identificar. Los diversos comunicados oficiales atañían a la definición del papel que el arte podía representar en la industria.⁵⁸

Antes de esto, en agosto de 1919, la Subsección de Arte y Producción había organizado la Primera Conferencia de Todos los Rusos sobre Arte y Producción (*Pervaya vserossiiskaya konferentsiya po khudozhestvennoi promyshlennosti*).⁵⁹ Lunacharskii asistió a la conferencia y su comunicación prestó un apoyo cualificado a las ideas de la implicación del arte en la producción y del perfeccionamiento de las calidades de la manufactura industrial: «Si realmente vamos hacia el socialismo, debemos dar más importancia a la producción que al arte puro... No hay duda de que el arte en la producción debe estar más cercano a la vida humana de lo que lo está el arte puro». ⁶⁰ Continuó sugiriendo que otros comisariados (especialmente los relacionados con la economía) debían participar en la solución de este problema y que todos deberían colaborar en este terreno.

Como resultado de este género de discusiones, el Departamento Técnico y Científico del Consejo Supremo de Comisarios Populares estableció una Comisión de Arte y Producción (*Khudozhestvenno-proizvodstvennoe*). Este organismo tenía como misión «desarrollar y potenciar la creación artística entre el pueblo». ⁶¹ Las motivaciones que llevaban a adoptar dicha política aparecían indicadas hacia el final de su declaración: «Con la reactivación de nuestra ruinoso industria la creatividad artística e industrial (*khudozhestvenno-proizvodstvennoe*) debe representar un papel extraordinario en la importancia de Rusia dentro del mercado de intercambio internacional». ⁶² El Instituto Central del Trabajo (*Tsentral'ny institut truda - TsIT*) organizado en 1921, representaba un paso concreto hacia la consecución de esto, siendo su propósito el estudio de problemas relativos a los procesos productivos en sus aspectos sociales y estéticos. Gastev, el poeta que alabó en su obra la visión industrial, fue designado como director, y Lenin expresó su apoyo concediendo al Instituto el raro privilegio de poner a su disposición un fondo de moneda extranjera convertible. ⁶³

El establecimiento de los VKHUTEMAS, por lo tanto, no debe verse únicamente como un producto de los acontecimientos artísticos, sino también como una parte, y en cierto modo una culminación de esta coherente política gubernamental de perfeccionamiento cualitativo de la producción industrial.

LA ESTRUCTURA GENERAL DE LA ESCUELA

Antes de examinar con detalle los VKHUTEMAS hay que destacar que en ningún momento fueron una entidad pedagógicamente estática. La estructura de la escuela y los programas de los cursos cambiaban constantemente bajo el efecto de la experiencia práctica y de los acontecimientos teóricos. Algunos cambios señalados tuvieron lugar asociados a asuntos esencialmente administrativos tales como los cambios de *rektor* (los *rektores* fueron Ravdel', 1920-3; V. Favorskii, 1923-6; y P. Novitskii, 1926-30) y el cambio de nombre de VKHUTEMAS a VKHUTEIN (*Vysshii gosudarstvennyi khudozhestvenno-tekhnicheskii institut*, Instituto Superior Artístico y Técnico del Estado), que fue acompañado de nuevos estatutos. ⁶⁴

La historia de los VKHUTEMAS puede dividirse a grandes rasgos en tres períodos que corresponden a los mandatos de los tres diferentes *rektores*. El primero, que abarca de 1920 a 1923 con Ravdel' fue una época de investigación y experimentación. Popova pudo exagerar al afirmar que la estructura y los programas de enseñanza cambiaban cada mes, ⁶⁵ pero es cierto que se verificaban cambios constantes. Aunque fortuitos, eran una parte necesaria de la transición hacia la creación de una escuela de diseño. La estructura y el personal heredados de los Estudios Libres habían de ser amoldados a las nuevas tareas industriales. Esto se consiguió con éxito

irregular en los diferentes departamentos. Los informes facilitados de 1923 ponían de manifiesto la medida en que las condiciones reales de los talleres contradecían la bella fraseología teórica de los programas de enseñanza.⁶⁶

El segundo período, de 1923 a 1926 con Favorski, fue una fase de consolidación de la experimentación realizada en el período inicial y de logros prácticos basados en aquélla. De acuerdo con la reforma gubernamental de la educación superior de 1923, los programas de enseñanza fueron revisados y diversos cambios llevados a cabo.⁶⁷ Los talleres de producción se convirtieron en centros de operaciones que ejecutaban encargos para diversas empresas exteriores como medio de establecer vínculos más concretos con la industria.⁶⁸ El punto más alto de la actividad de los VKHUTEMAS fue el éxito con que fueron acogidas las piezas mostradas en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, en la cual alcanzaron varias medallas.

Pero el 1925, año del gran triunfo público de la escuela en el extranjero, vio también los comienzos de otra reorganización interna. Tras la conferencia académica de 1926, aquellos planes se pusieron en práctica con el propósito de «elevar el nivel de las FACULTADES DE PRODUCCIÓN que con la excepción de la textil, están en unas condiciones totalmente insatisfactorias».⁶⁹ Novitski fue nombrado *rektor* a mediados de 1926 y con él los VKHUTEMAS se convirtieron en una institución de enseñanza más estrictamente industrial y tecnológica. Esta orientación se reflejó en la adopción del nuevo título de «instituto» en 1928. El contenido artístico de los cursos se redujo en favor del tecnológico y el Curso Básico que proporcionaba un fundamento artístico a los alumnos fue finalmente reducido de dos años a un trimestre.⁷⁰

El 30 de marzo de 1930 se reorganizó el VKHUTEIN y poco después fue disuelto. Los diversos departamentos se convirtieron en bases de institutos separados, como el Instituto de Artes Gráficas de Moscú (*Moskovskii poligraficheskii institut*), el Instituto de Arquitectura (*Moskovskii arkhitektunnyi institut*) y el departamento de arte del Instituto Textil de Moscú (*Moskovskii tekstil'nyi institut*). Las facultades de Pintura y Escultura fueron transferidas a la Academia de las Artes (*Akademiya khudozhestv*) de Leningrado. Las facultades restantes se transformaron en partes de institutos existentes.⁷¹

La estructura general del curso cambió en correspondencia con estos tres períodos evolutivos. Inicialmente, el curso de instrucción duraba cuatro años. El primer año se dedicaba al Curso Básico o introductorio, seguido por tres años de especialización en una u otra facultad.⁷² En 1923 el curso preparatorio de la División Básica fue ampliado a dos años, pero en 1926 fue reducido a un año y en 1929 a un trimestre.⁷³ A pesar de esta reducción, la duración total del curso seguía siendo de cinco años.⁷⁴ Aunque se dedicaba la mayor parte del tiempo a recibir instrucción sobre temas artísticos o técnicos, cada alumno pasaba algunas horas a la semana dedicado al estudio de la historia del arte y de rudimentos de economía, ciencias políticas y comunismo.⁷⁵

Originariamente, los VKHUTEMAS continuaron la tradición establecida en los estatutos de los Estudios Libres de aceptar a todos los alumnos especialmente obreros, que querían recibir una formación artística, con independencia de su anterior experiencia artística o educativa.⁷⁶ Esto, sin embargo, era un ideal difícil de mantener ya que el Curso Básico exigía un sólido conocimiento de los conceptos artísticos y una amplia base educativa. Como reconocimiento de las dificultades con que los obreros se encontraban al tratar de adquirir estos conocimientos preliminares se fundó en 1921 y bajo la dirección de Babichev la Rabfak (*Rabochii fakul'tet, Facultad de los Trabajadores*).⁷⁷ Babichev consideraba que el camino para crear una escuela en estrecha correspondencia con las necesidades del país pasaba no sólo por la organización y provisión de facultades, sino también por el cambio de los métodos de enseñanza de la formación inicial en las escuelas preparatorias.

«Es necesario inculcar al estudiante un método profesional de pensamiento cuando aún está en la Rabfak. El alumno debe estudiar la forma artística en conexión con los materiales.

Una manera de pensar figurativa es inadecuada para la obra de un utilitarista-productivista (*proizvodstvennik-utilitarist*). El inculcar sólo un método figurativo de pensamiento... transforma a un productivista en un artista figurativo. Es esencial sustituir la «educación enciclopédica» por el estudio de las bases de una especialización seleccionada... Las artes aplicadas quedaron anticuadas cuando se comprendió que una forma conveniente, adaptada a la función del objeto y el material, es lo que hace que un objeto sea de calidad más alta de lo habitual». ⁷⁸

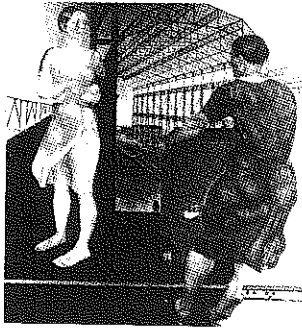
Después de terminar el curso, los alumnos de la Rabfak podían entrar en los VKHUTEMAS. A pesar de esta disposición, hacia 1925 —siendo tan variadas las pautas— se vio la necesidad de introducir el examen de los estudiantes antes de la admisión. Después, los futuros alumnos eran sometidos a pruebas de dibujo, pintura, modelado y dibujo técnico antes de ser admitidos en los VKHUTEMAS. ⁷⁹ El mismo año se agregó a la escuela un departamento pedagógico.

Hubo también cambios estructurales en las siete facultades, en las que los alumnos recibían enseñanza especializada tras el Curso Básico (las facultades de Pintura, Escultura, Textiles, Cerámica, Arquitectura, Madera y Metal). En 1925 hubo propuestas para reorganizar estas facultades en entidades más amplias basadas en temas racionales y criterios formales. Así, un plan amalgamaba Cerámica, Textiles, Madera y Metal en la facultad de Industria y Producción (*Industrial'no-proizvodstvenny fakul'tet*). ⁸⁰ Las otras tres facultades quedaban como Curso Básico, facultad de Arquitectura y facultad de Pintura y Escultura. De acuerdo con el otro plan, Artes Gráficas, Pintura y Textiles se convertían en departamentos dentro de la facultad de Plano y Color (*Ploskostno-tsvetovoi fakul'tet*); Escultura y Cerámica formaban la facultad de Volumen (*Ob'emnyi fakul'tet*), y las facultades de Arquitectura, Madera y Metal se convertían en la facultad Espacial (*Prostranstvennyi fakul'tet*). ⁸¹ Aunque ambas organizaciones parecen haber estado en vigor durante un tiempo, hacia 1927 se había restaurado la primitiva clasificación de facultades. ⁸² El único cambio permanente que al parecer se efectuó fue que en el curso académico 1926-27 las facultades de Madera y Metal se combinaron para formar la Dermetfak. ⁸³

LA ORIENTACION DE LAS FACULTADES ESPECIFICAS

En el ambiente de estos cambios estructurales, la mayor parte del personal docente se mantuvo más bien constante. Sin embargo, entre las principales dificultades que se encuentran al intentar establecer detalles exactos del personal y sus actividades (es decir, quiénes impartían qué cursos, en qué facultades, en qué época) están la naturaleza fortuita del material de archivo, los constantes cambios y el hecho de que la misma naturaleza multidisciplinaria de los cursos significaba que los profesores enseñaban a menudo en más de una facultad. Además, hay que destacar que, a lo largo de su historia, el compromiso de los VKHUTEMAS con el diseño y por tanto, con el constructivismo fue desigual, variando de una facultad a otra. Estaba totalmente ausente, por ejemplo, de las dos facultades de bellas artes, Pintura y Escultura, dedicadas a las formas figurativas del arte y al concepto de «bellas artes».

Aunque el personal docente de la facultad de Pintura había incluido en un principio a grandes figuras de la vanguardia como Klyun, Rodchenko, Popova, Aleksandr-Vesnín y Baranov-Rossine, ⁸⁴ hacia 1923 reflejaba plenamente el rechazo por parte de dicho departamento de la experimentación abstracta, así como su compromiso con un arte figurativo y realista que quería representar a los nuevos héroes de la sociedad soviética. Incluía a artistas como K. Istomin, N. Udaltsova, S. Gerasimov, I. Mashkov, P. Kuznetsov, R. Fal'k, A. Arhkipov, A. Shevchenko, P. Konchalovski, A. Drevin, D. Shterenberg y A. Osmerkin. Además, Favorski enseñaba teoría de la composición y Florenski análisis espacial. ⁸⁵ Este departamento se dividía en tres secciones: pintura de caballete, pintura monumental y pintura decorativa ⁸⁶; se referían respectivamente a la formación de instructores y pintores de



4.1. A. Deineka, *En la obra de los nuevos talleres, (Na stroike novykh tsekhov)*, 1926, óleo sobre lienzo, 209 x 200 cm. Galería Tret'yakov, Moscú.



4.2. Escultura en madera por un alumno de la facultad de Escultura de VKhUTEMAS, años 20.

4.3. El Lissitzky, portada para la publicación *Arquitectura de VKhUTEMAS (Arkhitektura VKhUTEMASa)*, 1927.

4.4. S. Telingater, cartel para la gira teatral de Pavel Lyubov, 1925.

encargos, pintores monumentales (pinturas al fresco y murales) y diseñadores para fiestas populares y decorados de cine y teatro.⁸⁷ Entre los graduados de los estudios de pintura de los VKhUTEMAS estaban artistas como P. Vil'yams, A. Deineka y Yu. Pimenov, todos los cuales empleaban técnicas experimentales dentro de las restricciones de la pintura de caballete y de un compromiso general con un contenido figurativo (lám. 4.1).⁸⁸

En 1926 el órgano de gobierno de VKhUTEMAS indicó que la facultad de pintura estaba demasiado atada al concepto y a la práctica de la pintura de caballete como tal y que «así como tareas de pura técnica, la facultad de Pintura debía emprender también tareas de naturaleza puramente utilitaria y de producción y encontrar un camino a la vida cotidiana, a la industria y a la lucha política».⁸⁹

La facultad de Escultura estaba totalmente comprometida con el realismo monumental y hacía caso omiso de toda la experimentación abstracta contemporánea con la forma tridimensional, incluyendo las construcciones no utilitarias. Inicialmente, el taller izquierdista de escultura estaba dirigido por Boris Korolev y Aleksandr Lavinski. Trabajando con el modelo, los alumnos producirían obras de una vaga tendencia cubista al reducir la forma a cubos y prismas, en gran medida al modo de la lám. 4.2.⁹⁰ Alrededor de 1923, cuando Lavinski entró a formar parte del personal de la Derfak, su obra se había aliado con la posición de LEF y del constructivismo en general. El personal de la facultad de Escultura, que incluía a Konenkov, Chaikov y Efimov,⁹¹ se encontraba en la escultura figurativa y monumental, ofreciendo a los estudiantes soluciones a las tareas escultóricas en contextos arquitectónicos definidos. Entre los estudiantes que más tarde se convertirían en eminentes diseñadores gigantescos de monumentos figurativos, utilizando formas simplificadas para representar a los héroes y heroínas de la Unión Soviética estaban Motovilov y Plastov.

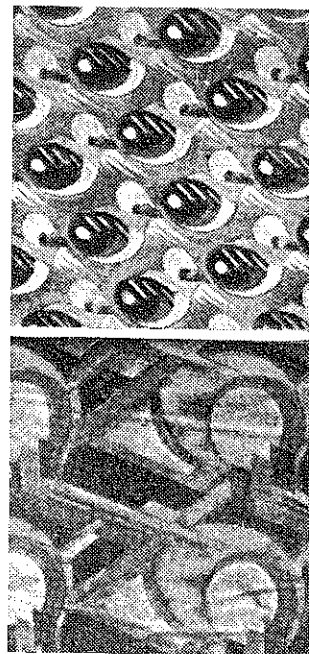
La facultad de Artes Gráficas poseía un organismo docente mucho más complejo y variado que mostraba mayor énfasis en la experimentación que las facultades de Pintura y Escultura. Antiguos miembros de la vanguardia como L. Bruni y P. Miturich y artistas más convencionales como Favorski, P. Novitski (ambos *rektors* posteriormente) y Nivinski enseñaban en la facultad de Artes Gráficas. Esta facultad estaba dividida en tres departamentos: Litografía, grabado en metal e impresión de libros (que incluía tipografía y diseño de libros).⁹² Sus propósitos eran «desarrollar la cultura artística de los estudiantes y al mismo tiempo familiarizarlos con todos los detalles de las técnicas de impresión».⁹³ Parece que el departamento de tipografía era la sección artísticamente más progresista de la facultad de Artes Gráficas. Entre otros proyectos, fue responsable del diseño y producción de un pequeño volumen de poemas de Mayakovski y de un volumen sobre la facultad de Arquitectura en 1927. Las portadas de ambas obras se adherían a los principios tipográficos generales desarrollados por los constructivistas empleando una rígida organización geométrica, la asimetría y caracteres góticos. La segunda portada se basó en el autorretrato de Lissitzky titulado *Constructor* (lám. 4.3),⁹⁴ lo que indicaba un interés por sus experimentos en este campo (sus diseños para obras de Mayakovski). Están entre la docena aproximada de obras impresas por el taller de producción de la facultad de Artes Gráficas.⁹⁵ Discípulos eminentes fueron Telingater, cuya obra utilizó mecanismos compositivos experimentales (lám. 4.4) y los que trabajan en un estilo más realista o caricaturesco, como los Kukrynisky (Kupriyamov, Krylov, y Sokolov).

Puede notarse también una cierta ausencia de compromiso con el concepto de diseño en las facultades de Textiles y Cerámica que, con las de Madera y Metal, eran dentro de los VKhUTEMAS las facultades específicamente orientadas a la producción. La facultad de Textiles mantenía una actitud bastante tradicional con respecto a los tejidos, su decoración y los tipos de motivos adecuados para ésta, aunque empleando motivos más modernistas que hasta entonces. La facultad se dividía en dos departamentos: tejidos y estampado. Los graduados del primero se denominaban «artistas-ingenieros» y los del segundo «artistas-coloristas».⁹⁶ Los ejemplos de las actividades de la facultad presentados en la exposición de París de 1925 represen-



taban una mezcla bastante ecléctica de elementos derivados de la pintura moderna, de la industria y de los estampados florales campesinos (lám. 4.5). Más tarde, un observador occidental señaló que, en los diseños de la facultad, «el desarrollo de la industria y de la maquinaria moderna sugiere los motivos. Aparte de aeroplanos y tractores estilizados y cosas así, se crean motivos ingeniosos y atractivos». ⁹⁷ Siendo esencialmente figurativos, estos diseños no representan un paso revolucionario en el concepto del diseño textil ni en las posturas hacia una utilización de motivos artísticos en su decoración. Tampoco hubo en los planes de estudio, por lo que se puede juzgar, ningún intento de relacionar directamente los tejidos con el diseño de prendas de vestir. Por tanto, aunque Stepanova enseñó composición textil en la facultad de 1924 a 1925, no parece que pudiera acabar con el conservadurismo del departamento, ni inducirlo a adoptar las innovaciones que ella y Popova habían introducido en esta área del diseño en su propia obra. ⁹⁸ El juicio de Tugendkol'd en 1923 parece haber perdurado. Más tarde alabó la investigación que los alumnos hacían sobre los procesos artísticos e industriales y sus ramificaciones sociales y económicas, pero en los ejemplos textiles que producían veía «poco que sea moderno, nuevo o brillante». ⁹⁹

La facultad de Cerámica no aparece con mucha claridad en la documentación accesible, sea en términos de actividades docentes, sea en logros prácticos. Su misión era preparar artistas de la cerámica para las industrias de la porcelana, la loza y el cristal. La enseñanza incluía modelado escultórico y pintura, así como conocimientos de los procesos tecnológicos de la cerámica y el cristal. ¹⁰⁰ Hacia 1926, la facultad había establecido una estrecha relación con la Fábrica Dulevsky, a la cual eran enviados muchos de los avances industriales y en la que muchos de sus graduados, como Sotnikov y Kozhín, fueron finalmente empleados. ¹⁰¹ De 1927 a 1930,



4.5. Diseños de tejidos realizados por alumnos de la facultad de Tejidos de VKhUTEMAS. [Reproducido en *Ekran*, n.º 6, 1925.]

Tatlin enseñó en la facultad de Cerámica e impartió un curso sobre el diseño de objetos para el uso cotidiano (*konstruirovanié o proektirovanié predmetov byta*), en el que postulaba un vínculo mucho más firme con las cualidades inherentes del material y con la calidad orgánica de las formas vivas en la naturaleza.¹⁰²

La facultad de Arquitectura era bastante independiente por la naturaleza y la división de sus intereses.¹⁰³ Organizada en noviembre de 1920 en base al departamento de Arquitectura de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, el cual se había convertido en facultad de Arquitectura de los Segundos Estudios Libres del Estado en 1918, el propósito de la facultad era formar arquitectos-artistas que fueran «maestros compositores altamente cualificados en el campo del diseño de edificios y planificación artísticos... y constructores que tuvieran conocimientos de la tecnología contemporánea y de la economía de la construcción».¹⁰⁴ El sistema de enseñanza se basaba inicialmente en una «aproximación a la arquitectura conscientemente analítica en contraste con el gusto emocional de la escuela prerreformada».¹⁰⁵ El programa de la facultad definía su objetivo como la combinación de «verdades científicas y artísticas contemporáneas con la cultura del espacio vital humano» para lograr «la fusión del arte con la vida y una plena expresión artística de los esfuerzos sociales y espirituales de la sociedad contemporánea». Luchaba «por un estudio metodológico de las leyes de lo bello en la arquitectura y de la solución de las tareas utilitaristas y técnicas, con inclinación hacia su expresión artística y arquitectónica».¹⁰⁶

Durante la década de 1920, la facultad de Arquitectura no sólo fue la única escuela de arquitectura importante de la Unión Soviética, sino que también actuó como «agencia distribuidora central en la continua investigación de nuevos conceptos fundamentales que formaran la base teórica de la nueva arquitectura».¹⁰⁷ Fue un foro profesional de considerable solidez por derecho propio durante la existencia de los *VKHUTEMAS-VKHUTEIN* e incorporó una amplia diversidad de planteamientos arquitectónicos. Aparte de los tradicionalistas, los principales protagonistas fueron los racionalistas y los constructivistas.

Los arquitectos racionalistas de la Asociación de Nuevos Arquitectos (*Asotsiatsiya novyikh arkhitektórov, ASNOVA*), fundada por Ladovski, Krinski y Dokuchaev en 1923, se interesaban esencialmente por los problemas formales y estéticos de la arquitectura contemporánea y por la investigación científica de los principios fundamentales de la forma arquitectónica. Consideraban que «una nueva forma arquitectónica revolucionaria sólo puede crearse en base a últimos logros de la ciencia y la tecnología».¹⁰⁸ Entre 1923 y 1930 ASNOVA pasó del «método analítico y racional... de crear la composición entera partiendo de la base de unos fundamentos funcionales y técnicos al método de la forma emocionalmente saturada, teniendo en cuenta su influencia psicológica e ideológica».¹⁰⁹ Este cambio se reflejó en el desarrollo de Ladovski del método psicológico-analítico y en el establecimiento de un «laboratorio-analítico» dentro de la facultad de Arquitectura en noviembre de 1926. El objeto de este laboratorio era familiarizar al arquitecto con «las leyes de la percepción y los modos en que actúan».¹¹⁰ Los primeros dos años de la formación arquitectónica de los estudiantes se desarrollaban bajo la influencia de ASNOVA, pues Ladovski era esencialmente responsable de la disciplina del Espacio en el Curso Básico. Sólo en los años tercero, cuarto y quinto se exponían al alumno otros planteamientos.

Entre los más importantes planteamientos estaba a fines de los años veinte el de los arquitectos constructivistas, que en 1925 habían formado la Asociación de Arquitectos Contemporáneos (*Ob'edineie sovremennykh arkitektórov, OSA*) bajo la dirección de Moisei Ginzburg y los hermanos Vesnin. Estos arquitectos estaban interesados en «crear una nueva forma arquitectónica que se origina funcionalmente en el proyecto de un edificio determinado, su construcción material y sus condiciones de producción, respondiendo a la tarea específica y promoviendo la construcción socialista del país».¹¹¹ Esto había de conseguirse mediante la creación de un «método materialista de trabajo» que minimizara los factores individuales y estéti-

cos del proceso de diseño.¹¹² Desarrollado por Ginzburg, este método funcional consistía fundamentalmente en descomponer el proceso unificado de trabajo del arquitecto. Los factores con los que tenía que enfrentarse el arquitecto se dividían en los que eran «característicos de la época como un todo» (es decir, relativos a las particulares condiciones económicas y sociales de la URSS, el cliente colectivo socialista, las exigencias de los planes quinquenales) y los que eran «específicos de un edificio particular». El proceso de diseño objetivo se componía entonces, de cuatro etapas: en primer lugar, la organización espacial de un edificio era establecida utilizando diagramas funcionales y esquemas de equipo que tendrían también en cuenta los factores técnicos, ambientales y estructurales. En segundo lugar, el conjunto de volúmenes así producido era analizado en términos de percepción y considerando que la forma material final del edificio debía expresar su esencia funcional. En tercer lugar, estas intenciones enunciadas eran traducidas a las formas específicas de un edificio dado. Finalmente, el problema se volvía a concentrar y se reconstruía una unidad orgánica en el diseño. En este punto volvía a imponer la intuición individual del arquitecto, que Ginzburg se esforzaba en erradicar del proceso de diseño.¹¹³

Aunque Ginzburg fue responsable de la enseñanza de la teoría de la composición arquitectónica en *VKHUTEMAS-VKHUTEIN* desde 1926,¹¹⁴ este método funcional no se formuló plenamente hasta los años finales de la década de 1920 y por lo tanto, tuvo un impacto limitado sobre los alumnos de *VKHUTEMAS*. Tal vez ejercieron una influencia más directa como paradigmas del planteamiento constructivista los diseños prácticos de los hermanos Vesnin, como el realizado para el Palacio del Trabajo de principios de 1923.

Se puso de manifiesto la imposibilidad de la coexistencia de estos variados modernistas y el personal docente marcadamente tradicionalista procedente de la facultad de Arquitectura de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. Una declaración de octubre de 1922 hace constar que:

1. La facultad de Arquitectura se divide en dos grupos de acuerdo con su tendencias ideológicas: el académico y las últimas investigaciones arquitectónicas...
2. Los dos grupos son completamente autónomos en la concepción de sus tareas... y en sus métodos de enseñanza...
3. El programa general de la facultad es elaborado por un Presidium con la aquiescencia de ambos grupos.¹¹⁵

Estos dos departamentos eran conocidos como Primer Departamento o Departamento Académico (*Akademicheskoe otdelenie*) y Segundo Departamento o Departamento de Talleres Unidos (*Otdelenie ob'edinennykh masterskikh*).¹¹⁶ La profundidad de esta escisión era indicada por el hecho de que, en el otoño de 1922, dos miembros dirigentes del personal, I. Golosov y K. Mel'nikov vieron necesario crear aún una tercera división dentro de la facultad, estableciendo una Nueva Academia (*Novaya akademiya*) o Taller (*Studio*) de Arquitectura experimental (*Masterskaya eksperimental'noi arkhitektury*), que habría de ocupar una posición central, tanto práctica como teóricamente entre las dos y así «reconciliar los elementos del sistema tradicional de la enseñanza de la arquitectura con los más modernos métodos de enseñanza».¹¹⁷

Estas escisiones y maniobras fueron una manifestación de la diversidad que existía dentro de la facultad de Arquitectura, que no podría calificarse jamás de simplemente constructivista. Además, dado el desarrollo relativamente tardío del constructivismo arquitectónico, esto era tal vez inevitable. Lo sorprendente es que la facultad de Arquitectura consiguiera funcionar y lo hiciera con tanto éxito y siendo tan productiva como lo fue tanto en términos del número de alumnos formados como de la calidad de sus diseños.¹¹⁸

El curso se dividía básicamente en asignaturas teóricas y prácticas. Las primeras eran impartidas por medio de conferencias, seminarios y trabajo de laboratorio. Comprendían temas como física, química, mecánica, perspectiva, geometría, historia del arte y asignaturas sociales y políticas. Ganaban en complejidad y especifici-

dad según progresaba el curso, de modo que en los años tercero, cuarto y quinto incluían arte de la construcción, resistencia de materiales, construcción en metal y madera, topografía, tecnología de los materiales de construcción, construcción urbana, hormigón armado, calefacción y ventilación, fontanería, historia de la arquitectura y teoría de la composición arquitectónica.¹¹⁹ Los temas prácticos se enseñaban en los estudios; inicialmente, el departamento destacaba los aspectos artísticos, ya que era allí donde se radicaban los errores del pasado eclecticismo histórico. Todas las facciones se unían en este punto. Los años primero y segundo se dedicaban al Curso Básico; sin embargo, cuando éste se redujo a un año, los estudiantes de arquitectura continuaban en el segundo año las investigaciones de los elementos formales en la arquitectura que habían construido los fundamentos del Curso Básico. Estos conocimientos se sintetizaban en determinadas «tareas de producción», es decir, «proyectos con un objetivo definido y específico de edificios o complejos arquitectónicos» encaminados al hallazgo de medios para manifestar la expresividad de:

1. el volumen arquitectónico y en particular las cualidades expresivas de la superficie
2. la masa y el peso del volumen arquitectónico
3. construcciones arquitectónicas
4. espacio arquitectónico.¹²⁰

Esta acentuación de lo artístico continuaba en los otros tres años, durante los cuales se prestaba especial atención a la composición arquitectónica. Un alumno de VKhUTEMAS criticaba acerbamente a los talleres de arquitectura por su «frucción estética y pictórica en ángulos, volúmenes y espacio», y defendía en su lugar «un nuevo y serio avance en la dirección de la arquitectura de producción».¹²¹

Los años tercero y cuarto y la primera mitad del quinto eran dedicados al estudio de las siguientes secciones: arquitectura monumental (con V. Krinski), arquitectura decorativo-espacial (con N. Ladovski), planificación (con N. Dokuchaev), arquitectura pública (director desconocido), un «laboratorio» y un estudio de creación de modelos (obligatorio para todos los estudiantes y dirigido por Efimov).¹²²

A principios del curso académico 1926-7 estas secciones se habían reorganizado en secciones: edificios públicos, fábricas y complejos industriales; planificación; arquitectura decorativo-espacial, que comprendía la planificación de zonas residenciales, parques, jardines y áreas urbanas.¹²³ Estas categorías de actividad estaban estrechamente relacionadas con las necesidades y exigencias contemporáneas del Estado Soviético y los problemas de diseño se tomaban de aquéllos de los que habitualmente se ocupaban la industria de la construcción y las autoridades públicas. Todo alumno había de resolver problemas relativos a estas secciones cada año; esto aseguraba que experimentaría toda la extensión de planteamientos arquitectónicos que el departamento incluía. En verano se proporcionaba a los alumnos la experiencia práctica trabajando en obras en construcción; los últimos seis meses se dedicaban a un proyecto independiente de graduación que respondía a las necesidades contemporáneas sociales, políticas y económicas.¹²⁴

A pesar de los diversos puntos de vista del personal docente y de la falta de una orientación específicamente constructivista, la facultad de Arquitectura tuvo gran importancia como centro de innovación durante la década de 1920. El personal progresista, a menudo, impartía simultáneamente sus enseñanzas en otras escuelas de arquitectura. Aleksandr Vesnin, por ejemplo, enseñaba dibujo y color siete horas por semana en la facultad de Madera, mientras que El Lissitzky enseñaba principios arquitectónicos en la Dermefak¹²⁵; Ladovski y Krinski daban clase también en el Curso Básico y Moisei Ginzburg enseñaba historia y teoría de la arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Moscú (*Moskovskoe vysshee tekhnicheskoe uchilishche*, MVTU).¹²⁶ Mientras que había considerable movimiento interfacultativo entre el personal de VKhUTEMAS, el material de archivo no sugiere que se extendiera a los alumnos. Aparte del tiempo dedicado al Curso Básico, los estudiantes de arquitectura, por ejemplo, no cooperaban prácticamente ni teóricamente con los de los Talle-

res de Madera y Metal de Dermetfak, que analizaban los problemas del diseño de interiores y mobiliario. Este es simplemente uno de los casos de un problema central subyacente a toda la existencia de la escuela.

Esta falta de unidad entre las facultades de *vkhUTEMAS* es también atribuible a una diferencia fundamental de toma de posiciones artísticas en el personal docente de la escuela, dividido esencialmente en tres campos. En 1923 *LEF* establecía estas categorías del siguiente modo:

Los *puristas* (pintores de caballete) (Shevchenko, Lentulov, Fedorov, Mashkov, Fal'k, Kardovski, Arkhipov, Korolev, etc.).

Los de *artes aplicadas* (Filippov, Favorski, Pavlinov, Nivinski, Sheverdyayev, Egorov, Norvert, Rukhlyadev, etc.).

Los *constructivistas* y *productivistas* (Rodchenko, Popova, Lavinski, Vesnin y otros).¹²⁷

Cada grupo, naturalmente, tenía un concepto muy diferente de lo que debían ser los *vkhUTEMAS* y luchaba por asegurar la realización de su ideología artística particular. Los *vkhUTEMAS* eran por tanto, víctimas de una pugna constante entre ellos, especialmente en los tres años iniciales. *LEF* describía esta lucha y las tácticas que los constructivistas tenían que emplear:

«Los puristas luchan por la completa separación de las facultades de producción respecto del arte "sagrado", a lo cual se resisten los de artes aplicadas en unión con los constructivistas y productivistas.

La posición de los constructivistas y de los productivistas es extraordinariamente complicada. Por una parte tienen que *luchar con los puristas* para defender la línea productivista, y por otra tienen que *presionar a los de artes aplicadas* en un intento de revolucionar su conciencia artística». ¹²⁸

Hacia 1923, el deterioro de la situación y la inauguración de los procedimientos de reforma impulsaron la publicación de una declaración firmada por Brik Rodchenko, Lavinski, Tarabukin, Stepanova, A. Vesnin, Babichev, Popova, los hermanos Stenberg y Medunestki. Esta declaración anunciaba que «el fracaso ideológico y de organización de *vkhUTEMAS* es un hecho consumado» porque están «aislados de las tareas ideológicas y prácticas del presente y del futuro de la cultura proletaria». ¹²⁹

El documento pasaba a presentar un resumen de las condiciones reales en los diversos departamentos:

«Las facultades de producción están vacías. Las máquinas son vendidas o alquiladas. El personal está siendo reducido.

Para compensar esto, los estudios individuales de pintura y escultura para artistas y pintores de caballete de segunda y tercera categoría florecen con exuberancia.

La facultad de Artes Gráficas, una de las más importantes para los productivistas, ha sido especialmente señalada; se le ha concedido el mismo status que a las facultades de "bellas" artes; además, se insiste principalmente en los campos artesanales —aguafuerte, grabado— mientras que la masa, la máquina y el moderno trabajo se mantienen en último término.

La División Básica, en donde tiene lugar la formación preliminar de los jóvenes estudiantes, está completamente en manos de los "puristas", pintores de caballete desde los Nómadas hasta los cézannistas. No se habla de producción. No hay señal de ninguna clase de tareas sociales. Ni carteles, caricaturas, sátira social, ni representaciones grotescas de la vida cotidiana; sólo pintura y escultura "puras", "sagradas", sin tiempo, sin espacio, sin partido, con sus paisajes, naturalezas muertas y modelos desnudos.

Rabfak está en la misma posición. ¹³⁰

El documento termina con ocho peticiones que los constructivistas esperan tratar con la «reacción artística» manifestada en los *vkhUTEMAS* y con la reaparición de los conceptos artísticos burgueses, especialmente el de la pintura de caballete, y así situar a la escuela en la auténtica vía constructivista y productivista.

1. Reducir de forma significativa la mitad «pura» de *vkhUTEMAS* y ampliar la parte de producción.

2. Amalgamar las facultades industriales e incluir en ellas la de Artes Gráficas.
3. Reorganizar la facultad de Artes Gráficas y excluir de ella todo misticismo y artesanía.
4. Establecer en la facultad de Pintura la enseñanza de las formas sociales de las bellas artes, tales como el cartel, la caricatura, la representación grotesca de la vida cotidiana, la historia y la sátira.
5. Introducir la enseñanza obligatoria de las disciplinas básicas de producción en los programas de Rabfak y en la División Básica.
6. Vincular VKhUTEMAS con centros de economía oficial y educación política.
7. Organizar dentro de VKhUTEMAS un método sistemático de funcionar con encargos para la ejecución de tareas artísticas prácticas.
8. Hacer a los productivistas iguales a los «puristas» en cuanto al derecho al diploma y darles el nombre de artista-ingeniero.¹³¹

Este documento fue, evidentemente, el producto de una sesión de INKhUK, ya que está firmado por los constructivistas como miembros de INKhUK, y éste se relaciona con la reorganización de VKhUTEMAS, que era habitualmente considerada como administración central de la educación profesional. Esta declaración estaba entendida casi con toda seguridad para ejercer cierta influencia sobre el curso que tomaría dicha reorganización, y al presentar su posición de esta manera, los constructivistas obedecían el mandato de LEF de imponer sus ideas. Como tal, el documento puede no estar libre de un cierto grado de exageración táctica y de hipérbole dramática. Sin embargo, las quejas de los *Lefovtsy* pueden no haber exagerado. En 1927, cuando se preparaba otra reorganización del Instituto, Novitski admitió que «hasta hace poco, a pesar de su nombre... los VKhUTEMAS prestaban demasiada atención al arte "puro", principalmente a la pintura».¹³² El énfasis en las bellas artes era evidente en la distribución numérica de los alumnos. En 1924 la escuela contaba con 1.445 alumnos, de los cuales, el mayor número, 463, estaban estudiando en la División Básica, 242 estaban en arquitectura, 364 en pintura, 72 en escultura, 137 en artes gráficas, 81 en textiles, 47 en cerámica, 22 en Derfak y 17 en Metfak.¹³³ En este contexto, los dos documentos de LEF subrayan simplemente en qué medida tenían que luchar los constructivistas por estas áreas de dominio en esta escuela pluralista. Este dominio fue asegurado con el máximo éxito en el Curso Básico y en la facultad de Madera y Metal, Demetfak.

EL CURSO BASICO

El Curso Básico fue tal vez el logro principal de VKhUTEMAS y el aspecto de su actividad que reflejaba más claramente la influencia de INKhUK. En su concepción fundamental y en sus programas específicos, el Curso Básico reflejaba tanto la primitiva investigación científica del Instituto acerca de los criterios estéticos, como su posterior orientación constructivista hacia la síntesis de esta ciencia del arte con las funciones tecnológicas y sociales que había de comprender la disciplina del «artista-constructor». Independientemente de lo que hubiera de ser su futura formación, el Curso Básico proporcionaba a los estudiantes de VKhUTEMAS «las bases de una educación artística general»¹³⁴; una buena base en el trabajo teórico y práctico con los elementos de la forma artística y en los fundamentos de las relaciones espaciales. INKhUK, además, reclamaba explícitamente «una estrecha relación orgánica con VKhUTEMAS y en particular con el Curso Básico:

«La gran mayoría de los miembros del Instituto son también profesores de los VKhUTEMAS. Su trabajo práctico en los estudios es inevitable y naturalmente dirigido en unión y dependencia ideológicas respecto de INKhUK. Esta estricta línea de conducta de amistad y solidaridad de los profesores de izquierdas de VKhUTEMAS se basa indudablemente en la situación arriba resumida.

Además, aparte de la elaboración formal de los programas para los talleres, INKhUK mismo

tomaba parte en el trabajo de VKhUTEMAS. El mismo principio de las asignaturas, introducido en los VKhUTEMAS, fue elaborado en INKhUK precisamente en la época en que el Instituto centraba su atención en los problemas básicos de la pintura de caballete. En fin, la organización y el trabajo de la sección pedagógica de INKhUK es resultado de esta conexión; su establecimiento fue dictado por la necesidad natural». ¹³⁵

La estrecha relación de las dos instituciones es acentuada por el hecho de que es sabido que algunos alumnos de las facultades de producción de VKhUTEMAS fueron también miembros de INKhUK y asistieron a sus sesiones. Se sabe, por ejemplo, que en marzo de 1922 Rodchenko invitó a sus alumnos a una sesión de INKhUK en el piso de Brik. ¹³⁶ De esta sesión parece haber resultado un poema bastante irrespetuoso que sugiere que hay que tener precaución en atribuir a INKhUK una influencia indebida sobre el organismo estudiantil:

«Los estudiantes de VKhUTEMAS fueron a visitar INKhUK;
llegaron hambrientos y furiosos... no tenían interés
en la larga charla de Boris Kushner sobre batas.

Decidieron: los miembros de INKhUK son pseudoconstructivistas.
Y las batas son una empresa burguesa.
Aconsejamos a los miembros de INKhUK que se ocupen de sí mismos.

No lo toleraremos si en INKhUK
a la conferencia de Anatolii Borisov sobre quiromancia
vienen las damas de INKhUK en bata
y Brik, Mayakovski y Bavichev con pantalones mal abrochados». ¹³⁷

Los VKhUTEMAS incluían un planteamiento menos frívolo y más profesional. El objeto de la División Básica era proporcionar una «educación general artística y práctica, científica, teórica, social y política, y proporcionar un sistema de conocimientos esencial para las facultades especializadas». ¹³⁸ Se componía de tres ramas educativas: el estudio de aquellas «disciplinas artísticas básicas que organizan una obra de arte, su aplicación práctica en industrias especializadas y los fundamentos de una educación profesional y especializada». ¹³⁹ Por consiguiente, en adición a los temas puramente artísticos y prácticos, todos los estudiantes recibían enseñanzas de química, física, matemáticas, geometría, teoría de las sombras, aprendizaje militar, teoría científica del color, una lengua extranjera e historia del arte. ¹⁴⁰ Hay que destacar, desde luego, que una gran parte de la formación de cada estudiante estaba ocupada por esta diversa gama de estudios. Sin embargo, son del mayor interés en el presente contexto aquellos aspectos de la educación de VKhUTEMAS que reflejaban las concepciones que hacían su aparición acerca de la adecuada formación del nuevo «artista-constructor». En el Curso Básico esto estaba expresado en el intento de desarrollar un método sistemático y objetivo para inculcar la comprensión de los elementos artísticos, tanto por separado como en términos de sus interrelaciones, como una base artística esencial para la actividad sintética requerida en la especialización posterior. Este es, por tanto, el enfoque de mi descripción.

LA EVOLUCION DEL CURSO BASICO

Es extraordinariamente difícil establecer el contenido y estructura precisos de los aspectos artísticos y prácticos del Curso Básico de un año de duración, tal como era en los primeros tres años de existencia de la División Básica. Parece ser que en 1920 había cinco asignaturas (*distsipliny*): «la idea era estudiarlas una tras otra de modo que resultara un círculo exclusivo». ¹⁴¹

1. Revelación del color al máximo - Popova.
2. Revelación de la forma por medio del color - Osmerkin y Fedorov (Cézanne).

3. Simultaneidad de forma y color en el plano - Drevin.
4. Color en el plano (Suprematismo) - Klyun.
5. Construcción - Rodchenko.¹⁴²

Como INKHUK había subrayado, las asignaturas se basaban en el tipo de investigación formal y objetiva y en el análisis de artísticos elementos y principios compositivos puestos en práctica por el Instituto: «Cada tarea debe presentar y resolver un aspecto de aquellos factores que forman la síntesis de la obra de arte... cada tarea forma una parte y no el todo, y es por lo tanto analítica y no formal».¹⁴³

Estas asignaturas, como es evidente por sus títulos, se basaban casi enteramente en el arte de la pintura, aunque reflejando la terminología del constructivismo, que estaba haciendo su aparición. Incluso la asignatura de Rodchenko, titulada Construcción (*Konstruktziya*) se centraba en los elementos artísticos relativos a la creación de una obra de arte bidimensional. Su programa de 1921¹⁴⁴ para la asignatura consistía en dos secciones: la construcción de formas y color y la construcción de espacio pictórico. La primera parte incluía ejercicios de estructura, utilizando diagonales, pirámides, verticales, horizontales y sus combinaciones, así como ejercicios de color (tales como armonía, contraste, sus interrelaciones) y ejercicios basados en trabajar con forma y color para producir una construcción (por ejemplo, profundidad utilizando color). Según Galina Chichagova, que estudió la asignatura n.º 5, Construcción, con Aleksandr Rodchenko en el Curso Básico hacia 1920, la naturaleza muerta que Rodchenko les presentó en un principio estaba compuesta de contrachapado, un cuadro barnizado, a la derecha una figura de aluminio inclinada, un trozo de papel blanco enrollado y una cubeta gris de revelado fotográfico. En el fondo había una bola de cristal esmerilado.¹⁴⁵

La segunda sección del programa de Rodchenko estaba dividida en tres partes: forma, color y *faktura*. Los ejercicios de forma incluían la representación de estructuras con dos centros horizontales o dos verticales, una construcción lineal en contraste con un plano o una construcción lineal como esqueleto estructural. Los ejercicios de color consistían en construcciones de color basadas en contrastes cromáticos, interrelaciones de color y contrastes de textura, intensidades cromáticas relacionadas, etc. Los de *faktura* consistían en la enseñanza de la elaboración textual de una superficie (relieve, pulido, rayado), de los efectos de peso, intensidad, profundidad, ligereza, proporcionados por tales procesos y de la aplicación de la mecánica contemporánea de la pintura (el uso de nuevos instrumentos).

Estas asignaturas, obviamente coincidentes y estilísticamente basadas, fueron reorganizadas en 1921 o 1922, reflejando los cambios teóricos en INKHUK en su mayor compromiso con el constructivismo. El contenido fue ampliado y sistematizado para reflejar un interés creciente por el problema de la forma tridimensional, pero al mismo tiempo el número total de asignaturas se redujo a cuatro:

1. Construcción de color, impartida por Aleksandr Vesinin y Lybov' Popova.
2. Construcción espacial, impartida por los arquitectos Dokuchaev, Krinsky y Ladovski.
3. Construcción gráfica, impartida por Rodchenko, Kiselev y Efimov.
4. Construcción volumétrica, impartida por Lavinski.¹⁴⁶

Era importante que estas asignaturas, aun separadas, fueran entendidas de un modo más explícito que antes como síntesis encaminada a una aproximación completa. «Cada asignatura no está aislada de las otras, sino que constituye un elemento de un complejo unificado, en el cual todas las asignaturas se amplían entre sí y se explican unas a otras, ejecutando una tarea compositiva general con los medios formales específicos de cada una».¹⁴⁷

Hacia 1923, estas asignaturas habían sido reorganizadas en tres focos de estudio o *kontsentry*: plano y color (*ploskostno-tsvetovoi*), volumen y espacio (*ob'emno-prostranstvennyi*) y espacio y volumen (*prostranstvenno-ob'emnyi*). El *kontsentr* de plano y color incluía todas las asignaturas relacionadas con la pintura y las artes

gráficas, color y línea en una superficie bidimensional, es decir, las antiguas asignaturas de construcción de color y construcción gráfica. El *kontsent* de volumen y espacio se componía de todas las asignaturas relacionadas con la forma tridimensional de una manera escultórica y plástica (es decir, construcción volumétrica), y el *kontsent* de espacio y volumen se ocupa de las disciplinas arquitectónicas, anteriormente construcción espacial.¹⁴⁸ En algún momento entre 1923 y 1925, estos *kontsentry* que seguían siendo tres en número, habían sido reorganizados y rebautizados como color y plano (*tsevt-ploskostnoi*), gráficas (*graficheskii*) y volumen y espacio (*ob'emno-prostranstvennyi*).¹⁴⁹ Esta estructura era operativa también en 1927.¹⁵⁰ No obstante, entre 1927 y 1929 tuvo lugar una nueva reorganización de los *kontsentry* de modo que hacia 1929 había cuatro *kontsentry*: espacio (*prostranstvennyi*), volumen (*ob'emnyi*), color (*tsetovoi*) y gráficas (*graficheskii*).¹⁵¹

Fueran los que fueran sus cambios internos, el propósito de la División Básica era siempre dar «al nuevo alumno el conocimiento y dominio del *masterstvo* artístico, siendo general para todas las bellas artes y la base para un nuevo arte sintético».¹⁵² Por esta razón, durante el primer año, los alumnos estudiaban el programa mínimo en todos los *kontsentry*.¹⁵³ La especialización no comenzaba hasta el segundo año, en el cual los alumnos hacían el programa máximo del *kontsent* relacionado con la especialización elegida.¹⁵⁴ Los alumnos de pintura, gráficas y textiles estudiaban el *kontsent* de plano y color; los de metal, madera, escultura y cerámica trabajaban en el *kontsent* de espacio y volumen.¹⁵⁵ El método de enseñanza utilizado era un método «colectivo, según el cual las tareas y métodos de solución son elaborados por un comité temático en presencia de una representación de alumnos. A fin de sistematizar las tareas se establecían vínculos prácticos entre los *kontsentry* y en el segundo año entre las asignaturas y la industria».¹⁵⁶ El trabajo del alumno era juzgado también colectivamente por el personal con todo el taller presente.¹⁵⁷ Puesto que las asignaturas habían sido una fase prototípica para los *kontsentry*, lo más apropiado es examinar el contenido detallado del Curso Básico en términos de estos últimos.

EL KONTSENTR DEL PLANO Y COLOR

El *kontsent* del plano y color estaba orientado al estudio de las propiedades del color y de la relación entre color y forma y entre volumen y masa, tanto en el espacio como en el plano. Entre los profesores del curso, estuvieron K. Istomin, A. Drevin, N. Udal'tsova, L. Popova, A. Vesnin, A. Osmerkin, E. Mashkevich, G. Fedorov, V. Khrakovsky, A. Ivanov, P. Sokolov, I. Zav'yalov y V. Toot.¹⁵⁸ El miembro jefe del comité temático fue K. Istomin y después V. Khrakovsky.

En 1923 el *kontsent* combinaba todas las asignaturas de pintura y artes gráficas; sin embargo, hacia 1925 las asignaturas de artes gráficas habían sido organizadas en un *kontsent* separado e independiente, el *kontsent* gráfico. Antes de su amalgama en 1923, el color se enseñaba en la asignatura de construcción de color bajo la dirección de A. Vesnin y L. Popova. El objeto de esta asignatura había sido enseñar «el color como un elemento organizador independiente y no como decoración óptica, figurativa; tomarlo como un elemento hasta su máxima concreción».¹⁵⁹ Consistía por consiguiente, en un análisis de las características del color (tono, peso, tensión, relación con otros colores, elaboración del pigmento para obtener el color), y de su interrelación con otros elementos artísticos (es decir, línea, plano, construcción y *faktura*). Los programas más elaborados del *kontsent* se desarrollaron partiendo de la base del programa de Popova y Vesnin.

El estudio científico y teórico del color en sus manifestaciones ópticas era llevado a cabo en el curso de física.¹⁶⁰ El *kontsent* de plano y color se centraba en los aspectos puramente pictóricos o artísticos de las manifestaciones del color.

«El *kontsent* de plano y color debe familiarizar al alumno con ejemplos típicos de superficies figurativas y con su naturaleza formal; debe poner de manifiesto que cada superficie tiene

su forma cromática, figuración y composición inherentes. De este modo, es esencial familiarizar al alumno con las superficies de los volúmenes, superficies en movimiento y planos.

1. La superficie de una masa. Aquí, la tarea principal es que el color dé una característica particular a la superficie de un objeto, con la finalidad de comunicar características de abstracción o materialidad a nuestras percepciones.

2. Una superficie en movimiento (fluido). Su naturaleza formal, la naturaleza fluida de la percepción, en principio ilimitada, la ausencia de profundidad y la bidimensionalidad claramente expresada deben ser explicadas. La figuración de dichas superficies será construida en volúmenes, y la composición, en los ejes de las superficies en extensión o en los ejes de los volúmenes centrales.

3. Los principios de las superficies figurativas deben enseñarse, es decir, que en principio son limitadas por límites tanto verticales como horizontales y con un evidente predominio de los verticales. La limitación de la superficie le da un acabado visual en nuestra percepción; dicha superficie es por lo tanto visual. El tema principal de tales superficies figurativas será el espacio.

Es esencial mostrar los principios compositivos que gobiernan todas las superficies arriba mencionadas.¹⁶¹

De aquí que los tipos de problema planteados a los alumnos para su resolución incluyeran los de coordinar espacialmente colores en relación con planos figurativos y en relación a fuentes de luz; color con superficies estáticas o en movimiento; introducción de un elemento estático en superficies coloreadas en movimiento; transformación de una superficie coloreada en movimiento en estática y viceversa. Los alumnos examinaban también la interrelación entre línea y color y entre ángulo y color (ver láms. en color IV-VI). Además, estas tareas estaban relacionadas con la manifestación y uso del color en obras de arte históricas tales como la pintura medieval europea y los edificios y sarcófagos egipcios.¹⁶²

Es evidente por este testimonio que, aunque se había continuado gran parte del análisis formal del programa inicial de Vesnin y Popova, el acento del *kontsent* de plano y color tal como se enseñaba, recaía precisamente en las características figurativas del color que Vesnin y Popova habían evitado. En la Conferencia Académica de 1926, la División Básica puso de manifiesto su orientación afirmando que este curso se centraba en la interrelación de color y forma natural y en el problema de la transposición de esta forma al lienzo, e insistiendo en que el método empleado era *realisticheskii*, realista.¹⁶³

EL KONTSENTR GRAFICO

La parte gráfica del *kontsent* de plano y color, que más tarde se convertiría en el *kontsent* gráfico independiente, era enseñada por Rodchenko, Bruni, Miturich, Pavlinov, Gerasimov y Sherbinovski.¹⁶⁴ El curso, formulado por Pavlinov y Favorski y aceptado por el *kontsent* gráfico, se basaba inicialmente en el programa de la asignatura de construcción gráfica, impartida por Rodchenko, Kiselev y Efimov, consistía en el análisis formal de los elementos gráficos. «El curso familiariza al alumno con los elementos gráficos y sus propiedades (la línea, el punto, el lugar) y con la aproximación compositiva al diseño lineal de una superficie».¹⁶⁵

De acuerdo con esta aspiración, el curso se dividió en cuatro secciones:

1. la línea y el punto
2. la línea estática
3. el plano bidimensional
4. volumen: la representación de volumen¹⁶⁶

Cada tarea se abordaba en blanco y negro y después en color. Se ideaban tareas especiales con una relación particular con el material que sería el interés principal de las facultades concretas. Por ejemplo, había tareas sobre la utilización de la línea con arcilla para la facultad de Cerámica y con madera para la facultad de Madera.¹⁶⁷

En su discurso de la Conferencia Académica de 1926, Pavlinov hizo hincapié en el hecho de que «el programa de dibujo está constituido sobre la base de un método formal objetivo» y de que «el peso del programa está en la construcción de un volumen constructivo». ¹⁶⁸ Sin embargo, también aclaró que el curso tenía en aquella época un contenido firmemente figurativo. El propósito del curso era, declaró, desarrollar al máximo en el alumno la percepción activa de la naturaleza en la estructura de un dibujo realista. ¹⁶⁹ En esto se refleja el punto de vista de Pavlinov de que el complejo proceso psicológico del dibujo se componía de dos aspectos: la organización de la concepción y la organización de la representación, los cuales habían de enseñarse simultáneamente. ¹⁷⁰ Hacia 1926, el curso se centraba en la «construcción de volúmenes constructivos» y por consiguiente, comenzando con los principios de la representación de un objeto aislado, conducía al alumno a un entendimiento del espacio y su representación según la secuencia siguiente: masa y construcción; volumen, grupos de volúmenes, espacio. ¹⁷¹ «Toda tarea acentúa la explicación de uno u otro de los elementos del dibujo —masa, peso, volumen, etc.— y en este sentido, lo constituye como un modelo de enseñanza». ¹⁷² La primera tarea era representar la estructura de la masa de un objeto extendido, en su forma de organización más sencilla. Para este propósito se tomaba el ejemplo de la figura humana y los alumnos estudiaban la distribución de la masa a lo largo de los distintos ejes, el modo en que se movían y sus concentraciones. ¹⁷³

Al principio se hacían dibujos rápidos de cinco o diez minutos para promover la percepción de la naturaleza y los principios básicos que gobiernan su representación, utilizando variedad de medios (acuarela, pluma y tinta, etc.). Estos dibujos daban paso a estudios más prolongados, de varias horas de duración. Por ejemplo, el segundo ejercicio consistía en dibujos de dos horas centrándose en la organización compositiva de la superficie del papel en relación con la profundidad de la forma representada. El tercer ejercicio consistía en dibujos de cuatro horas del natural, que sintetizaban los dos ejercicios anteriores. ¹⁷³ Los alumnos pasaban entonces a la estructura de volúmenes. «En la medida en que la masa se entendía principalmente como cantidad, es decir, desde dentro, el volumen producido desde la masa por la formación de la superficie de la masa, es entendido a través del movimiento interno según dicha superficie». ¹⁷⁴ A fin de estudiar estas características, los alumnos utilizaban primero moldes de arcilla, después la cabeza de un modelo vivo, y finalmente una figura parcialmente desnuda. En estos estudios, el volumen del objeto era subrayado como opuesto a su estructura o función. La cuarta tarea de la serie estaba encaminada a cultivar la percepción de las relaciones espaciales por entero y consistían por lo tanto, en el estudio de un grupo de volúmenes (figurativos o abstractos); cada volumen individual era considerado no sólo en sus complejidades internas, sino en relación al grupo como un todo y como parte de las relaciones internas volumétricas y espaciales de dicho todo. El curso de artes gráficas terminaba con un análisis de los principios y métodos por los cuales el espacio se representaba en un plano bidimensional; consistía casi enteramente en ejercicios de perspectiva, escorzo y relaciones perspectivas. ¹⁷⁵ Así pues, el curso había proporcionado un vocabulario formal que en teoría podía ser utilizado en representaciones, tanto realistas como no realistas, ya que se incluían en los ejercicios, estudios abstractos, utilizando elementos figurativos. Sin embargo, el curso en realidad se vinculó firmemente, al menos desde alrededor de 1923, al arte no abstracto, figurativo. ¹⁷⁶

EL *KONTSENTR* DE VOLUMEN Y ESPACIO

El *kontsent* de volumen y espacio englobaba las asignaturas relativas al volumen y al espacio en sus interrelaciones. ¹⁷⁷ El personal, compuesto principalmente por escultores que no enseñaban en las facultades de Producción, incluía a Iodko, Korolev, Chaikov, Niss-Gol'dman y Lavinski. ¹⁷⁸ El programa del *kontsent* se basaba en la antigua asignatura n.º 4 de 1922, construcción volumétrica, que estudiaba

la forma en su manifestación tridimensional. Esto incluía la traslación de la forma tridimensional al lienzo bidimensional; el estudio del volumen como suma de elementos pictóricos (color, plano, superficie, textura, espacio, línea); la interrelación de volumen y espacio; el espacio como una parte de una estructura; el plano espacial y sus características, y el estudio de las sombras.¹⁷⁹

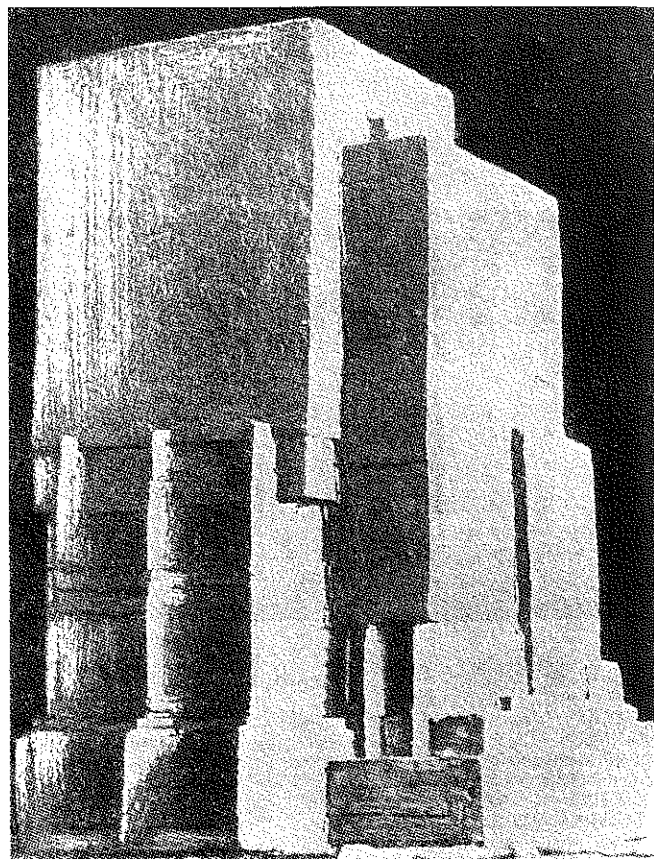
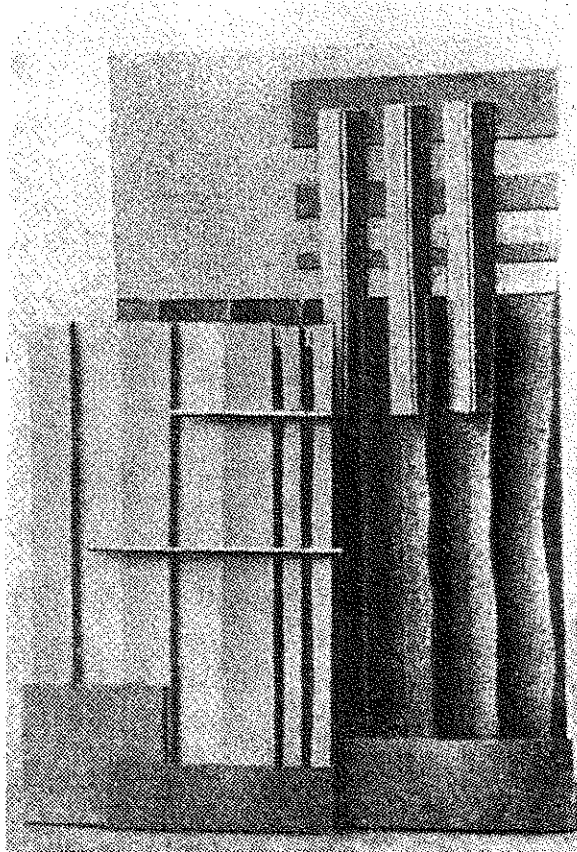
El objetivo de este *kontsentr* era «familiarizar al alumno con la estructura de los cuerpos tridimensionales... y comunicar una conciencia de las determinadas relaciones de las tensiones tal como se reproducen y observan en el material».¹⁸⁰ Los programas de enseñanza y los ejercicios, reflejan este propósito. Según un programa, la investigación del volumen comenzaba con ejercicios relativos a la estructura tridimensional del volumen.¹⁸¹ Utilizando cuerpos geométricos tridimensionales simples (cubo, cilindro), los alumnos analizaban la naturaleza del relieve y los principios que gobiernan la composición volumétrica, la naturaleza de la masa como cantidad de material de la que los volúmenes están compuestos, el peso como interrelación de las partes de un cuerpo volumétrico, los ejes plásticos de movimiento que coordinan el movimiento de las partes individuales de la composición y la naturaleza del movimiento y el ritmo dentro de un volumen dado.¹⁸² Los ejercicios se referían a cuerpos geométricos simples, y después a formas más complejas (naturalezas muertas de objetos sencillos tales como jarras) y finalmente a la compleja geometría de las formas totalmente orgánicas.¹⁸³

4.6. Ejemplo de solución dada por un alumno al problema de la composición frontal (*frontal'naya kompozitsiya*) en el *kontsentr* de espacio; fotografía sin fecha. [Reproducido en Krinski y otros, *Elementy*, 1934.]

4.7. Ejemplo de solución dada por un alumno al problema de la composición volumétrica (*ob'emnaya kompozitsiya*) en el *kontsentr* de espacio; fotografía sin fecha. [Reproducido en Krinski y otros, *Elementy*, 1934.]

EL KONTSENTR DE ESPACIO Y VOLUMEN

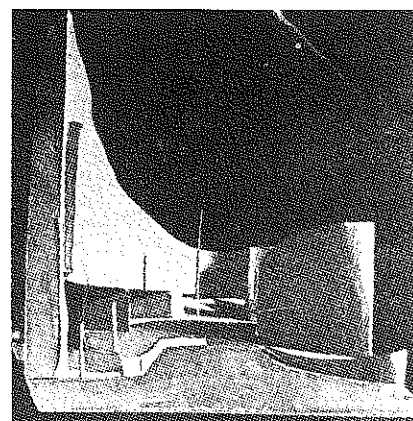
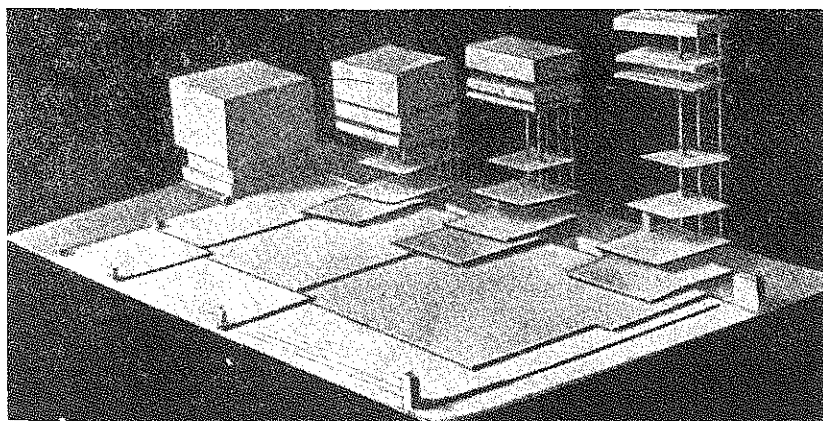
Los programas de enseñanza del *kontsentr* de espacio y volumen, conocido finalmente como *kontsentr* de espacio, fueron obra de los arquitectos N. Ladovski,



N. Dokuchaev y V. Krinski.¹⁸⁴ El curso era impartido por estos miembros del personal junto con otros como Turkus, Lamtsov y Balikhin (que después llegó a ser director o *dekan* de toda la División Básica en la última fase de su existencia).¹⁸⁵ El curso se proponía «dar una base formal a las artes espaciales (a la arquitectura y a las artes de producción, decorativas o bellas artes relacionadas con ella), desarrollar una percepción de las formas espaciales y proporcionar las técnicas compositivas fundamentales para su organización».¹⁸⁶ El profesor Krinski, que presidió el comité temático, definió la misión del *kontsent* como «el estudio sistemático de las propiedades de las formas amplias, las propiedades de su aclaración y los principios de su organización en condiciones específicas».¹⁸⁷ Un temprano programa del *kontsent* indicaba que la esencia del curso consistía en examinar los medios por los cuales el espacio era definido (verbigracia, sobreimposición), y los medios por los cuales podía ser transformado (métodos de expansión, contracción, ensanchamiento, alargamiento, etc.).¹⁸⁸ Hacia 1926, este programa había sido elaborado y organizado en cuatro partes principales.¹⁸⁹ La primera se refería a tipos de formas y sus propiedades (el aspecto geométrico de las formas, tamaño, posición en el espacio, masa, *faktura*, color, iluminación). Cada una de estas propiedades era examinada junto con sus posibles alteraciones. Posteriormente el alumno estudiaba los principios básicos que gobiernan la construcción de las formas espaciales. Comprendían escala primaria (como expresión del tamaño de una forma y su relación con el hombre), unidad, (como organización de la forma desde el punto de vista de un observador en movimiento) e intensidad.¹⁹⁰ Los estudiantes entonces estudiaban las relaciones y las proporciones formales, lo que incluía un examen de los factores de ritmo, dinamismo y estática, medidas y proporciones.¹⁹¹ Finalmente, los alumnos estudiaban los principios y métodos de la composición en el espacio, que incluían composición frontal de una superficie plana, composición volumétrica y composición utilizando la profundidad espacial.¹⁹² El libro de la facultad de Arquitectura, publicado en 1927, describía algunos de los ejercicios. El primero había de producir una superficie plana expresiva como tipo más simple de superficie. En éste, la superficie era entendida como forma bidimensional que aparecía frontalmente al espectador y era de espesor mínimo. Los alrededores no eran tomados en consideración. Era un ejercicio dirigido a cultivar la composición en su forma más estática y hermética. El segundo ejercicio tenía como objetivo la creación de un volumen expresivo y por tanto, desarrollaba y elaboraba las condiciones que gobiernan el primer ejercicio. Entendiéndose el volumen como la forma tridimensional percibida cuando el observador se mueve en torno suyo, los elementos del volumen no eran entidades independientes, sino interdependientes, las cuales formaban el centro del sistema creado por el movimiento del observador. El tercer ejercicio estaba dirigido a la creación de una expresión del peso y la masa del volumen, mostrando la masa como impresión básica de una forma y las tensiones visuales creadas por peso y soporte de una forma. El cuarto

4.8. Ejemplo de solución dada por un alumno al problema del ritmo en el espacio (*ritm v prostranstve*) en el *kontsent* de espacio; fotografía sin fecha. [Reproducido en Krinski y otros, *Elementy*, 1934.]

4.9. Ejemplo de solución dada por un alumno al problema de la composición del espacio en profundidad (*glubinno-prostranstvennaya kompozitsiya*) en el *kontsent* de espacio; fotografía sin fecha. [Reproducido en Krinski y otros, *Elementy*, 1934.]



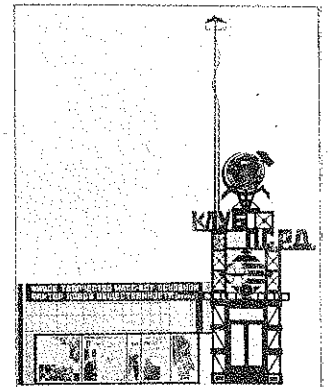
ejercicio requería que el alumno creara una forma expresiva que delimitara el espacio y después distribuyera las formas adicionales dentro de dicho espacio. Así, el alumno revelaba la profundidad de un espacio dado, su relación con la forma principal y la relación de estas formas con el espacio y las formas circundantes. Todos estos ejercicios eran ejecutados en modelos tridimensionales. Afortunadamente, se han conservado ejemplos de las soluciones de los estudiantes a los ejercicios de este *kontsent*. Se reproducen aquí soluciones a los problemas de composición frontal (lám. 4.6), composición volumétrica (lám. 4.7), ritmo en el espacio (lám. 4.8) y espacio en profundidad (lám. 4.9).¹⁹³

De este modo, las asignaturas y los *kontsent* de la División Básica, aunque después orientados a menudo a fines más figurativos, proporcionaba al alumno un vocabulario y una gramática artísticos como preparación para la especialización y una adquisición de conocimientos y técnicas artísticas y tecnológicos esenciales para el «artista-constructor». De todas las facultades de producción, la que más se aproximó a la fusión de lo artístico y lo técnico fue Dermetfak.

DERMETFAK: LA FACULTAD DE MADERA Y METAL

En 1926, la facultad de Madera (*Derevoobrabatyvayushchii fakul'tet*) fue fusionada con la facultad de Metal (*Metalloobrabatyvayushchii fakul'tet*) para formar la Dermetfak combinada.¹⁹⁴ El personal de la Dermetfak incluía a muchas de las grandes figuras constructivistas. Rodchenko, que sería más adelante subdirector o *prodekan* de la Metfak (facultad de Metal) en 1922,¹⁹⁵ era el responsable de la formulación de los programas artísticos de dicho departamento y continuaba enseñando diseño artístico (*khudozhestvennoe proektirovanie*) en la nueva Dermetfak.¹⁹⁶ Gustav Klutskis, que había impartido teoría del color en la facultad de Madera desde 1924, seguía haciéndolo en Dermetfak, donde ayudaba también a la enseñanza de la asignatura de espacio.¹⁹⁷ Lamtsov enseñaba teoría espacial.¹⁹⁸ Lissitzky, que había dado clase por poco tiempo en los *vkhUTEMAS* antes de su marcha de la Unión Soviética en 1921, entró en Dermetfak en 1926 para enseñar principios formales de la arquitectura (*formal'nye printsipy arkhitektury*), diseño de muebles (*proektirovanie mebeli*) y diseño (*oformlenie*) de interiores arquitectónicos.¹⁹⁹ En 1927, Vladimir Tatlin entró también en la facultad y dirigió un curso sobre cultura de materiales (*kul'tura materialov*) y diseño de las piezas aisladas de uso cotidiano (*proektirovanie otdel'nykh predmetov byta*).²⁰⁰ Bajo su guía, los alumnos producían un tipo de mueble que difería radicalmente del realismo realizado bajo la influencia de Lissitzky y Rodchenko.²⁰¹

Derfak fue fundada sobre la base de los talleres de carpintería y grabado en madera de la antigua Escuela Stroganov y durante largo tiempo reflejó la naturaleza de orientación artesanal de este aprendizaje. Entre 1920 y 1922 las asignaturas artísticas —composición de mobiliario (I. N. Varentsov), composición de arquitectura en madera (S. E. Chernyshev) y tallado (N. K. Khruzhupov)— demostraba claramente esta tendencia.²⁰² Composición de mobiliario, por ejemplo, duraba cuatro años, comenzando con objetos muy sencillos como estanterías y progresando hacia mobiliarios e interiores más complejos. Se dedicaba mucha atención a la decoración de superficies y a los estilos del mueble. La composición de arquitectura en madera, de dos años de duración, se centraba en la organización interna y la estructura externa de los edificios de madera, pensados algunos de ellos para una ocupación permanente, mientras que otros tenían un carácter más transitorio y decorativo, tales como pabellones de exposición. El tallado, que duraba tres años, se ocupaba de paneles decorativos, relieves y detalles arquitectónicos. Estas asignaturas estaban aún dirigidas a la producción de artistas de artes aplicadas. Sin embargo, bajo la influencia de nuevos profesores como Kiselev, que llegó a ser *dekan* de Derfak en 1922, y Lavinski, que entró a formar parte del personal en 1923, los programas cambiaron con arreglo a las necesidades contemporáneas e introdujeron

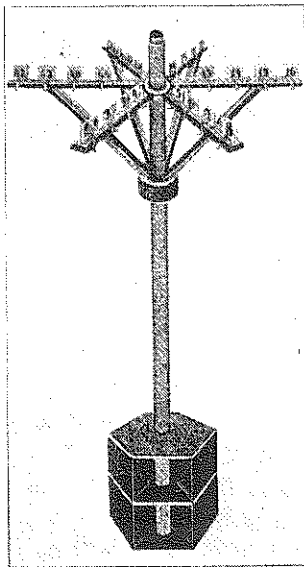


4.10. I. Lobov, diseño de fachada para un club de trabajadores, c. 1925.]



4.11-12. B. Zemlyanitsyn, diseño de interior para un club de trabajadores, mostrando los biombo recogidos para dar acceso al escenario y extendidos para dividir el espacio a fin de permitir el estudio en grupos, c. 1925.

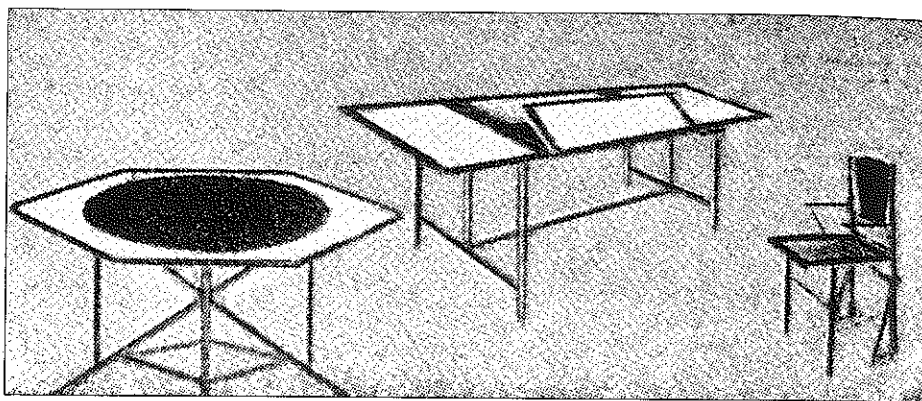
«principios de la producción mecánica en masa» con el propósito de formar «organizadores especialistas altamente cualificados y constructores de objetos para la industria de la madera: artistas-ingenieros».²⁰³ Estos artistas-ingenieros eran definidos más específicamente como diseñadores de muebles que estuvieron capacitados para organizar el interior de clubs, bibliotecas y hoteles y diseñar interiores para formas y centros de transporte (compartimentos de trenes, autobuses y estaciones), así como para idear mobiliarios ligeros que pudieran pasar a la fabricación en serie.²⁰⁴ El nuevo programa tenía una estricta base tecnológica y estaba compuesto por cuatro secciones: asignaturas científicas y técnicas que comprendían temas como tecnología de materiales, estudio de materiales, máquinas y técnicas de producción; asignaturas de producción que comprendían tendencias y métodos de la industria contemporánea como principios de producción en masa, aplicación de la madera a las nuevas estructuras, principios científicos de combinación de muebles y mobiliario de interiores, diseño de muebles y mobiliario para viviendas, fábricas, edificios oficiales y escuelas, preparación de modelos y mobiliarios, organización y realización de un proyecto; asignaturas económicas tales como la economía de la administración de fábricas y la organización del trabajo; finalmente, asignaturas históricas que comprendían historia del arte, historia social, «crítica del fetichismo de la forma», historia de los estilos y composición estilística.²⁰⁵ A mediados de la década de los 20, estas cuatro secciones básicas habían sido ampliadas con la adición de una quinta sección que comprendía el trabajo artístico abstracto con volúmenes, enseñado por Lavinski.²⁰⁶



4.13. E. Artamonov, diseño de percha para un club de trabajadores, c. 1925.

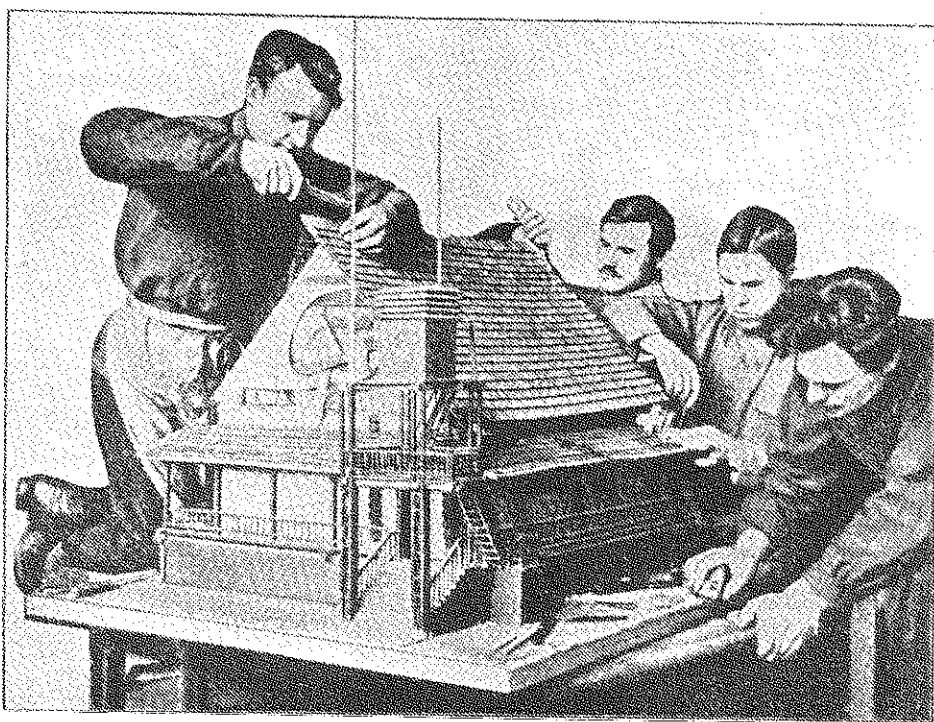
En 1923, Lavinski se hizo cargo de la enseñanza del curso de composición de mobiliario, denominado ahora diseño de mobiliario: Construcción de mobiliario (*proektirovanie mebeli-mebelestroenie*). Simultáneamente trató de establecer un método constructivista que combatiera tanto la tendencia a la ingeniería de Dermetfak como sus tendencias decorativas. Los resultados de su labor se evidencian al máximo en los diseños que Derfak presentó en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, celebrada en París en 1925. Incluían diseños y equipo para una sala rural de lectura (*izba-chital'nya*) y para un club de trabajadores urbanos. El trabajo fue emprendido bajo la dirección de Lavinski y Chernyshev.²⁰⁷ Los diseños del club de trabajadores se ejecutaron sólo como proyectos. Incluían la fachada, pensada para mostrar la función del club y ser así un elemento propagandístico (lám. 4.10). El mobiliario del club estaba destinado a funcionar en cualquier edificio dado y era por tanto, económico y capaz de realizar varias funciones y de plegarse o extenderse. Así, por ejemplo, había vitrinas especiales para libros que se extendían dividiendo la habitación por la mitad (lám. 4.11). Se realizaron estanterías especiales de modo que se podían utilizar para la exposición de libros total o parcialmente abiertas (lám. 4.12). El interés por ahorrar espacio impulsó el diseño de un perchero con capacidad para cuarenta y ocho prendas numeradas (lám. 4.13). Igualmente demuestra este interés por el exacto funcionamiento práctico del club la mesa hexagonal de lectura, cuya parte central circular era móvil, de

4.14. B. Zemlyanitsyn, V. Kul'ganov, mesas de lectura, hexagonal y rectangular, para un club de trabajadores, c. 1925.

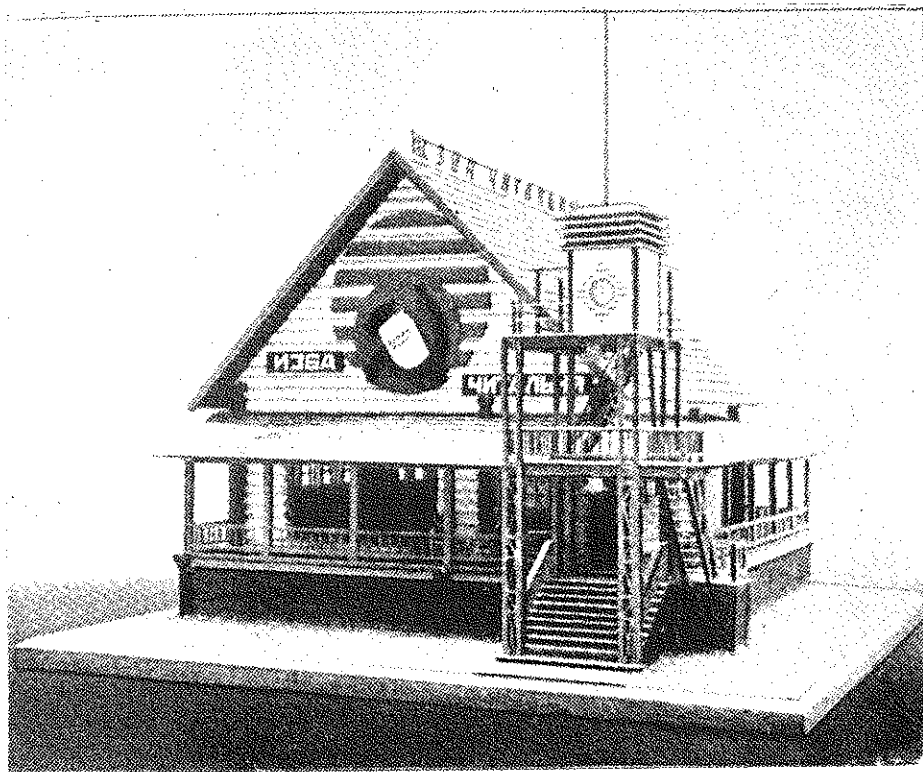


manera que los libros pudieran ser fácilmente accesibles a cada uno de los seis lectores (lám. 4.14). Del mismo modo, la mesa rectangular tenía una sección que podía ser bajada o levantada para la lectura, así como alas a fin de adaptar a otros fines el tamaño de la mesa. Estas mesas y sillas en particular, con sus delgados soportes estructurales, evidenciaban un gran interés por la economía hasta un punto de potencial inestabilidad, que sugiere que el tubo metálico hubiera sido un material más apropiado para su ejecución.

La sala rural de lectura fue realizada en forma de modelo (láms. 4.15-16). Debe mucho más a la tradición y en especial a las formas vernáculas de la arquitectura rusa en madera. A pesar del lenguaje industrial de la tribuna, el reloj y el mástil de radio ejecutados en madera, que de nuevo actúan como un anuncio exterior de la función de la sala de lectura, la masa del edificio con su empinado tejado está en estrecha dependencia de los tipos tradicionales de edificio. La torre y la disposición de la veranda sugieren un paralelo con la arquitectura de las iglesias rurales, una semejanza que pudo ser tenida en consideración en el diseño, ya que en este punto el gobierno y, por consiguiente, los constructivistas y VKhUTEMAS estaban interesados en sustituir la vieja ideología y forma de vida por la nueva. El hecho de que el



4.15. Alumnos de Derfak construyendo el modelo de sala rural de lectura expuesto en París en 1925.

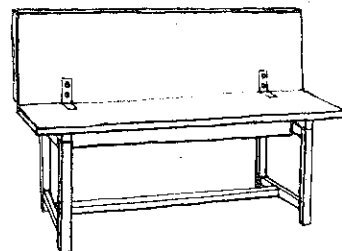
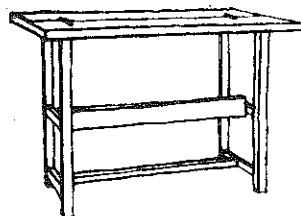


4.16. Modelo de la sala rural de lectura presentando en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925. [Reproducido en *Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Catalogue*, París 1925.]

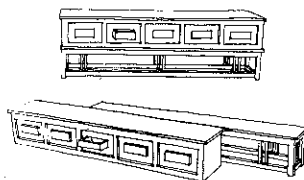
edificio estuviera coloreado, pintado de blanco con las esquinas rojas²⁰⁸ refuerza la semejanza. Estaba decorado con una hoz y un martillo y un libro abierto mostrando el nombre de Lenin. La sala de lectura estaba calculada para una capacidad de 250 personas.²⁰⁹ El mobiliario interior era de una naturaleza mucho menos industrial que el exterior. La mesa que se convertía en asiento se basaba en modelos tradicionales (lám. 4.17) y tenía una calidad deliberadamente rústica. En contraste con el mobiliario del club de trabajadores, en el material se acentuaba más el ser de madera y tenía un mayor sentido de solidez.

Este sentido de solidez y la influencia de las formas tradicionales eran también evidentes en el mostrador del bibliotecario, que podía ser adaptado para formar un pequeño estrado (lám. 4.18). Sus detalles particularmente hacen pensar en un impulso más decorativo y menos rígidamente funcional que los diseños de mesas del club de trabajadores; hay una mayor acentuación del material y del trabajo. Esto queda claro si se compara con el diseño del propio Lavinski de una sala rural de lectura (1925), en el cual, a pesar de las exigencias estructurales del uso de la madera y por tanto, de la necesidad de una masa mayor que si se aprovecha la mayor resistencia a la tracción que posee el metal, hay mucha más claridad geométrica en los elementos estructurales del mobiliario (lám. 4.19).²¹⁰ Había elementos constructivistas en el diseño de la sala rural de lectura de Derfak, tales como la torre con su estructura abierta de esqueleto y la disposición asimétrica de los elementos funcionales; sin embargo, había también reminiscencias de una aproximación más ecléctica. Esto sugiere que hacia 1926, en la época de su fusión con Metfak, Derfak estaba en vías de desarrollar un método constructivista de diseño, pero que dicho método aún no se había impuesto plenamente.

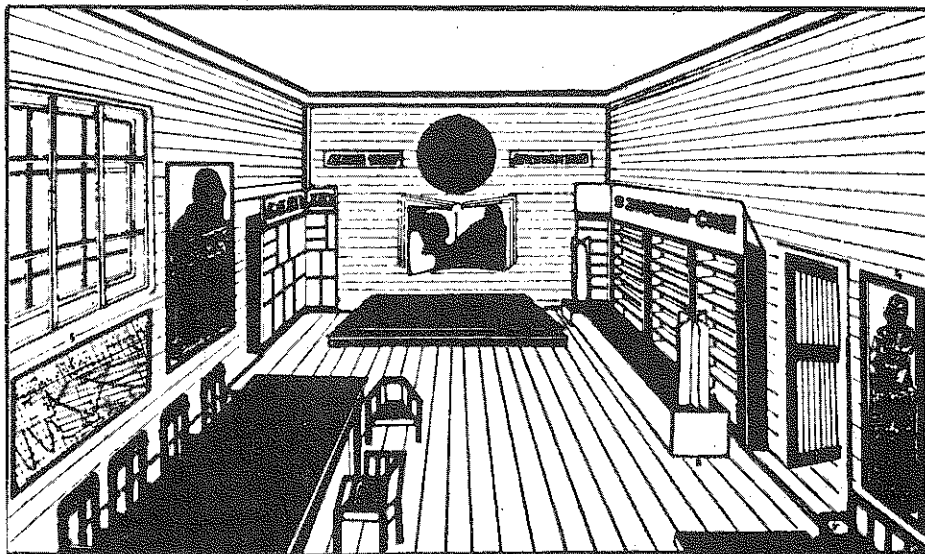
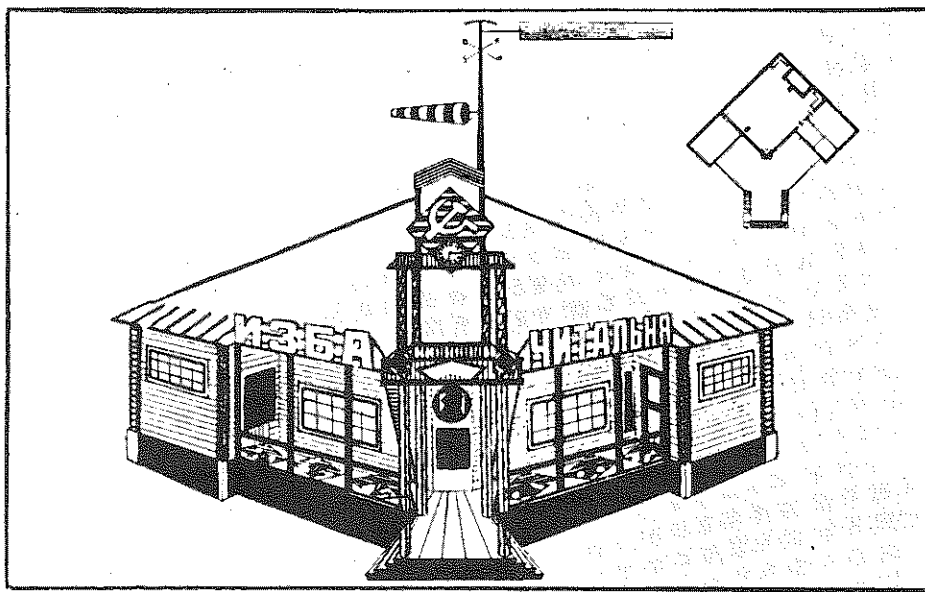
La Metfak fue organizada originariamente en diciembre de 1921 sobre la base de los antiguos estudios de joyería de la Escuela Stroganov de Artes Aplicadas, de la cual heredó personal docente y alumnado.²¹¹ En 1922, Rodchenko se hizo cargo de la tarea de reorganizar los talleres, equiparlos de una manera adaptable a tareas más utilitarias y formular un programa enteramente nuevo.²¹² Estaba interesado en el



4.17. A. Kokorev, diseño de mesa transformable en banco, para una sala rural de lectura, 1925.



4.18. S. Gorbachev, diseño de un mostrador de bibliotecario transformable en estrado, 1925.



4.19. A. Lavinski, diseño de sala rural de lectura, 1925, exterior e interior. [Reproducido en *Sovetskoe iskusstvo*, n.º 4/5, 1925.]

aspecto artístico del diseño; el aspecto técnico del curso fue ideado y enseñado por el ingeniero Malishevski.²¹³

La Metfak tenía dos objetivos: «formar maestros altamente cualificados en el diseño y la ejecución de piezas de uso cotidiano que se distinguirían por su adaptabilidad a la función, su fuerza y su belleza... en segundo lugar... estos maestros... en la industria deben promover la mejora de la calidad de los productos industriales».²¹⁴ En otras palabras, Metfak había de producir «artistas constructores» que fueran «constructores en la fabricación de objetos no en sentido aplicado, sino “constructores-inventores” de objetos nueva y eficientemente (*tselesoobrazno*) organizados».²¹⁵ Con este propósito a la vista, Metfak había establecido hacia 1926 estrechos vínculos con la industria estatal del acero y con talleres de maquinaria donde los alumnos podían adquirir experiencia práctica en la producción en masa.²¹⁶

El aspecto técnico del curso consistía en proporcionar «al alumno un claro entendimiento de los medios y métodos y de las industrias que trabajan con el metal... en segundo lugar, la capacidad de construir y diseñar empleando las fórmulas establecidas... de los temas teóricos; en tercer lugar, la capacidad de ejecutar un

ejercicio utilizando económicamente un conocimiento del mercado con referencia a un objeto y un surtido de materiales». ²¹⁷ El alumno, por lo tanto, se familiarizaba con los aspectos tanto teóricos como prácticos del trabajo con el metal, habiendo recibido una enseñanza acerca de las propiedades físicas y químicas del metal, junto con la enseñanza relativa a procesos específicos tales como galvanización, esmalte, vaciado, torneado, fundición, cincelado y montaje. Además, se enseñaban al alumno rudimentos de economía y contabilidad, que aumentaban su instrucción general sobre economía, política, estructura social y comunismo. ²¹⁸

El aspecto artístico del curso fue inicialmente formulado e impartido por Rodchenko. Se componía de dos partes principales: construcción de objetos, proyectos y modelos (*konstruirovaniye veshchei: proekty i modely*) relacionada con la elaboración y articulación de la forma del objeto, y composición (*kompozitsiya*), relacionada con el tratamiento artístico de la superficie del objeto. ²¹⁹ Esta delineación coincidía con el doble propósito de la facultad de formar «especialistas altamente cualificados para la industria de producción del metal en el campo de la formación material del objeto y el tratamiento artístico del metal, teniendo en cuenta la aplicación de este nuevo conocimiento y técnica a una nueva cultura de la vida y a la producción en masa de artículos artísticamente diseñados». ²²⁰

La instrucción en la construcción estaba ideada para conducir al «desarrollo del ingeniero y poder de observación del alumno y finalmente al desarrollo de la iniciativa de inventiva o nuevos medios o métodos relativos a la formación material del objeto». ²²¹ Esta «iniciativa de inventiva» era sólo un elemento en el desarrollo de las técnicas y conocimientos requeridos para la formación material del objeto. Rodchenko indicaba que «los principios de la formación material del objeto se originan en la finalidad especial del objeto dado, el material, el proceso de producción, la iniciativa de inventiva y los elementos del tratamiento artístico de la forma externa». ²²² Estos métodos de tratamiento de la forma externa del objeto se enseñaban en composición. Este tratamiento artístico era considerado como la «unificación de los principios de la decoración exterior del objeto con el trabajo técnico del metal. Sencillez y coherencia deben ser los principios que gobiernen este trabajo de la superficie del objeto... La decoración estética falta de principios está estrictamente excluida». ²²³

Además de estas dos aproximaciones al diseño de un objeto, Rodchenko impartía dibujo técnico como una experiencia básica esencial para los diseñadores. El curso de dibujo técnico había de «desarrollar una capacidad de dibujar rápidamente cualquier objeto o detalle en cualquier posición, su disposición interna y su potencial dinámico». ²²⁴ En otras palabras, servía al propósito de enseñar al alumno cómo ver un objeto, recordar los principios de su mecanismo, el modo en que funciona y su estructura, y hacerlo consciente de la posibilidad de aplicar estos principios a su propia práctica de diseño.

Hacia 1928, Rodchenko había desarrollado un sistema para combinar estos planteamientos y métodos en un esquema abarcador total. ²²⁵ Este se componía de siete tareas que el alumno debía ejecutar:

1. La selección de objetos confeccionados
2. La simplificación de artículos ya en producción
3. La elaboración de éstos
4. La creación de una nueva variante
5. Propuestas de un producto enteramente nuevo
6. Diseños de una serie completa de artículos
7. Diseño de mobiliario para un edificio completo ²²⁶

La primera tarea tenía como finalidad familiarizar al alumno con productos existentes y desarrollar sus facultades críticas en relación a estos objetos y así, sus propias ideas concernientes a la cultura de los objetos. El alumno, por consiguiente, tenía que seleccionar una serie de productos existentes para abastecer una unidad de vivienda o un área social (por ejemplo, tienda, biblioteca, club, etc.), fotografiarlos o



4.20. Z. Bykov, utensilios de cocina plegables, c. 1926. [Reproducido en *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 1, 1926.]

dibujarlos y después criticarlos. En el segundo ejercicio, el alumno tenía que centrarse en un objeto existente, «eliminar las artes aplicadas y las partes no operantes, revelar la construcción básica y la apariencia real y sugerir una solución cromática y textural». Durante su trabajo práctico en los talleres se esperaba que los alumnos ejecutaran sus propios diseños. Trabajando también con productos confeccionados (como lámparas) en la tercera tarea, los alumnos tenían que hacer más compleja la estructura funcional del objeto, a fin de hacerlo más cómodo para el uso y más moderno en color y textura, y de aprovechar nuevos materiales (por ejemplo, haciendo una lámpara de metal que pueda extenderse). El cuarto ejercicio requería que los alumnos diseñaran un tipo completamente nuevo de un objeto existente (como un cuchillo o una tetera) para satisfacer exigencias artísticas y técnicas contemporáneas (lám. 4.20). El alumno debía entonces acometer la tarea de crear objetos completamente nuevos para servir a las necesidades de la nueva sociedad. Estas necesidades se expresaban mediante problemas como el equipamiento de las tiendas cooperativas soviéticas o los semáforos. Esta tarea pasaba a otra consistente en el diseño de una serie de objetos (utilizando un principio de construcción, material, color y textura) para un edificio que requiriera un tipo unificado de mobiliario. El ejercicio final sintetizaba la experiencia adquirida en la solución de las precedentes tareas en el diseño de un interior completo en todos sus detalles. El tipo de interior elegido se relacionaba específicamente con las exigencias del nuevo Estado Soviético e incluía edificios tales como hoteles comunales, granjas estatales y colectivas, bibliotecas, auditorios y parques de cultura y descanso.²²⁷ Esta tarea final constituía la sustancia del proyecto de graduación del alumno (*diplomnaya rabota*).

Según el material de archivo, estos proyectos de graduación habían de ser «objetos diseñados de manera socialmente útil y eficaces para el consumidor; satisfacer los principios formales de la actividad creativa, sencillez técnica, eficacia funcional (*tselesobraznost'*) y economía, tanto de ejecución como de uso».²²⁸ Proyectos específicos ejecutados incluyeron el diseño de un interior para cualquier modalidad de transporte público y la organización de bases culturales en centros de transporte (excluyendo el alojamiento de mantenimiento o administrativo). Este último proyecto había de ser organizado para satisfacer las necesidades alimentarias, sanitarias e higiénicas de los pasajeros y para proporcionarles facilidades económicas, culturales y adquisitivas. Se esperaba que los alumnos ofrecieran planes detallados de equipo, mobiliario, distribución interna del espacio y proyectaran planes de movimiento dentro del edificio.²²⁹

Las características que había que tener en cuenta en la resolución de estas tareas —claridad, sencillez de construcción, efectividad de su aplicación práctica y racionalidad en su producción— estaban también detrás de la investigación de Dermetfak acerca del uso de unidades de fabricación en serie. Rodchenko se había planteado este problema de una manera puramente artística en sus construcciones no utilitarias cuando al trabajar enteramente con piezas de madera de tamaño standard exploraba la variedad de construcciones que podían producirse con ellas (láms. 1.27-28). El uso de la unidad standard era por consiguiente una parte del vocabulario formal del constructivismo no utilitario. Desde luego, su importancia en el proceso de diseño derivaba primordialmente de las técnicas y economía de la producción. La base racionalista del credo constructivista exigía la alternativa más económica a un problema de diseño dado y la ética industrial inherente al constructivismo se reafirmaba inevitablemente al ser confrontada con los problemas de la manufactura industrial. En las condiciones de mediados de la década de los 20, todos los aspectos de racionalización y economía eran parte de la general extensión del debate y del esfuerzo de la reconstrucción nacional. Un «Régimen de Economía» de amplitud nacional fue emitido por el Comité Central del Partido en junio de 1926, seguido en marzo del año siguiente por otro decreto que iniciaba una campaña por la «Racionalización de la Producción» en todos los frentes.²³⁰ Para el constructivismo, sin embargo, la fabricación en serie poseía el atractivo adicional de subrayar el aspecto impersonal del diseño y minimizar el papel de los criterios

На путях к стандарту

(выставочное оборудование, проект А. А. ГАЛАКТИОНОВА)

Вострый художественно-технический инстинкт (Ву-теин) выдвинул в нынешнем году 12 высокоинженерно-художествен (металлической), экономичных дерево- и металлообрабатывающих функций.

Искусникам было предложено полностью производственных тем для дипломных работ. В числе этих тем стояли: рационализация работы кабинета, аэропланов, оборудование плочушек, дома отдыха, оборудование станция автомобильного междуторгового сообщения, мобильное оборудование здания Исаев-типового и т. д. Выдающиеся искусниками работы представляют собой большой интерес с точки зрения критического приращения металлоконструкций вещей.

Особую интересную планку работы выдвинул А. А. Галактионов, представляющий собой оборудование торговых и выставочных помещений.

Оборудование это сконструировано так, что все оно состоит из малых труб, досок, кругов и стандартных частей. При чем все эти части являются стандартными.

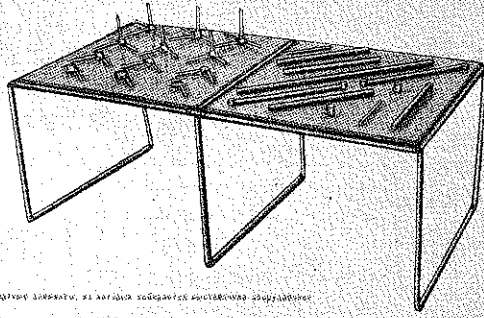
Сборка оборудования не требует большой затраты работ сил.

Оборудование легко приспособляется под все виды товаров и удобно укладывается в транспортные склады. В оборудовании входят: полки, вешалки, стеллажи, шкафы, подставки и т. д., необходимые для выставки и продажи изделий и экспонатов, а также ящики.

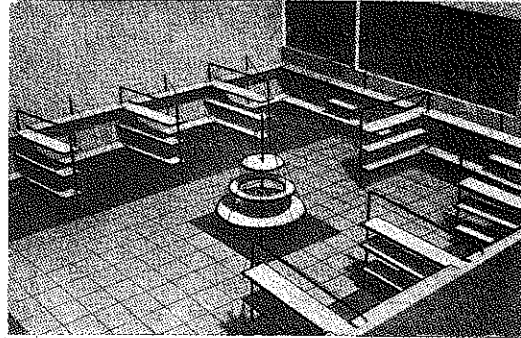
Все комбинации оборудования, собирающиеся из стандартных частей, легко приспособляются к любой модели выставки. Непригодные части легко заменяются другими.

Если бы работа тов. Галактионова была реализована в виде специального производства стандартных частей оборудования, она обеспечила бы много средств, тратившихся на оборудование подсобных, а потому не всегда художественно совершенных, различных роли выставок.

На снимках показана в чертежах и макетах работа тов. А. А. Галактионова.



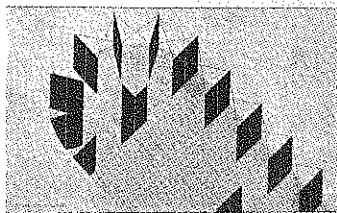
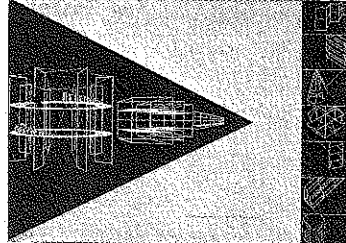
Стандартные элементы из легкого алюминия выставочного оборудования



Вид из зала после сборки выставочного оборудования

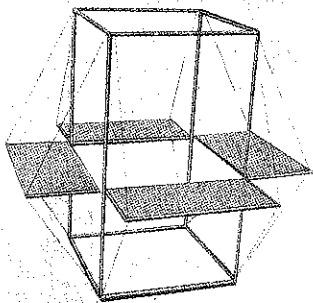


Табурет из стандартных элементов



Макет из стандартных частей

Чертеж 7 стандартных элементов стандартных элементов и деталей



Макет из стандартных частей

Отт. редактор И. Коопенгагенская Иск. РАБОЧАЯ МОСКВА

Метрополис, № 45, 1928, 11. Т. 1, 1928. Тираж 14,000. Цена 6-8 руб. «Искусство» Ленинград. Москва, Архан. Фабричная пер. 13.

4.21. A. Galaktionov, diseños de mobiliario de exposición compuestos enteramente de unidades en serie (vystavochnoe oborudovanie), c. 1928. [Reproducido en Daesh' n.º 3, 1929.]

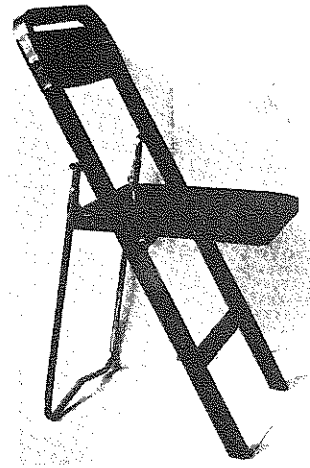
subjectivos. «El establecimiento de unidades standard es el aspecto que, limitando los métodos de trabajo anárquicos e individualistas, sirve a la tarea de acercar al artista a la industria y llevar la obra creativa del artista a un cauce organizado y planificado».²³¹ Una ilustración del tipo de actividad que se llevaba a cabo en este terreno es el equipo de exposición diseñado por A. A. Galaktionov (lám. 4.21), que se componía «por entero de tubos de auto, paneles, círculos y partes unidas de fabricación en serie».²³² Montado y desmantelado con facilidad, el equipo podía ser utilizado para exponer artículos o piezas y era lo bastante flexible como para ser adaptado fácilmente a cualquier edificio. Estos elementos standard formaban escaparates, sillas, quioscos circulares y rectangulares y estanterías de enorme variedad.

Siguiendo su compromiso con la atención y satisfacción de las necesidades contemporáneas de la sociedad soviética, la Dermetfak prestaba especial atención a la producción de modelos de muebles que ahorraran espacio, bien por cumplir dos o más funciones en la casa, bien por plegarse fácilmente cuando no se utilizaran para

llevar al máximo la limitada tarea de vivienda disponible.²³³ Esta preocupación por el ahorro de espacio estaba determinada —y fue también una respuesta a ello— por la enorme crisis de la vivienda en la Unión Soviética en los años 20, en los que era muy usual que una familia entera viviese en una pequeña habitación.²³⁴ Una solución propuesta a este urgente y básico problema fue diseñar objetos que cumplieran una sola función pero se plegaran después de usarse, como la silla plegable de Zemlyanitsyn, producida en el taller de El Lissitzky (lám. 4.22).²³⁵ Esta pieza muestra semejanzas con la aproximación de la Bauhaus al empleo de los materiales industriales. Sin embargo, obedece a la necesidad de economía y los elementos estructurales han sido reducidos al mínimo, tanto en volumen como en número. La cama plegable de Sobolev (lám. 4.22) utilizaba también metal de manera que con su mayor resistencia a la tracción, los componentes estructurales fueran más ligeros y menos molestos y ocupasen menos espacio que si fueran de madera.²³⁶

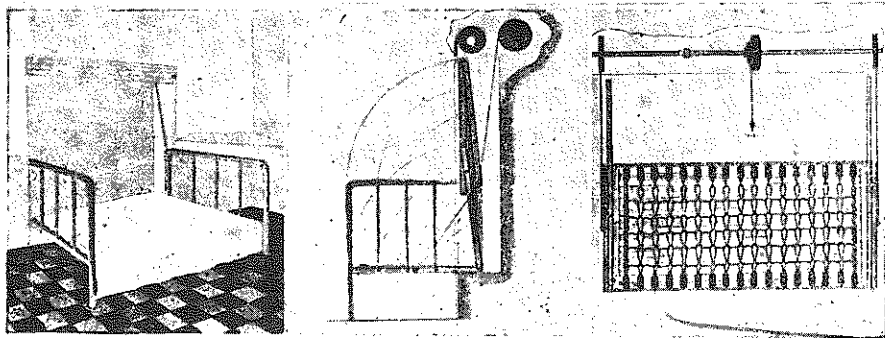
Dermetfak produjo también piezas más complicadas que pudieran cumplir una doble función. Incluían el aparador de Zemlyanitsyn, cuya puerta podía bajarse formando una mesa y cuando no hiciera falta levantarse dejando libre el espacio que ocupaba (lám. 4.24).²³⁷ Una de las más complejas de estas piezas multifuncionales era el proyecto de Morozov en 1926 para una mesa que podía servir como tablero de dibujo, escritorio y mesa de comedor (láms. 4.25-26). La parte inferior de la mesa proporcionaba un lugar para almacenar cuatro sillas plegables que se podían sacar cuando se necesitaran. Las alas móviles, que contenían huecos para guardar papeles y revistas, estaban fijadas a los soportes inferiores. La parte superior de la mitad de la mesa se abría verticalmente dejando ver un área horizontal para comer. Los utensilios para comer se guardaban en la sección vertical; la horizontal se extendía para comer. La mesa contenía también un tablero de dibujo adaptable y una serie de cajones para guardar materiales e instrumentos de escritura y dibujo.²³⁸

Estas son soluciones sofisticadas y bien ideadas para el problema del ahorro de espacio, y su éxito y el del curso de Dermetfak puede ser comprobado comparando estos diseños con los que los mismos alumnos habían producido antes para la exposición de VKHUTEMAS de 1923. Dos piezas de esta exposición, una cama plegable de Galaktionov y una cama que se doblara convirtiéndose en sillón de Sobolev (lám. 4.27) se refieren aún muy estrechamente a los conceptos tradicionales del mueble, y en el caso de Sobolev destacan el material y el trabajo. La comparación de estos objetos con modelos posteriores de los mismos alumnos, la cama plegable posterior de Sobolev (lám. 4.23) y el mueble para exposición de Galaktionov

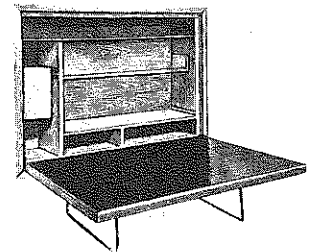


4.22. B. Zemlyanitsyn, silla plegable (*skladnoi stul*), 1927-8, realizada bajo la dirección de Lissitzky en el estudio de éste. [Reproducido en *Stroitel'stvo Moskvy*, n.º 10, 1929.]

4.23. N. Sobolev, diseño de cama plegable (*otkidnaya krovat'*), 1927-8. [Reproducido en *Stroitel'stvo Moskvy*, n.º 10, 1929.]

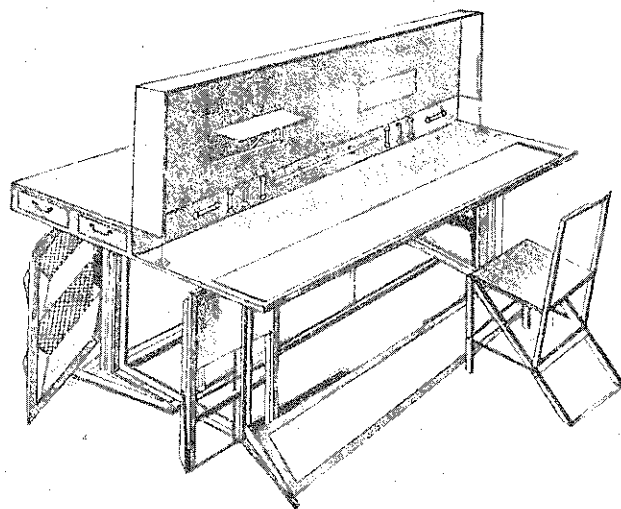
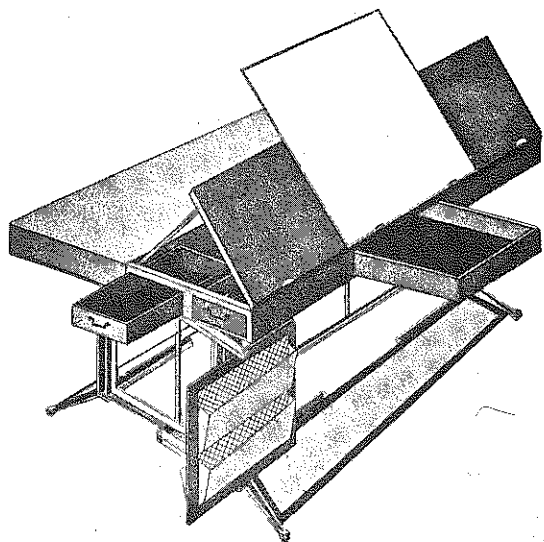


(lám. 4.21) en especial, enteramente basados en elementos estructurales de fabricación en serie y que podían ser producidos en masa de manera fácil y barata, ya que eran económicos, tanto en términos de material como de tiempo de producción, subraya el grado en que los alumnos de Dermetfak habían asimilado de hecho los principios de simplicidad, claridad y economía y la medida en que habían desarrollado su «iniciativa de inventiva». Estas implicaciones y las razones que les habían dado origen, continuaron siendo operativas a lo largo de la década de 1920 y siguie-



4.24. B. Zemlyanitsyn, aparador y mesa combinados, para hotel (*shkaf-stol dlya obshchezhitiya*), 1927-8. [Reproducido en *Stroitel'stvo Moskvy*, n.º 10, 1929.]

4.25-26. Morozov, diseño de una mesa utilizable como escritorio, mesa de comedor y tablero de dibujo (*stol prednaznachen dlya pis'mennoi raboty, chercheniya i obeda*), 1926. Paradero desconocido. [Reproducido en *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 2, 1926.]

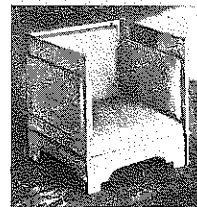
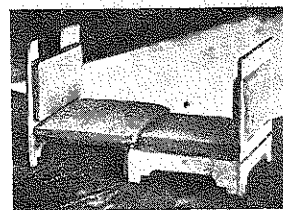


ron caracterizando las piezas de diseño individual de fines de la década, aunque el curso posterior de Dermetfak tendía a centrarse en el diseño de esquemas totales para la organización y mobiliario completo de edificios específicos.

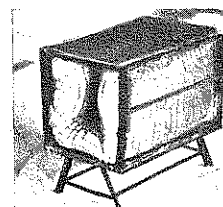
De todo esto puede deducirse que en cierta medida los VKHUTEMAS (en particular la División Básica y Dermetfak) representaron un papel en el desarrollo del diseño moderno en la Unión Soviética, no diferente al que representó la Bauhaus en Alemania. Los vínculos personales entre las dos instituciones no eran insignificantes. Lissitzki dio clase en los VKHUTEMAS antes de dejar Rusia en 1921 y tras su vuelta en 1926. Durante su estancia en Alemania, mantuvo considerables contactos con la escuela alemana, pues dentro de Dermetfak era el consultor oficial de relaciones exteriores.²³⁹ Kandinski, que inauguró INKHUK en 1920 e impartió clase por poco tiempo en los Estudios Libres y en VKHUTEMAS, continuó su actividad pedagógica en la Bauhaus.²⁴⁰ Hacia 1928 estos lazos personales se ramificaron con la proposición de Hannes Meyer (a la sazón director de la Bauhaus) de que se organizara un intercambio de alumnos entre ambas instituciones.²⁴¹ No hay testimonio de que este intercambio llegara a realizarse, pero en 1930 Hannes Meyer fue a trabajar a Moscú, acompañado por un pequeño grupo de alumnos.²⁴² La ocasión fue destacada con una exposición cuyo catálogo subrayaba la necesidad de rectificar algunos errores en la práctica de la Bauhaus, entre los cuales estaba la falta de una firme base ideológica.²⁴³

Los objetos producidos en Dermetfak materializaban el planteamiento constructivista de que la forma de los objetos está determinada por el material del que están hechos, el uso a que se los destina y las consideraciones tecnológicas tanto de su funcionamiento como de su sistema de manufactura inicial. Sin embargo, hay que subrayar que, por lo que se sabe, ninguno de estos prototipos fue adoptado para la producción en masa. Aunque había en el curso disposiciones para que los alumnos trabajaran en la industria real, especialmente en las prácticas de verano, la experiencia primaria de la realización de sus diseños se hacía inevitablemente en los talleres de las facultades. Esta ejecución era llevada a cabo en condiciones artesanales y no ofrecía por tanto a los alumnos ningún aprovechamiento de la experimentación de los imperativos de la producción real. Había habido serios intentos de establecer vínculos efectivos con la industria y financiar VKHUTEMAS estableciendo una serie de talleres de producción, uno de los cuales, con seis obreros, era de Merfak.²⁴⁴ No obstante, la falta de financiación y capital impidió su florecimiento en una empresa industrial a gran escala que había sido un sustituto de la falta de experiencia en la producción directa.

4.27a-b. Modelos de muebles multifuncionales: una cama transformable en sillón, de Sobolev, y una cama plegable, de Galaktionev (*makety kombinirovannoi mebeli: Sobolev, krovat' - kreslo; Galaktionov, skladnaya krovat'*), c. 1923. [Reproducido en *LEF*, n.º 3, 1923.]



СОБОЛЕВ. Кровать — кресло.



ГАЛАКТИОНОВ. Складная кровать.

No se puede decir que los alumnos con el tiempo no llegaron a trabajar en un contexto industrial. En base a lo que es posible averiguar, los primeros diseñadores formados en Dermetfak se graduaron en 1928. De una clase de veinte sólo dos llegaron a trabajar directamente en fábricas. Cuatro se incorporaron a diversos institutos experimentales y organizativos. Los demás entraron en diferentes compañías industriales y organizaciones en conexión con las industrias de la madera, del caucho y químicas.²⁴⁵

Quienes impartían estos cursos de *vkHUTEMAS* que hemos identificado como los más «constructivistas» en su orientación, es decir, el Curso Básico y la Dermetfak, habían adoptado distintas posturas en *INKhUK* acerca de lo que consideraban que era la naturaleza de la tarea del diseño. Los cursos que enseñaban estaban por tanto, ideados en cuanto a su programa para poner de manifiesto las implicaciones prácticas de sus puntos de vista teóricos. Sin embargo, la naturaleza fortuita de la documentación conservada y el desorden caótico de la vida en Rusia tras la guerra civil hacen totalmente imposible intentar hacer correlaciones precisas o detalladas entre las teorías de cualquier persona en particular y sus cursos.

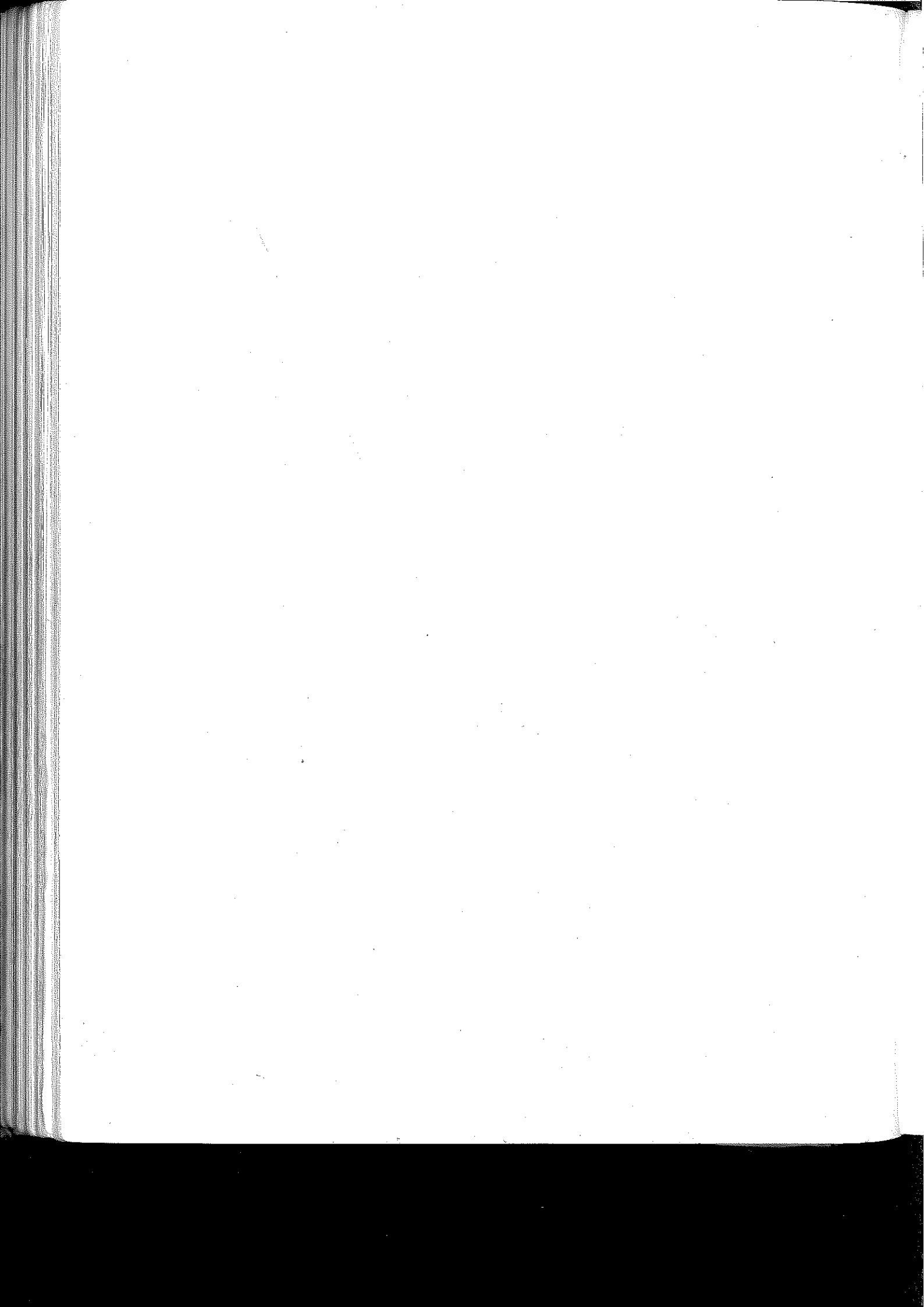
Naturalmente, el Curso Básico al ser impartido, sobre todo en los últimos años, por un personal docente muy ecléctico, se convirtió en un programa que representaba muchas y variadas filiaciones. Nunca perdió, sin embargo, la estructura fundamental que había recibido del personal docente venido de *INKhUK*. Fundamentales para toda la concepción del Curso Básico fueron las asignaturas estructuradas, conservadas después como *kontsentry*, que fueron organizados de acuerdo con criterios artísticos formales y representaban el aprendizaje de un vocabulario artístico objetivo que los constructivistas veían como esencial requisito previo para el artista-constructor. La pureza de esta formación analítica era la víctima principal del proceso de disolución.

4.28-29. Alumnos trabajando en los talleres de Derfak en los años 20.



Reforzando este proceso interno de disolución dentro del propio Curso Básico, había factores externos actuando en la escuela. Como resultado del pluralismo artístico de la escuela como conjunto, el compromiso con la educación integrada y el mismo concepto de diseño se distribuían de forma muy desigual en las facultades. La debilidad de la integración interfacultativa en los últimos años del curso tuvo claramente un efecto directo sobre la naturaleza del propio Curso Básico. Sin embargo, éste siguió siendo el único punto de integración, y cuando finalmente se disolvió en 1929 la dispersión de las facultades en entidades independientes se hizo inevitable.

La Dermetfak ofrece una visión algo más cercana de la relación teoría y práctica. En la presente investigación, la única excepción cualificada en el cuadro general de la pobre y fortuita documentación es Rodchenko. En la evolución de sus programas para Dermetfak, la actuación de un proceso recíproco por el cual la experiencia real de poner en práctica un curso, condujo a su vez a modificaciones de sus bases teóricas, es claramente visible. Lo triste en cierto sentido, de la experiencia global de VKhUTEMAS es la medida en que este proceso evolutivo fue paralizado y distorsionado —al final abortado— por las circunstancias materiales en las cuales operaba. La interacción cíclica de teoría y práctica, el efecto de una sobre otra, era un elemento positivo de la visión constructivista de la relación entre diseño material, en su sentido más amplio, y entorno. Entre los muchos factores que impidieron que este proceso alcanzara siquiera un equilibrio «correcto» estuvieron el desorden y la desunión (causados por la escasez material) que acompañaba necesariamente a conferencias y sesiones de taller y que representaban para muchos estudiantes la realidad dominante de su aprendizaje.



5 EL OBJETO Y EL MICROENTORNO CONSTRUCTIVISTA

La investigación y la enseñanza constructivistas produjeron muchos diseños pero pocos objetos acabados. Aún menos fueron las piezas que resultaron de cualquier aproximación al papel del «artista-constructor» tal como lo habían concebido. La razón principal de que pocos proyectos fueran más allá del tablero de dibujo fue la escasez material que dominó toda la actividad soviética en la década de 1920. Los modelos materiales y tecnológicos de alto nivel eran necesarios para producir prototipos industriales antes que para producir diseños en papel y obras de arte tradicionales. Este factor fue especialmente significativo a comienzos de la década, cuando la producción industrial estaba a un tercio del nivel anterior de la guerra y acababa de empezar a recuperarse tras el trastorno y la devastación de la I Guerra Mundial y de la guerra civil.¹ La falta de recursos materiales y de equipo en *VKHUTEMAS* había afectado a la medida en que podían ejecutarse diseños dentro de los estudios,² y fuera de esta institución específica había pocas posibilidades de obtener el aprovechamiento o la experiencia necesarios. La industria no se había recuperado lo suficiente como para establecer estudios a fin de ayudar a este proceso, ni había sido reorganizada como para atender a las necesidades del papel del artista en el proceso de producción tal como lo concebían los constructivistas. Cuando Tatlin entró en la Nueva Fábrica Lessner, por ejemplo, a principios de los años 20, se encontró con que era imposible trabajar porque el sistema estaba adaptado o bien a especialistas técnicos, como ingenieros, o a artistas de artes aplicadas, que no ayudaban a la formación material del producto, sino que simplemente añadían los elementos decorativos a una estructura ya formulada.³ Un comentarista contemporáneo subraya esta situación:

«El Estado, en la forma de Narkompros, creó un número muy grande de puntos de contacto en la forma de todos aquellos talleres artísticos y técnicos... sin embargo, a pesar de todos estos esfuerzos, la producción ha seguido siendo un completo misterio para el arte y viceversa, con esta diferencia: que el arte ha sido activo y la producción pasiva».⁴

Ha sido muy difundida la aserción de que la entrada de los constructivistas en la fábrica y en la producción en serie no tuvo éxito, pero hay que destacar que, por lo que se conoce, solamente Tatlin, Stepanova y Popova intentaron realmente trabajar en fábricas específicas y poner en la práctica sus ideas concernientes al papel del artista-constructor. La empresa Lessner de Tatlin no tuvo éxito, pero las de Stepanova y Popova en la industria textil sí lo tuvieron. Esto puede atribuirse al hecho de que superficialmente sus tareas no diferían de forma significativa de las del concepto tradicional del artista de artes aplicadas trabajando en esta rama de la industria. Aunque aparte de los textiles los diseños constructivistas no fueron producidos en serie y la tentativa de los constructivistas de una participación directa en la industria no alcanzó éxito, esto no disminuye el valor de las propias investigaciones en tanto que esfuerzos para llevar a la realización sus objetivos, dentro de las limitadas posibilidades de la época.

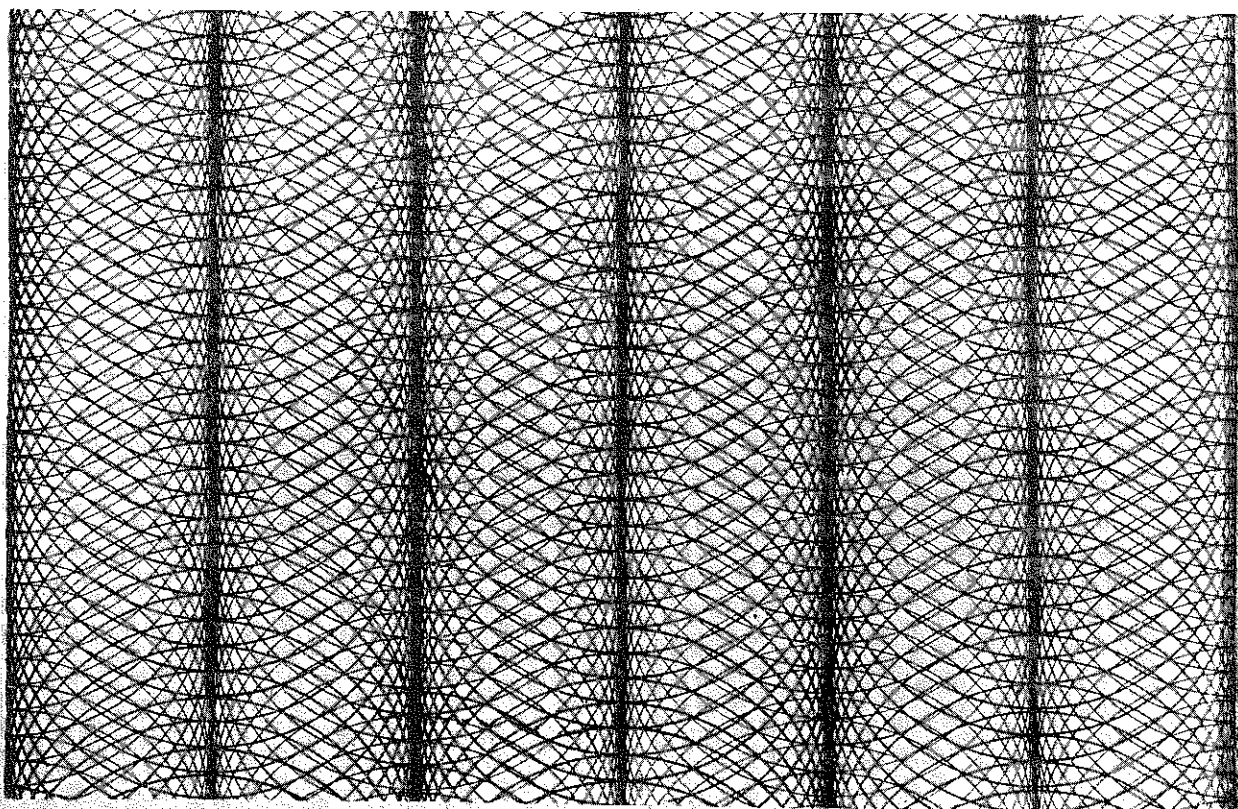
Los objetos que se examinarán en este capítulo entran dentro de varias categorías: diseño de textiles y prendas de vestir, muebles, tribunas de agitación, quioscos y teatro. Eran los componentes potenciales de un entorno totalmente constructivista, pero sólo en muy raras ocasiones y en las condiciones artificiales de exposiciones y decorados teatrales pudieron conjuntarse en prototipos reales de lo que dicho entorno podía ser. Dado lo acuciante de la crisis soviética de la vivienda durante este período, los constructivistas ni siquiera pudieron transformar su propio alojamiento en una demostración concreta de sus ideas de diseño. Este capítulo no va a presentar un examen exhaustivo de los diseños constructivistas. Su finalidad es solamente ilustrar los rasgos de los objetos referidos que destacan en la corriente principal de la visión constructivista del proceso de diseño. Dentro de un análisis de todo el movimiento constructivista y su evolución, la enumeración detallada de todos los diseños conocidos o conservados estaría fuera de lugar. Algunas obras de Tatlin se examinan en el contexto del constructivismo «orgánico» en el capítulo 7. Los ejemplos analizados aquí son tomados en el orden ascendente de su escala física.

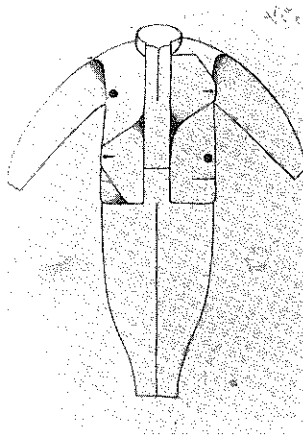
DISEÑOS PARA TEXTILES Y PRENDAS DE VESTIR

Las dos categorías de diseño para textiles y para prendas de vestir⁵ se tratan en conjunto porque Popova y Stepanova sobre la base de su experiencia en la Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado en Moscú (la antigua Fábrica Tsindel'),⁶ formularon una aproximación al diseño de textiles y ropas que estipulaba la estrecha interdependencia de las dos actividades.

En base a lo que puede asegurarse, sólo cuatro constructivistas trabajaron el diseño textil y de prendas de vestir: Rodchenko, Stepanova, Popova, entraron en la producción en serie y formularon un planteamiento y una metodología constructi-

5. I. A. Rodchenko, diseño de estampado de algodón (*sitets*), c. 1924. [Reproducido en *LEF*, n.º 2, 1924.]





5.2. A. Rodchenko, diseño de traje para la obra de Glebov *Inga*, 1929.

vistas para trabajar en el área que ponía en correlación los dos procesos de diseño. Ni Tatlin ni Rodchenko presentaron semejante reafirmación del proceso de diseño textil y ropas. Rodchenko no sintetizó los dos procesos, aunque en diferentes épocas produjo diseños textiles (lám. 5.1)⁷ y se dedicó a la creación de diseños para prendas de trabajo (lám. 1.33)⁸ y vestuario teatral (lám. 5.2). Los diseños del vestuario de *Inga*, de acuerdo con la naturaleza contemporánea de la obra, estaban específicamente destinados a ilustrar el avance —más que la consecución— hacia la racionalización de la vestimenta, y estaban en realidad ahogados por el esteticismo contemporáneo.⁹ Así pues, representan más una simplificación de los tipos establecidos de vestimenta que una asunción de conceptos radicalmente nuevos.

La actividad de Tatlin en el Departamento de Cultura Material (*Otdel material'noi kul'tury*), que dirigía en el *INKhUK* de Petrogrado, se ocupaba en desarrollar prototipos de prendas de producción en serie al tiempo que en otras áreas de diseño. Los objetivos del departamento fueron expresados en sus tres áreas básicas de investigación: «(1) la investigación del material como punto de partida formativo de una cultura, (2) la investigación de la vida cotidiana contemporánea como forma conocida de cultura material y (3) la formación sintética (*oformlenie*) de material y, como resultado de estas formaciones, la construcción de modelos para la nueva vida cotidiana».¹⁰ La búsqueda de Tatlin de nuevas formas para los objetos sencillos de la vida cotidiana lo llevó a producir algunos nuevos diseños de prendas de vestir, entre 1923 y 1925, los más conocidos de los cuales incluyen un chaquetón y un sencillo equipo de trabajo (lám. 5.3).¹¹ El chaquetón estaba ingeniosamente diseñado de modo que pudiera utilizarse en todas las estaciones, con un forro de franela para el otoño y otro de piel para el invierno. El corte era ancho en hombros y torso, estrechándose hacia las piernas de manera que el calor no se escapara por abajo; el material no se adhería, sino que permitía que el aire circulara libremente conservando el calor y contribuyendo a la higiene. El corte permite libertad de movimientos y posturas naturales: los bolsillos están colocados de acuerdo con la longitud de los brazos. El equipo de trabajo estaba diseñado obedeciendo a principios similares.¹²

En ambas piezas, Tatlin se centró en prendas corrientes de trabajo estrictamente basadas en las proporciones del cuerpo humano. Hay una ausencia de cualquier tendencia a comprimir la forma humana en un molde geométrico, así como tampoco hay adornos. Evidentemente, Tatlin hizo serios intentos de promocionar estos diseños en la industria de la confección convirtiéndose en miembro de un Comité de Confección en serie del Instituto de Decoración de Leningrado en 1925, y posiblemente asegurando al menos una mínima aprobación para la producción en industria de uno de sus diseños.¹³ Sin embargo, no hay testimonio de que ninguno de los diseños de Tatlin fuera de hecho producido industrialmente. Tampoco hay indicación de que Tatlin se embarcara en el diseño textil. Aunque él y Rodchenko presentaron diseños de prendas de vestir que ofrecían soluciones a las nuevas funciones sociales de la confección y simplificaban los formatos existentes, la tarea más radical de replantear de forma efectiva todo el proceso de diseño en el marco de la industria existente fue llevada a cabo principalmente por Popova y Stepanova.

Ambas consideraban que la manera de racionalizar el diseño textil era ponerlo en relación con los principios que gobernaban el diseño de ropa. Stepanova subrayó su concepción en un artículo de 1929.

«La misión básica del artista textil hoy es poner en relación su trabajo con textiles con el diseño de prendas de vestir... sobrevivir a todos los métodos artesanales de trabajo, introducir ingenios mecánicos... entrar en la vida del consumidor... y, lo más importante, saber lo que pasa con el tejido cuando sale de la fábrica».¹⁴

Como Arkin señalaba, era este planteamiento, al poner en relación la ornamentación del tejido no sólo con el tipo de material utilizado, sino también con la finalidad exacta a la que este material estaba destinado, lo que hizo de la obra de Stepanova y Popova en el área del diseño textil no una mera «arte aplicada», sino

de trabajar usándola, no presentándose como si tuviera un valor independiente fuera de la vida real, como un tipo especial de "obra de arte".¹⁷

De aquí que Stepanova argumentara que la confección no debe ser considerada, como antes, en estado estático en el modelo, sino como objeto que está en movimiento perpetuo al realizar una tarea laboral específica:

«La confección de hoy debe enfocarse hacia la acción. Sin esto no hay confección, igual que una máquina carece de significado sin el trabajo que produce.

Todo el aspecto decorativo y ornamental de la confección se destruye con el lema "*comodidad y adecuación de la vestimenta a una función productiva dada*".¹⁸

Como expresión esencial de su modernidad y funcionalismo, esta confección diseñada para las masas había de «pasar del sistema artesanal de producción a la producción industrial en serie». ¹⁹ De este modo, la confección perdería su significación «ideológica» y se convertiría en una parte de la cultura material.

La forma de las prendas de diseño constructivista debería, por tanto, ser determinada solamente por la función que habrían de desempeñar. En palabras de Stepanova:

«En la organización de la vestimenta moderna es necesario ir de la función a la formación material. De las características especiales de la actividad para la cual se diseña al sistema de corte... la forma, es decir, la apariencia externa completa de la confección, se convertirá en una forma... que deriva de las exigencias de la función y de su realización material (*osushchestvleniè*).²⁰

Aunque se descartan enérgicamente los criterios estéticos como factores organizadores del proceso de diseño de ropa, Stepanova admitía la existencia de un elemento estético en la vestimenta, pero subraya que éste aparecía solamente como un derivado de esta perfecta adaptabilidad de la forma a la función y al modo de producción. «Los elementos estéticos son sustituidos por el proceso de producción, el propio cosido del traje... no la aplicación del adorno al traje, sino el cosido mismo, necesario al corte, proporcionará la forma del traje». ²¹ Como la estética de la máquina derivaba de la suma de sus componentes, que funcionan lógicamente, y de su adaptabilidad total a la función, se consideraba también que la confección era bella en tanto que poseyera claridad, sencillez, funcionalidad, economía de línea y perfecta armonía entre sus partes independientes y en recíproca función. Sobre la base de estos criterios, Stepanova clasificó la confección de acuerdo con dos categorías básicas: confección de producción (*prozodezhda: proizvodstvennaya odezhda*), necesaria para el trabajo, y confección deportiva (*sportodezha: sportivnaya odezhda*), para el descanso. La *prozodezhda* era definida como «ropas de trabajo diferenciadas de acuerdo con la profesión y la industria». ²² El peligro de uniformidad y monotonía se superaba con la misma variedad de formas de empresas laborales e industriales, que requerían rasgos particulares dentro del esquema global.

Entre las primeras realizaciones prácticas de esta confección estuvieron el equipo de trabajo que Stepanova hizo para Rodchenko (lám. 5.2) y los monos que Popova diseñó para la producción de Meierkhol'd *El cornudo magnánimo* en 1922 (lámina en color VII). ²³ El equipo de trabajo de Rodchenko, que semejaba un mono, ponía de manifiesto agresivamente sus broches y bolsillos de almacenamiento, transformaba estos componentes esenciales en elementos formales significativos. Por lo demás, era extremadamente sencillo y económico en corte, cosido y material. Era una prenda muy especializada e individual. Los monos de Popova para los actores estaban más generalizados. Al ejecutar los decorados y diseños de vestuario para la obra, Popova se había propuesto tres tareas, una de las cuales se refería a la *prozodezhda*.

«Dejando a un lado el principio estético de la naturaleza histórica, nacional, psicológica o cotidiana de la confección, en esta tarea particular he tratado de encontrar un principio

general de la *prozodezhda* para la actividad profesional del actor en conexión con los elementos esenciales de su papel profesional presente». ²⁴

Habiendo rechazado el papel decorativo normalmente asignado al vestuario teatral, Popova ideó monos que facilitarían los movimientos del actor en escena. Al hacerlo, Popova se planteó los trajes como prototipos de confección de producción y como componentes funcionales del microentorno total constructivista que se creaba en el escenario. Como tales, las ropas de trabajo de los actores pueden considerarse como un ejercicio dentro del contexto específico del teatro que tendría implicaciones para el entorno real.

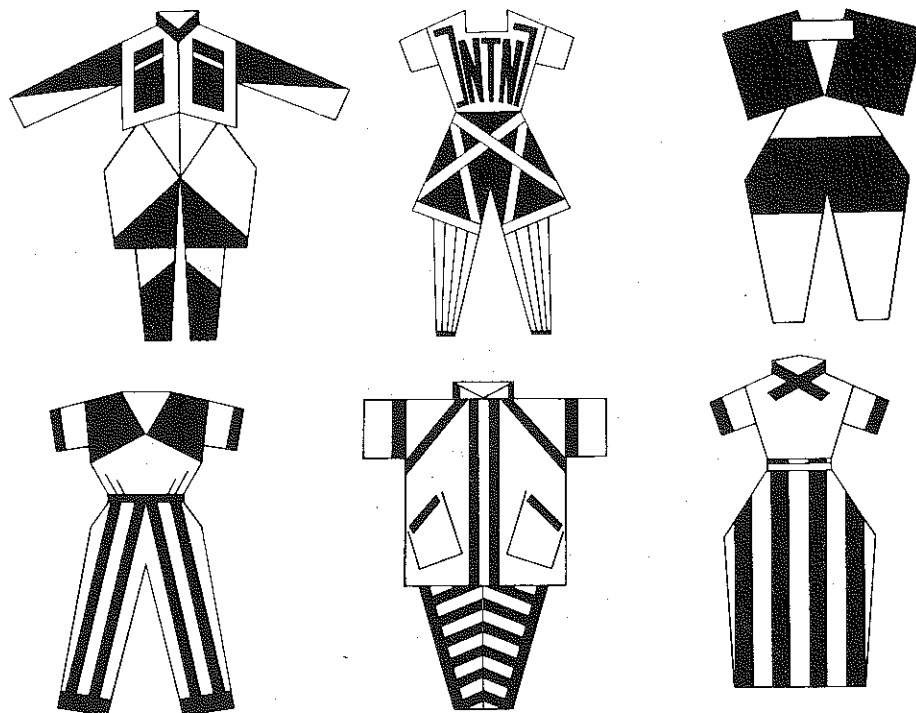
En un manuscrito titulado: «El traje como elemento del diseño material», que Popova escribió en esta época y que se relaciona explícitamente con la producción de *El cornudo magnánimo*, Popova elaboró este planteamiento y resumió el método que había adoptado para diseñar los trajes para la obra. Afirmó que se había atendido a tres consideraciones principales que estimaba eran los tres elementos cruciales del diseño de prendas de vestir: la ideología, la analítica y la técnica. Son obviamente paralelas a los tres principios de tectónica, *faktura* y construcción.

El aspecto ideológico, para Popova, consistía en ver «el traje como un elemento material para la producción teatral como conjunto, en relación con los demás elementos materiales... en relación con las leyes de la biomecánica y como producto del diseño material del decorado, de acuerdo con el principio utilitario». El segundo aspecto, el analítico comprendía «el análisis del traje como objeto plástico en sus elementos constituyentes: su construcción, su forma lineal, volumétrica y espacial, su color, textura, ritmo y movimiento». El aspecto técnico consistía en «estudiar el material y modo de producción». ²⁵ Desde luego, estos últimos dos aspectos en particular proporcionaron una base teórica preliminar para la posterior actividad de Popova en la industria textil y de la confección.

En consecuencia, los trajes de los actores, diseñados para permitir una completa libertad de movimientos y facilitar las acciones mecánicas y acrobáticas de los mismos, consistían en monos de trabajo de género azul liso y sin adornos, cortados según una sencilla geometría basada en las formas del cuerpo humano. El uniforme básico —faldas para las mujeres y pantalones de montar para los hombres— se elaboraba para diferenciar los diversos personajes, como una capa para el Actor n.º 7 o gafas y una especie de trenca para el Actor n.º 6, el burgomaestre. Tales adiciones apenas si podían calificarse de decorativas. Cumplían una función de identificación más bien que ornamental. Los diseños de trajes de Stepanova para la producción de Meierkhol'd, *La muerte de Tarelkin*, ²⁶ también de 1922 (lám. 5.4), seguían una pauta similar. «Los trajes de corte deportivo, hechos de tela de dos colores, subrayan la flexibilidad y el movimiento del cuerpo humano y estaban realizados sin ninguna ornamentación específicamente teatral». ²⁷ Desafortunadamente, los trajes que originariamente eran de colores cuando el público los contemplaba, han adquirido un tono amarillo terroso.

Con respecto a la otra categoría de confección, la *sportodezhda*, Stepanova destacó que aunque su forma variaba según el deporte, debía caracterizarse por «un mínimo de confección, facilidad de poner y llevar y una especial significación de los efectos cromáticos para distinguir a los deportistas individuales y a los grupos deportivos». ²⁸ Para contribuir a la tarea de identificación, Stepanova sugirió el uso de insignias, emblemas, formas y colores. Entre estos elementos consideraba al color como el más satisfactorio en razón a las áreas necesariamente grandes en que tienen lugar los acontecimientos deportivos y de las grandes cantidades de espectadores a quienes ha de comunicarse.

La aplicación práctica de Stepanova de estas ideas acerca del uso funcional de la combinación de colores en la confección deportiva es ilustrada por cuatro diseños en color que acompañaron a su artículo aparecido en *LEF* (lám. en color VIII). ²⁹ Consistentes en sencillas camisas, pantalones cortos y faldas, utilizan tres colores, blanco, rojo y negro, organizados desde un punto de vista estrictamente rectilíneo y



5.4. V. Stepanova, diseños de vestuario para la producción de Meierkhol'd de la obra de Sukhovo-Kobylin *La muerte de Tarelkin*, 1922. [Fotografía: Cortesía del Arts Council de Gran Bretaña.]

en motivos geométricos. Como estos elementos decorativos representaban un papel puramente funcional dentro de estos conjuntos, no contradecían el principio funcional del constructivismo ni desdaban la libertad y sencillez global de las prendas. Sin embargo, a pesar de este funcionalismo y del manifiesto rechazo de estilo, la exuberancia de los elementos decorativos revelaba el hecho de que la simplificación en el vestir³⁰ y su organización con arreglo a nuevos principios, guardaba relación también con la aparición de conceptos estilísticos. Esto era evidente en la angularidad de la *prozodezhda* y en los motivos geométricos utilizados con rigurosas combinaciones en la confección deportiva y en los diseños textiles.

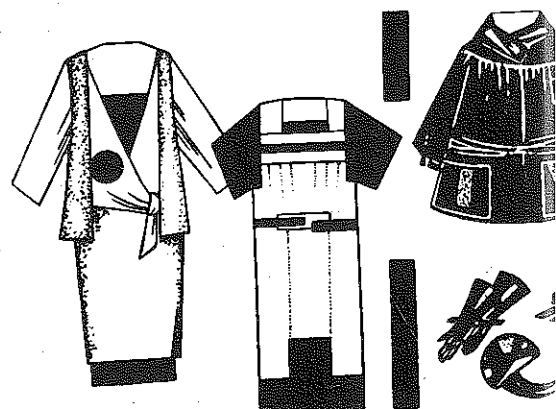
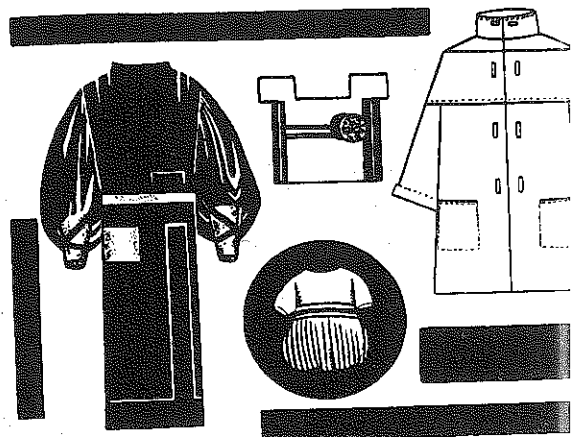
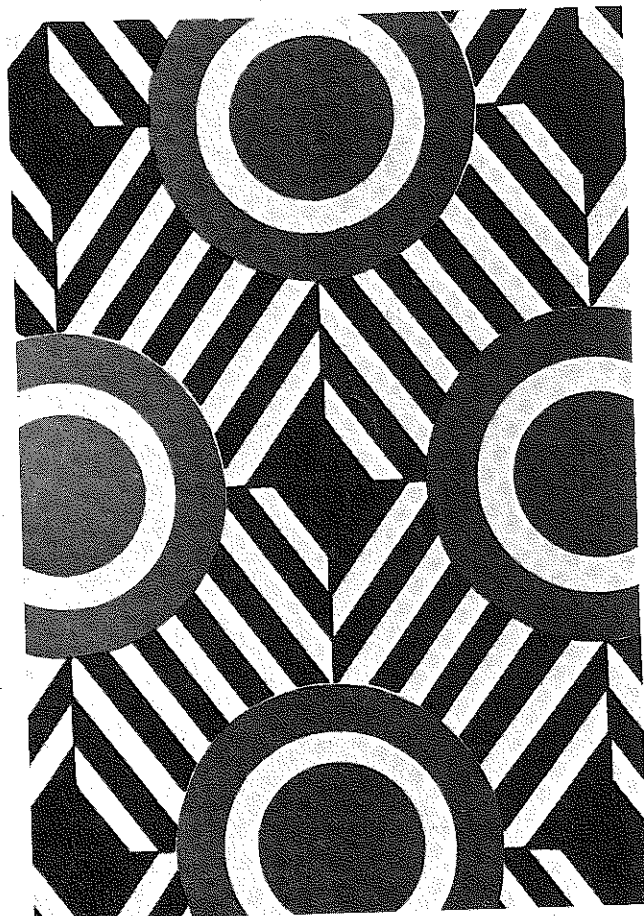
Todos los diseños de *prozodezhda* utilizaban géneros lisos, sin motivos estampados, que no ocultaran la estructura y la forma de la prenda confeccionada, sino que la expresaran claramente. Podría argumentarse que aquéllas guardaban poca relación con el diseño textil, que es una actividad decorativa, estrechamente ligado más a los conceptos tradicionales de la ornamentación y al embellecimiento que a la reorganización de la cultura material. Además, el diseño textil era un elemento relativamente superficial en la reestructuración del entorno completo de acuerdo con los principios constructivistas. Si la aceptación constructivista de la invitación a trabajar en la Primera Fábrica Oficial de Estampado Textil representó una reiterada pragmática de su ideal, fue al mismo tiempo una decisión positiva de comprometerse en una tarea que, aunque periférica a los objetivos constructivistas a largo plazo y a gran escala, era una oportunidad inmediata y factible de comenzar la actividad práctica en la producción industrial en serie. Indudablemente, el éxito de la aventura se debió en parte al hecho de que el papel del artista en el proceso de producción de textiles era una práctica establecida y fácilmente asimilada a la organización de la fábrica, aproximándose más a los conceptos tradicionales de las artes aplicadas. Por otra parte, fue también un resultado del compromiso de los constructivistas en la empresa. Se dice que Popova comentó que nada le había producido mayor satisfacción que ver una prenda de vestir hecha de un género que llevase su diseño y, como Brik afirmó, para estos artistas, «un estampado en algodón es un producto de la cultura artística tanto como una pintura».³¹

Tanto Stepanova como Popova consideraban la sustitución de los motivos tradi-

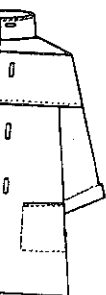
cionales rusos de plantas y flores por diseños de base geométrica como un aspecto esencial de la racionalización de la producción de tejidos de acuerdo con los principios constructivistas. Consideraban que su misión consistía en «la erradicación de lo ideal, firmemente afincado, del elevado valor artístico de un diseño hecho a mano (*risunok*) como imitación y copia de la pintura; la lucha contra el diseño naturalista en pro de la geometrización de la forma; y la difusión de las tareas industriales de los constructivistas». ³² Por consiguiente, los motivos que Popova y Stepanova diseñaron para la industria textil consistían en rigurosas combinaciones de formas geométricas euclidianas (lám. 5.5, lám. en color IX). Observando una estricta economía de medios artísticos, cada diseño explotaba las posibilidades de una o dos de dichas formas en combinación con una gama cromática igualmente restringida, de uno o dos colores con blanco y negro. Mediante la repetición y desarrollo recíproco de estas unidades simples eran producidos motivos de gran complejidad. Por ejemplo, en un diseño (lám. en color X), Popova introdujo un desplazamiento en el motivo, un *sdvig* o cambio brusco del ritmo. Estos diseños se basaban en gran medida en las investigaciones de la estructura, el color y los planos compenetrados que Popova había llevado a cabo en sus pinturas arquitectónicas (lám. en color I). En su búsqueda del concepto integral del problema general de la prenda, Popova pasó a diseñar prendas que utilizaran estos motivos geométricos, fácilmente reproducibles (láminas en color XI-XII). Eran prendas sencillas consistentes en blusas y faldas, pero con una consciente elegancia que apenas obedecía a los criterios estrictamente funcionales establecidos para la *prozodezhda*. Esta desviación de los objetivos definidos ciertamente una indicación de cómo la práctica constructivista iba teniendo que modificarse bajo la influencia del período de transición en que desarrollaba sus ideas. ³³ Sin embargo, estas sencillas prendas ilustran el intento de integrar el diseño

5.5. L. Popova, diseño textil para una tela ligera (*risunka legkoi tkanii*), c. 1924. [Reproducido en *LEF*, n.º 2, 1924.]

5.6. A. Ekster, diseños de confección para producción en masa, c. 1923. [Reproducido en *Krasnaya niva*, n.ºs 21-2, 1923.]



o un aspecto
 on los princi-
 dicación del
 cho a mano
 o naturalista
 riales de los
 ova diseña-
 mas geomé-
 a economía
 os de dichas
 a, de uno o
 ecíproco de
 or ejemplo,
 el motivo,
 edida en las
 ue Popova
 su búsque-
 a diseñar
 les (lámi-
 s, pero con
 funciona-
 inidos era
 do que ser
 ollaba sus
 el diseño



ПРОЗО

**ДЕЖ
ДА**



**АКТ
ЕРА**

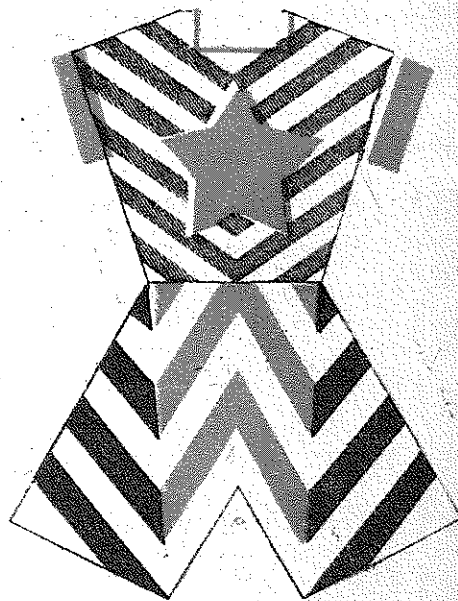
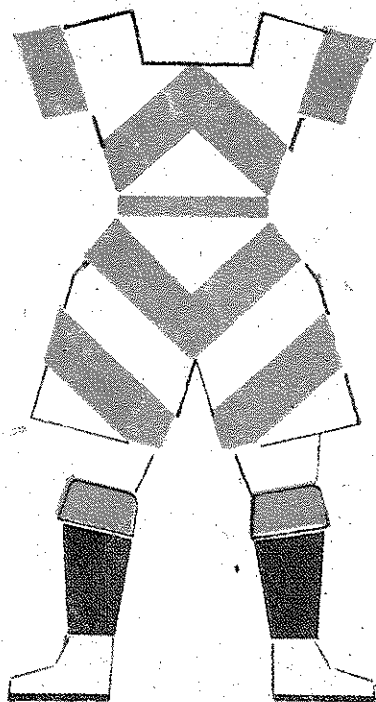
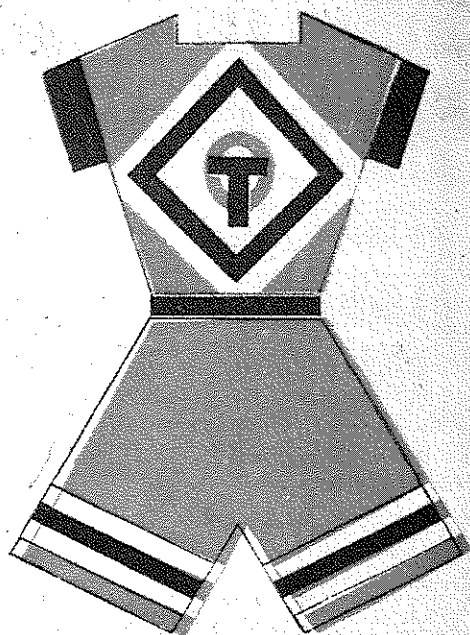
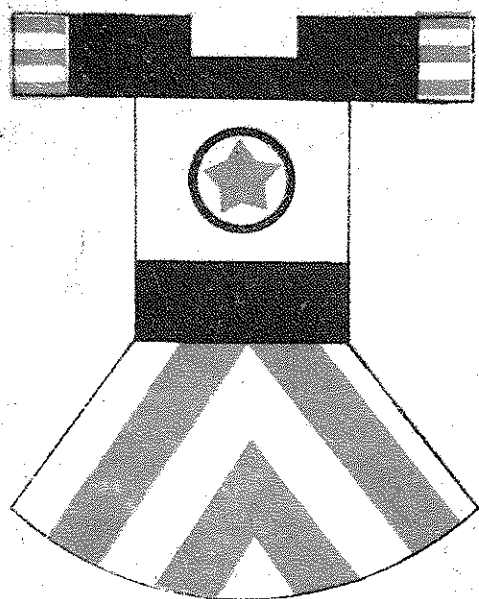
№

2

Л. ПОПОВА. 1921.

VII. L. Popova, diseño de traje para el Actor n.º 2 (*prozodezhda aktora n.º 2*) de la obra de Crommelynck *El cornudo magnánimo*, 1921, acuarela, gouache y lápiz sobre papel, 33 x 23 cm. Colección particular, Suecia.

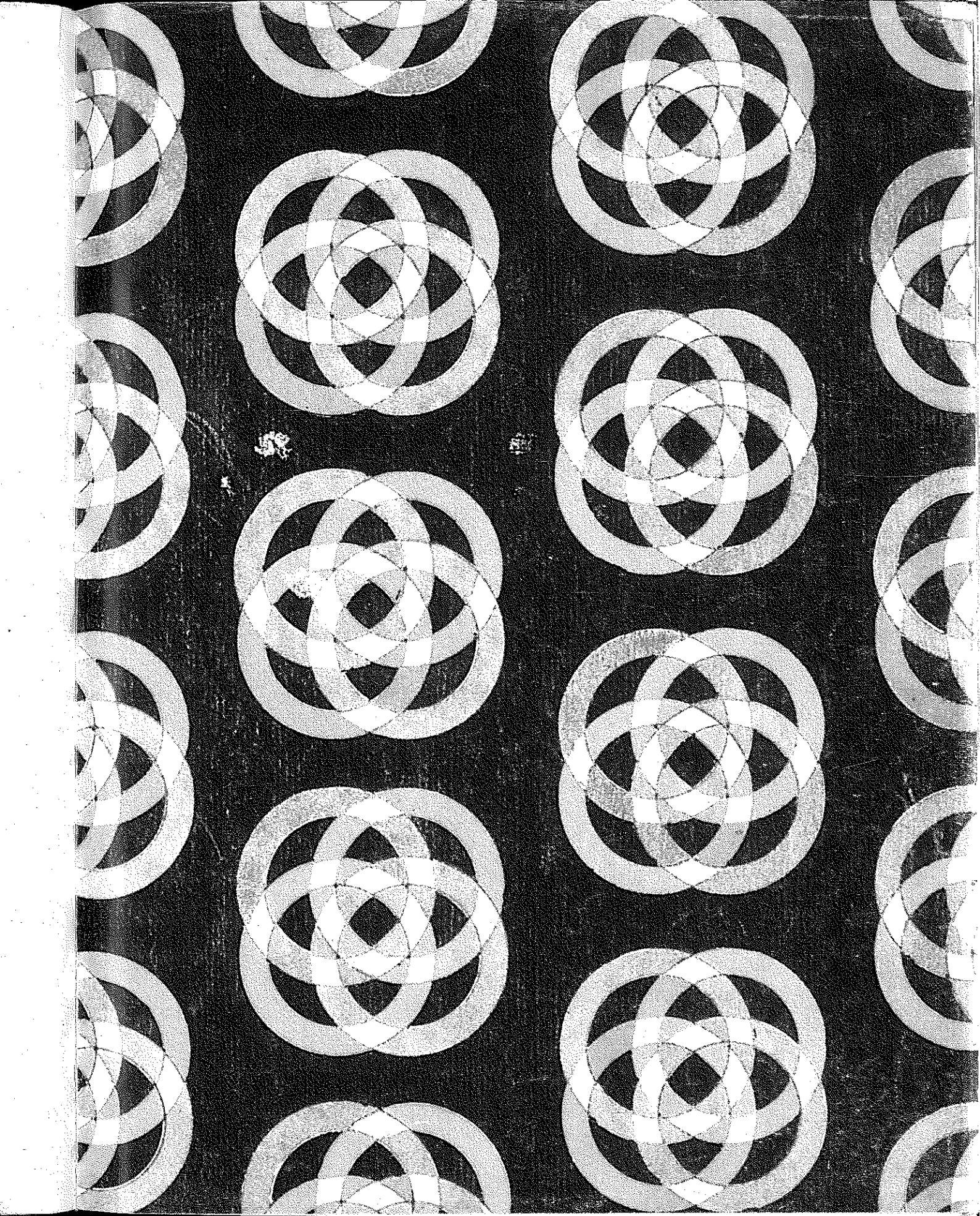
РАБОТЫ СТЕПАНОВОЙ

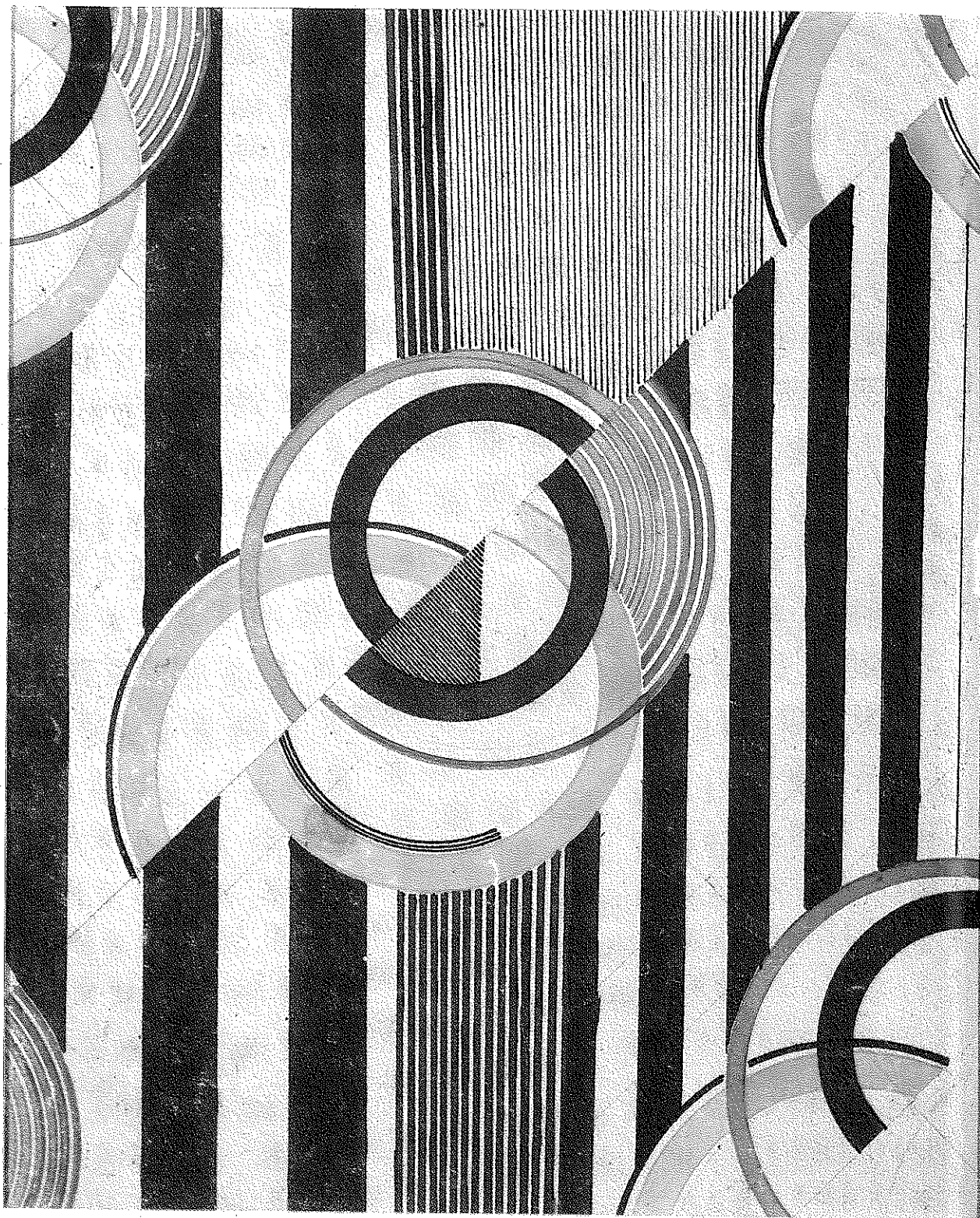


Проекты спорт-одежды

VIII. V. Stepanova, diseños para prendas deportivas (*soportodezhda*), 1923. [Reproducido en *LEF* n.º 2, 1923.]

IX. V. Stepanova, diseño textil, c. 1924, lápiz, tinta y gouache sobre papel. Colección particular, Moscú. ►





X. L. Popova, diseño textil, c.
1924. lápiz y tinta sobre papel. 23,4
x 19,1 cm. Colección particular,
Londres.

de prendas y el diseño de tejidos dentro de las condiciones reales de la práctica industrial.

Un elemento de «belleza» en el sentido tradicional se había puesto de manifiesto incuestionablemente en la práctica constructivista de aquel momento. Sin embargo, la medida en que Popova y Stepanova consiguieron cierta interacción genuina y equilibrio entre su nueva estética y los restantes factores del diseño, se indica en la comparación de su obra con la de Aleksandra Ekster, en la que la ornamentación geométrica domina por completo todos los demás intereses. Desde la década de 1920, Ekster ha sido muchas veces mencionada erróneamente como constructivista por haber participado en la exposición $5 \times 5 = 25$ de 1921. No obstante, a pesar de ciertos intereses comunes, nunca adoptó una postura rigurosamente constructivista ni en teoría ni en la práctica, como su actividad en el campo del diseño teatral y de modas demuestra con claridad.

Las afirmaciones teóricas de Ekster acerca del diseño racional de confección para la producción en serie, hacen uso de muchos de los principios propuestos también por Popova y Stepanova. Ekster subrayaba que era necesario que la confección poseyera las características de «adecuación, higiene, psicología y armonía de proporciones con el cuerpo humano» y por ello «ser apropiada para los trabajadores y para la clase de trabajo que se realizará llevándola».³⁴ Las consideraciones de función se combinaban con investigaciones de los componentes materiales de la confección. Ekster trataba de poner en correlación forma y material y concluía que la lana vasta era adecuada para una «forma compuesta por ángulos rectos... sin ningún innecesario ritmo adicional de pliegues verticales... los materiales suaves (lana, seda, con el tratamiento adecuado) hacen posible crear siluetas más variadas y complejas para las prendas... los materiales elásticos... hacen posible la confección para el movimiento (danza) y el desarrollo de formas más complicadas (círculos, polígonos)».³⁵

De acuerdo con estos principios, Ekster diseñaba prendas que cumplirían múltiples funciones, respondiendo a los variados tipos de actividad a que las personas se dedicaban en la vida cotidiana (lám. 5.6). Como Ekster explicó: «Partiendo del primer esquema es posible hacer un conjunto de paseo... quitando la parte exterior tenemos un traje para ocasiones especiales y, finalmente, quitando la blusa, tenemos una vestimenta interior, un equipo de trabajo».³⁶ La adaptabilidad del conjunto hacía innecesaria gran cantidad de ropas, que en cualquier caso, era imposible por la escasez material de la época. El principio práctico evidente en la concepción se extendía al proceso de manufactura. «Todos... son simples en silueta, género y corte, de modo que el cosido sea mínimo».³⁷ El abrigo de caballero tenía solamente cuatro costuras, pero la variedad era proporcionada por el aprovechamiento de los materiales, cortando normalmente y a contrapelo.³⁸

Sin embargo, Ekster nunca descartó las consideraciones de elegancia y belleza *per se*. Incluso en su obra para la producción en serie utilizaba recursos decorativos y subrayaba que «la confección para uso en serie debe componerse de las formas geométricas más simples, tales como el rectángulo, el cuadrado, el triángulo», y que el ritmo y la variedad en el contenido de estas formas vendrían dados por el color.³⁹ No es por lo tanto, sorprendente que los factores estéticos dominaran sus creaciones para el Estudio de la Moda (*Atel'e mod*) y sus diseños de vestuario para la película *Aelita*.⁴⁰ En estos dos aspectos de su actividad, las consideraciones de estricta utilidad no tenían ningún papel y el uso que hizo Ekster de las formas geométricas como elementos decorativos destacaba la naturaleza esencialmente pictórica de su aproximación a la confección. El traje de Aelita (lám. 5.7) ondulaba en extravagantes salientes vegetales más reminiscentes del Art Nouveau que del constructivismo, y los pantalones de su doncella (lám. 5.8), contruidos con barras metálicas rectangulares, parecen diseñados más para impedir que para facilitar el movimiento. Es significativo que mientras Stepanova y Popova utilizaban el teatro para llevar a la práctica la *prozodezhda*, Ekster produjo estos perifollos decorativos, una diferencia fundamental en sus planteamientos.





5.7. Traje de A. Ekster para Aelita, en una escena de la película *Aelita*, 1924. [Fotografía: National film Archive, Londres.]

5.8. Trajes de A. Ekster para Ikushka y los oficiales marcianos, en una escena de la película *Aelita*, 1924. [Fotografía: National Film Archive, Londres.]

Mirando hacia atrás, en 1929, la propia Stepanova reconocía tristemente las limitaciones que tenía el «artista-constructor» en el papel a que aspiraba en la industria de la confección. Observaba que en las condiciones contemporáneas «en la fábrica industrializada... el artista... conservaba todos los rasgos del artesano... un artista gráfico artesanal». Partiendo de esto concluía que «la única vía correcta sería que los artistas participaran en el diseño de las propias prendas». ⁴¹ Por modestos que fueran los productos que Stepanova y Popova obtuvieron en sus experiencias en la industria textil, mostraban cierto intento real de reafirmar las soluciones del diseño en esta importante área de la vida soviética y de poner en relación las coacciones y posibilidades de la función y los procesos materiales y de producción con el nuevo vocabulario formal para constituir un método coherente de diseño para esta área concreta de producción.

elita,
elita,
film

para
mos,
elita,
Film





5.9. Fotografía de la instalación del club de trabajadores de Aleksandr Rodchenko en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925. [Fotografía: A. H. Barr, Jr., archivos, biblioteca, Museo de Arte Moderno, Nueva York.]

5.10. A. Rodchenko, modelo de su club de trabajadores expuesto en París, 1925. [Reproducido en *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 1, 1926.]



EL MUEBLE

No hay testimonio que indique que los constructivistas entraran a trabajar en fábricas de muebles como lo hicieron en la industria textil. No obstante, dedicaron considerable energía al problema del diseño de muebles. Tatlin, por ejemplo, ideó y construyó diversas variantes de una forma particular de estufa (lám. 5.3) que había de combinar una máxima producción de calor con un mínimo consumo de combustible.⁴² Los estudiantes de la *Dermetfak* de *Vkhutemas*, bajo la dirección de Lissitzky, Rodchenko y Tatlin, plantearon soluciones a algunos de los problemas relativos al diseño de muebles en relación con las condiciones soviéticas contemporáneas. Aunque ninguno de sus diseños pasó a la producción en serie, los constructivistas formularon un planteamiento a los problemas con que se encontraban en este terreno.

Uno de los primeros intentos de diseñar un interior constructivista completo y uno de los pocos llevados a cabo, fue el Club de Trabajadores de Rodchenko (láms. 5.9-10), diseñado y ejecutado para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas en París de 1925. El club de trabajadores surgió en los años 20 como un «condensador social» que fomentaría el crecimiento de la nueva sociedad comunista y del nuevo hombre soviético actuando como un foco de promoción de la total reeducación y reestructuración de la sociedad. Un club así era «el centro del nuevo modo de vida comunista», y como tal no había de ser dedicado exclusivamente a actividades políticas: «Al mismo tiempo, ha de ser construido para la diversión y la relajación. El club debe mostrar, si puede, cómo ha de ser

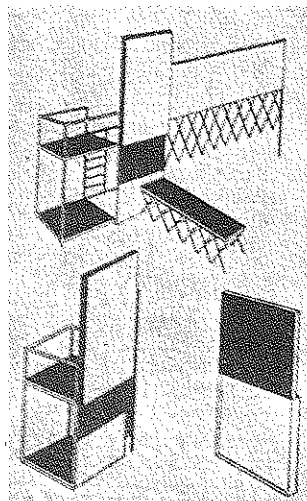
construida la vida».⁴³ Este concepto ideológico subraya la importancia de la demostración práctica de Rodchenko de cómo dicho club debe ser organizado en conformidad con los principios constructivistas.

El diseño del club, por consiguiente, se basaba en las condiciones materiales reales y existentes en oposición a las hipotéticas o potenciales. De aquí que su organización y el diseño del mobiliario que contenía se basaran en dos principios: «Economía en la utilización del suelo de la sala del club y del espacio que el objeto ocupara, con un máximo de utilidad».⁴⁴ Esto suponía idear muebles de madera por su «simplicidad de uso, fabricación en serie y por la necesidad de ampliar o reducir el número de sus partes».⁴⁵ Esto se lograba haciendo plegables muchas de las piezas, de modo que pudieran retirarse y almacenarse fácilmente cuando no se empleaban, por ejemplo, la tribuna, la pantalla, el tablón de anuncios y el escaño (lám. 5.11). Ideado para atender a todo tipo de actividad y todos los aspectos de la vida del club, éste contenía sillas y mesas, vitrinas para exponer libros y periódicos, espacio para guardar bibliografía de uso frecuente, vitrinas para carteles, mapas y periódicos y un rincón de Lenin.⁴⁶ Para conferencias, reuniones y exposiciones de los «noticiarios vivos» había una tribuna de oradores (*tribun dlya oratora*) con pantallas móviles para películas y diapositivas.⁴⁷ El mobiliario estaba pintado en cuatro colores, blanco, rojo, gris y negro, solos o en combinación, y este esquema parece haberse convertido en una especie de canon cromático en el constructivismo. Los diseños de Rodchenko para este club consistían en combinaciones de formas geométricas euclidianas estrictamente rectilíneas. Esto resumía los intereses que el artista mostró en su actividad docente en *Dermetfak*: replanteamiento de la estructura, economía estricta en el uso de materiales, funcionalismo tanto de uso como de producción y elaboración de unos recursos para aprovechar el espacio. Una estructura-esqueleto abierta —evidente en muchas de las piezas exhibidas— las hacía extraordinariamente ligeras, y las uniones permitían plegarlas. En el mobiliario que diseñó para la obra teatral *Inga* en 1928 (lám. 5.12), que analizaremos más adelante, una cierta fluidez y solidez de forma reemplazan a las construcciones angulares y esquemáticas de 1925. En los diseños de *Inga* hubo una vuelta a un tipo más tradicional de diseño de muebles.

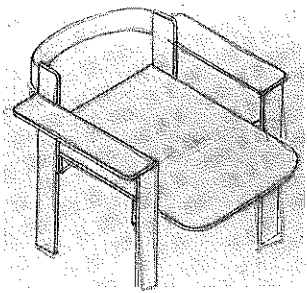
La racionalización y la normalización, no obstante, habrían de seguir siendo los intereses primarios en los diseños de muebles de El Lissitzky. Inició su actividad en este campo en 1925, al volver a Rusia, y pasó gradualmente a una posición constructivista.⁴⁸ Revisando su propia actividad en 1940, se criticaba a sí mismo y a otros artistas por haberse planteado el problema del diseño de muebles de una manera demasiado teórica, prestando más atención a los diseños en dibujo que a la actividad práctica de hacer realmente muebles.

«Nos planteábamos el trabajo de forma teórica e ignorábamos la realidad concreta de la carpintería. Si gastábamos dinero, era en conferencias y en diseños y no en construir prototipos... verdaderamente, algunos artistas y arquitectos hablaban de la "cuestión" del mueble en los primeros años de la Revolución. Pero no sé de ninguno que hiciera prácticamente una silla o una mesa... Debimos tomar buenos modelos que hubieran sido ya realizados, y aprender a hacerlos segura y cuidadosamente desde el punto de vista del material utilizado, de su acabado general y de su perdurabilidad. Y entonces, cuando nos hubiésemos convertido en buenos y humildes carpinteros, habríamos podido alcanzar el ideal, es decir, dejar atrás a los capitalistas».⁴⁹

Este compromiso con el socialismo, firmemente expresado, era más que una justificación *post hoc*. En su principal tratado sobre el mueble, «Los requisitos artísticos previos de la fabricación en serie del mueble», de 1928, Lissitzky denunciaba también la solución burguesa para el diseño de los objetos de producción en serie por consistir en la mera aplicación de un estilo en la forma de modelos clásicos, góticos o rococó.⁵⁰ Afirmaba que la producción en serie (la producción de objetos como creación de un maestro colectivo) establecía la fabricación de objetos sobre una base altamente científica y metódica, haciendo posible producir objetos organi-

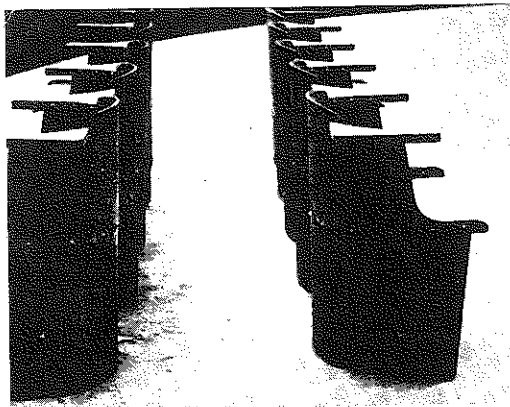


5.11. A. Rodchenko, diseño de tribuna, pantalla y exhibidos plegables, de la exposición de París de 1925. [Reproducido en *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 1, 1926.]

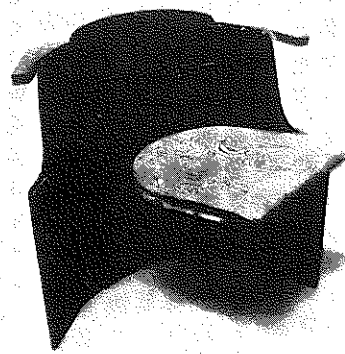


5.12. A. Rodchenko, diseño de una silla para la obra de Glebov *Inga*, 1929.

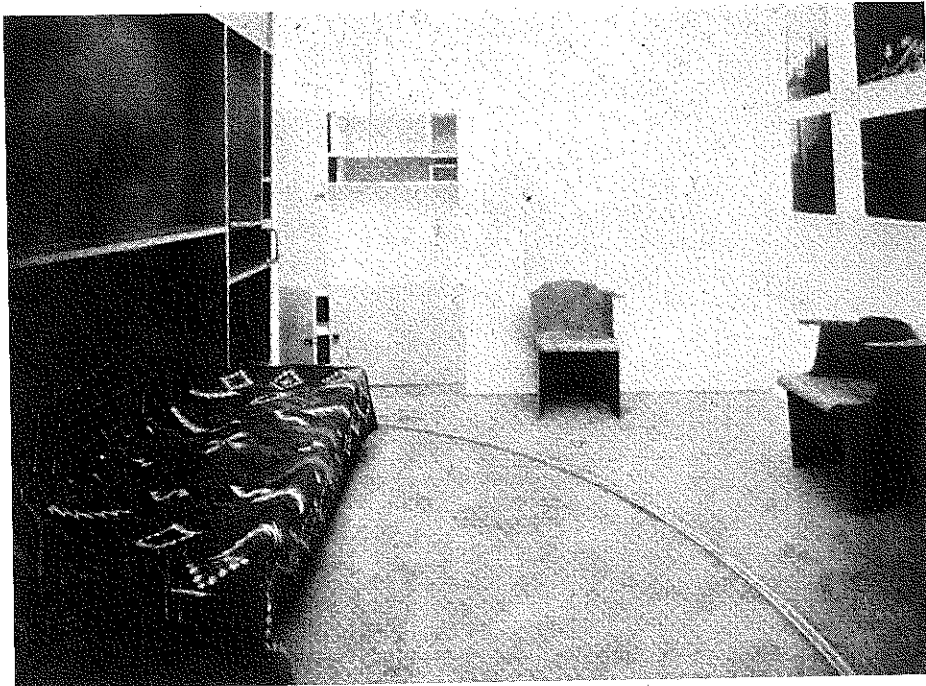




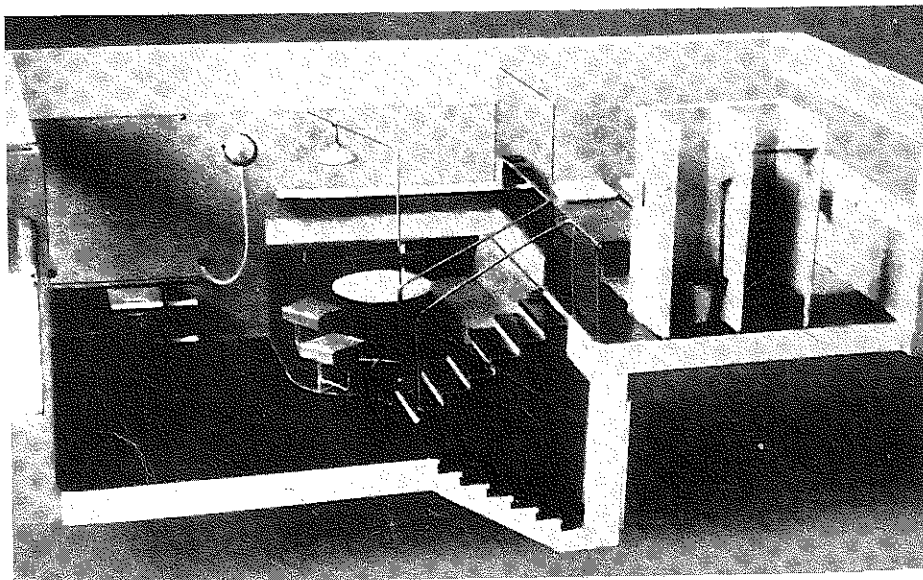
5.13. El Lissitzky, sillas diseñadas para la Exposición Internacional de la Piel, Leipzig, 1930.



5.14. El Lissitzky, silla diseñada para la Exposición Internacional de la Piel, Leipzig, 1930.



5.15. El Lissitzky, sala de estar y dormitorio de un piso de una Casa de la Comuna, Exposición Internacional de Higiene, Dresde 1930.



5.16. El Lissitzky, diseño de apartamento de una habitación en la casa diseñada por Milinis y Ginzburg para los empleados del Ministerio de Hacienda, 1934.

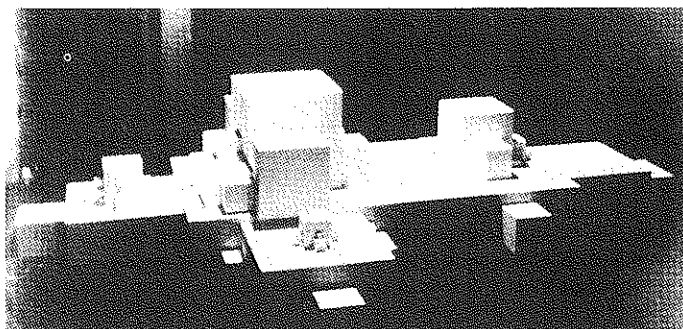
zados sobre la base de fundamentos estéticos. «No tenemos necesidad de las características artísticas externas de la "moda", sino de las realizaciones de las bases profundas del estilo». ⁵¹ Al rechazar la aplicación de la decoración, Lissitzky definía estos fundamentos del estilo examinando una serie de objetos y concluyendo que había cinco características que producían sus rasgos expresivos:

1. Se representan a sí mismos, no representan algo completamente diferente: SON HONRADOS.
2. La vista los capta como conjunto: SON PRECISOS.
3. Son sencillos, no por pobreza de energía formativa ni de fantasía imaginativa, sino por riqueza, por el esfuerzo en lograr una concisión: SON ELEMENTALES.
4. Su forma, en conjunto y en detalle, puede ser ejecutada partiendo de círculos y líneas: SON GEOMETRICOS.
5. Han sido hechos por la mano del hombre mediante las partes activas de la máquina moderna: SON INDUSTRIALES. ⁵²

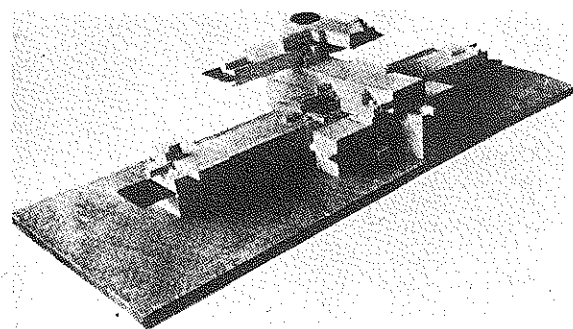
Basada en la experiencia de la mecanización y de la producción masiva, la misión del diseñador era crear una serie de nuevos cánones estéticos independientes de la proclividad burguesa al estilo. Lissitzky concluía que los aspectos formales del mueble comprendían la expresividad de su estructura tectónica, volumen, combinación de volúmenes y perfiles espaciales, escala, proporciones, módulos y ritmos. Estos factores actúan de un análisis de los factores artísticos, las propiedades de un material, textura (*faktura*) y color, siempre con una referencia última a la función. Trabajando de esta manera, el diseñador podía producir objetos que fueran expresivos de la nueva vida soviética. ⁵³

Las propuestas teóricas de Lissitzky encontraron una expresión práctica en sus diseños. La silla diseñada para el pabellón ruso de la Exposición del Sindicato de la Piel de Leipzig en 1930 (láms. 5.13-14), estaba específicamente ideada para su uso en la exposición. ⁵⁴ Estaba compuesta de dos piezas que podían desmontarse, transportarse y volverse a montar fácilmente. La pieza principal, que forma el respaldo y los lados de la silla, está cortada de una pieza de madera contrachapada que pueda curvarse en torno al asiento. Estaba reforzada verticalmente en los lados. Dos pequeños soportes se unían en ángulo recto a la pieza principal, proporcionando apoyos para los brazos. El asiento consistía también en una pieza de madera. Atornillar el asiento y el respaldo y añadir los soportes de los brazos llevaba poco tiempo. La ausencia de ebanistería complicada aseguraba que la producción fuera rápida y barata. La posibilidad de transportar la silla desmontada impedía graves deterioros. La silla era, además económica, ya que empleaba un material en el que Rusia era rica, y no utilizaba este recurso de forma extravagante. La silla está compuesta solamente por cuatro piezas de madera y, aunque la superficie de contrachapado utilizada era grande, la pieza del respaldo era considerablemente delgada para tener la flexibilidad y elasticidad suficientes para curvarse en torno al asiento. ⁵⁵

Lissitzky utilizó esta silla en su diseño para la disposición y mobiliario de una sala de casa comunal que realizó para la Exposición Internacional de Higiene de Dresde, en 1930 (lám. 5.15). La cama se empotraba en la construcción de madera, que después podía quizá correrse contra la pared siguiendo el riel del suelo. Así, el espacio destinado a la cama por la noche quedaría completamente libre durante el día como espacio de vivienda. Sin embargo, Lissitzky no utilizó el principio del plegado en los apartamentos de una habitación del edificio Narkomfin de Moscú (1928-9) (lám. 5.16). ⁵⁶ Los pisos se dividían en dos niveles correspondientes a una sección de sueño (y aseo) y otra sección de vivienda (y comida). El mobiliario diseñado por Lissitzky en cooperación con su mujer estaba principalmente empotrado permitiendo un máximo aprovechamiento del espacio disponible, pero creando un formato bastante rígido que reducía potencialmente su adaptabilidad a las necesidades individuales.



5.17a-b. K. Malevich, modelos arquitectónicos (*arkhitektonik/planity*), c. 1922-5. Paradero desconocido. [Fotografías: Cortesía de la Galería Gmurzynska, Colonia; Stedelijk Musum, Amsterdam.]

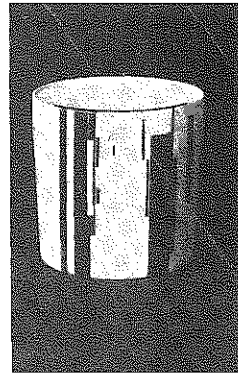
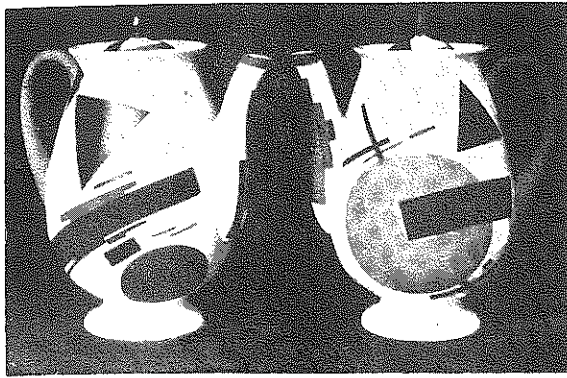


LA TENDENCIA CONSTRUCTIVISTA

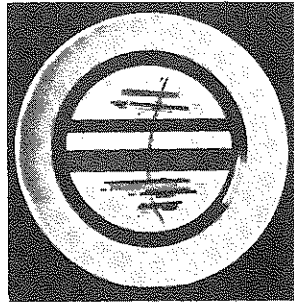
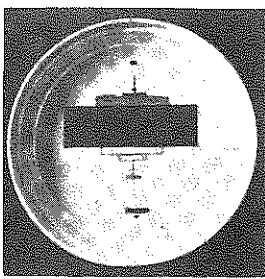
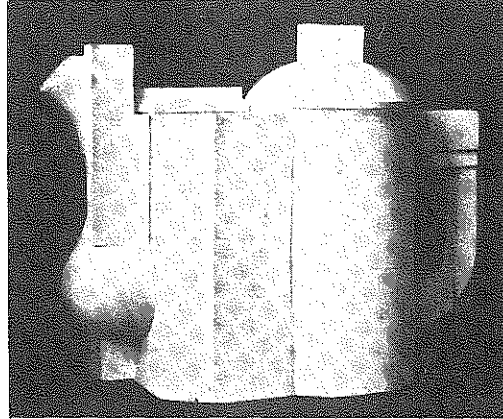
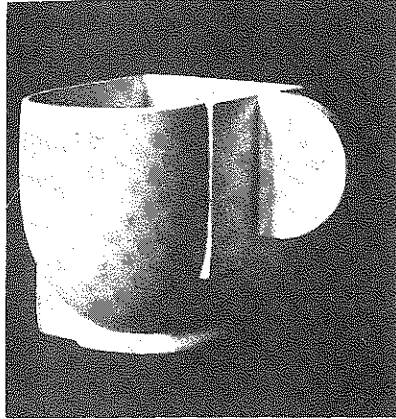
La obra de Lissitzky en el campo del diseño de muebles, incluyendo sus formulaciones teóricas y su actividad docente en los *VKHUTEMAS*, lo ha emparentado con el constructivismo. Sin embargo, hay que recordar que anteriormente había sido alumno de Malevich, miembro de *UNOVIS* y en estrecha conexión con el suprematismo. En esta coyuntura es tal vez conveniente destacar la diferencia entre el constructivismo y lo que podría llamarse una tendencia constructiva que surgió merced al impulso de las ideas y acontecimientos revolucionarios y de síntesis artísticas y actuó en otras doctrinas artísticas, tales como el suprematismo, animando a otros artistas a utilizar su arte en la transformación del entorno y en el diseño de objetos cotidianos como el mueble.

En 1921, Malevich, que había inaugurado el suprematismo, escribía a su alumno Kudryashov, manifestando que el suprematismo debía adoptar un planteamiento más «constructivo» de las presentes exigencias de la reorganización del mundo.⁵⁷ Más tarde, el mismo año, anunció a *INKHUK*: «Quiero recrear el mundo en un molde suprematista», y expresó su deseo de «reconstruir el mundo de acuerdo con su sistema no objetivo».⁵⁸ En la búsqueda práctica de sus nuevos objetivos, Malevich se dedicó a partir de 1919 a hacer dibujos y modelos de cuerpos tridimensionales que proyectaba o complejos enteros de viviendas y a los cuales dio el nombre de *planity* o *arkhitektony* (lám. 5.17).⁵⁹ No obstante, las estructuras de Malevich, aunque explotaban la concentración axial del volumen en el espacio, eran complicadas uniones simétricas y asimétricas de formas rectangulares regulares. Sin relación con ninguna especificidad real de función, material, modo de construcción, tamaño o escala, y expresados solamente en términos formales, estos experimentos tenían más en común con las antiguas visiones utópicas de *Zhivskul'p-tarkh* que con los últimos intentos constructivistas de formular y llevar a cabo un riguroso método de diseño. A un nivel más cotidiano, Malevich diseñó algunas tazas y platos suprematistas (lám. 5.18). Tomando la esfera y el cubo como módulos básicos reinterpretó las formas de estas piezas de vajilla con arreglo a estas formas, sin considerar los requerimientos funcionales, los procesos de manufactura ni los materiales. Los resultados son molestos y cómicos. Desde muchos puntos de vista, la práctica más tradicional de decorar tazas y platos convencionales con formas suprematistas bidimensionales tuvo mucho más éxito, y los discípulos de Malevich, Suetin y Chashnik produjeron algunas piezas atractivas.⁶⁰ Sin embargo, los seguidores de Malevich acometieron también tareas más prosaicas, como el diseño de mobiliario utilizando principios suprematistas.

En 1927 Suetin diseñó algunas piezas de mobiliario para un concurso que celebró la industria de la madera (*Drevtrest*, Sindicato de la Madera) de Leningrado.⁶¹ Según Szymon Bojko, Suetin diseñó estos muebles para la producción en serie partiendo del principio de la transformación del cuadrado en cubo y la del círculo en esfera.⁶² En otras palabras, las formas básicas del vocabulario pictórico suprematista eran dotadas de tridimensionalidad con el propósito de diseñar objetos tridi-



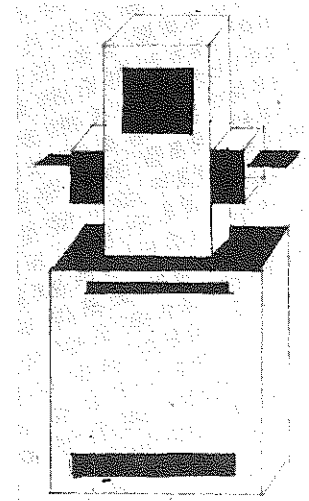
5.18. K. Malevich, I. Chashnik, N. Suetin, diseños de porcelana suprematista, c. 1922. [Reproducido en *Russkoe iskusstvo*, n.º 2/3, 1923.]



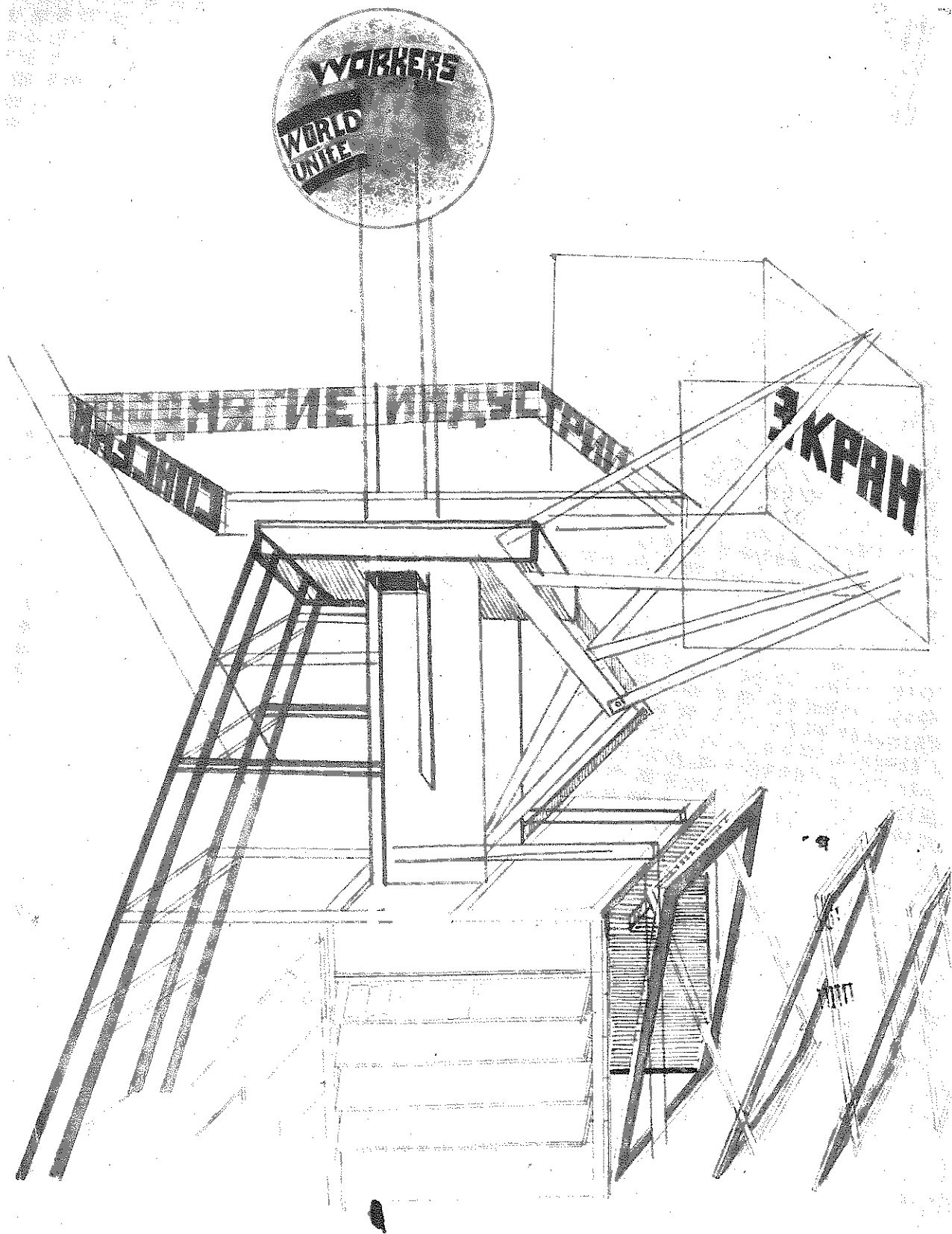
mensionales. Aunque los dibujos de Suetin no están muy claros, indican la ausencia de cualquier método de diseño coherente o riguroso que implique consideraciones de la función o la naturaleza del material empleado, y manifiestan la tendencia a considerar el diseño como el mero proceso de traducir la forma tradicional de los objetos en elementos suprematistas. Los objetos no son reexaminados ni reestructurados, y la aproximación conscientemente artística a la forma no se ha eliminado de ninguna manera. Esto es evidente sobre todo en el diseño de Suetin de un aparador (lám. 5.19), donde el formato simétrico tradicional ha sido traducido a planos suprematistas decorados con rectángulos. El aspecto funcional de producción y uso se ha subordinado al artístico de un modo típico de este movimiento al diseño por parte de artistas no constructivistas. A pesar de sus buenas intenciones, equivalía a poco más de lo que los constructivistas atacaban como artes aplicadas.

KLUTSIS Y LA TRIBUNA DE DEBATE

Volviendo a la obra de los constructivistas propiamente dichos y pasando a la siguiente escala de actividad después del mueble, un ejemplo del riguroso cumpli-

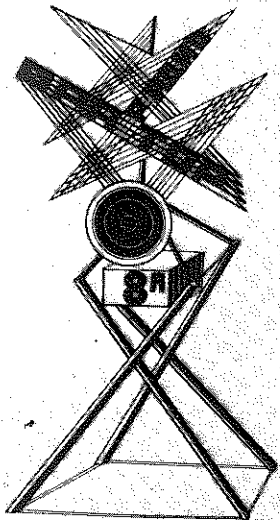
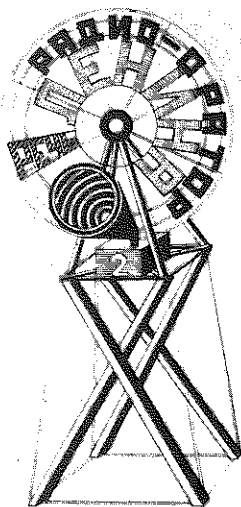
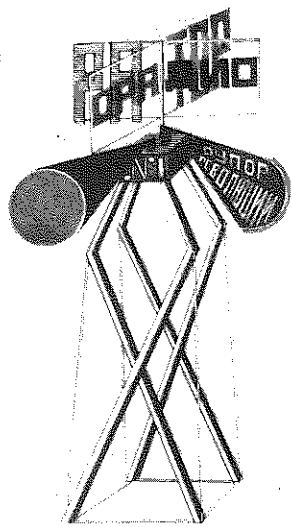


5.19. N. Suetin, diseño de aparador, 1927, lápiz sobre papel, 22 x 40 cm. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gmurzynska, Colonia.]



5:20. G. Klutsis, diseño de *Caseta de propaganda, pantalla y plataforma para altavoz*, 1922, lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 32,9 x 24

cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]



5.21a-c. G. Klutskis, diseños de radio-oradores, 1922, tinta y gouache sobre papel, a y b: 17,8 x 24,3 cm., c: 17,7 x 13,8 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografías: © George Costakis 1981.]

miento de los principios constructivistas es el proporcionado por las tribunas de agitación de Gustav Klutskis. En 1922, para celebrar el quinto aniversario de la Revolución y el IV Congreso del Comintern, Klutskis diseñó una serie de «radio-oradores», «radio-tribunas» y «tribunas cine-foto», con lemas dinámicos y tridimensionales, para las calles y plazas de Moscú.

Catorce de estos diseños calificados específicamente de tribunas de debate o «radio-oradores» fueron expuestos en Riga en 1970.⁶³ Uno de ellos fue ejecutado en 1925 para la exposición que acompañó al V Congreso del Comintern.⁶⁴ Los otros trece diseños datan al parecer de 1922. La tribuna *La Internacional (Internatsional)* se erigió en el interior del Hotel de Moscú, donde residían los delegados.⁶⁵ Las tribunas estaban diseñadas para cumplir funciones específicas de agitación: exhibir material fotográfico y carteles o dar una presencia espacial y audiovisual a los lemas revolucionarios. Algunas tribunas eran muy sencillas en su construcción y cumplían una sola función, como las variantes de la lám. 5.21 y la tribuna *Noticias del mundo entero*, que se componía de dos pantallas.⁶⁶ Mucho más complejas eran las tribunas como *Diseño para una pantalla y tribuna* (lám. 5.20), que combinaba funciones visuales y verbales, una pantalla y una plataforma para el orador. Para destacar los elementos activos y pasivos de las estructuras, los altavoces eran rojos, mientras que las tribunas eran negras. La claridad de esta construcción y sus múltiples funciones se desarrollaron en el *Diseño para una pantalla-tribuna-quiosco*, también de 1922 (lám. en color XIII), en el que se incorporaban una tribuna para el orador político, una pantalla para la proyección de noticiarios, un puesto de libros y un tablón para carteles formando una única construcción.

En todos estos radio-oradores y tribunas de debate, los elementos componentes de cada estructura, ya fuera el puesto de libros, el micrófono o la pantalla, se mostraban abiertamente, y la construcción se reducía a los soportes esenciales. Muchos de los componentes de las tribunas que Klutskis ideó se convirtieron en rasgos establecidos del diseño constructivista. Rodchenko, en su Club de Trabajadores de 1925 (lám. 5.11), emplea una estructura muy similar para el puesto de libros, y la pantalla plegable parece basarse igualmente en el prototipo de Klutskis. La comprensión de varias funciones en una pequeña unidad global es un concepto común a ambos constructivistas. El uso de Klutskis de las palabras en el rojo, blanco y el negro de sus tribunas, como aviso verbal para atraer la atención del transeúnte, hizo de las mismas eficaces muestras de artes gráficas de agitación en tres dimensiones. Un uso semejante de los lemas hizo eficaz el contenido propagandístico de la tribuna incluso cuando no era utilizada como difusor de la propaganda verbal.

Todas las tribunas eran estructuras ligeras pintadas de rojo, negro y blanco y hechas de materiales asequibles (madera, lona, cables). Recuerdan a las tribunas realizadas por los hermanos Stenberg para sus obras presentadas en la tercera exposición de ОБМОКХУ en 1921 (láms. 2.15-16). Observando los principios de estricta economía y construidas por ello de tiras, más que de bloques de material, las tribunas de Klutskis derivaban su estabilidad de una multiplicidad de soportes verticales, diagonales y horizontales. La resultante abundancia de largas líneas delgadas daba a las estructuras una cierta ligereza y fragilidad. Aunque la escasez material aconsejaba este método de construcción en muchas de las tribunas, la geometría de líneas rectas y sus interacciones parecen haber proporcionado un estímulo al diseño por derecho propio.

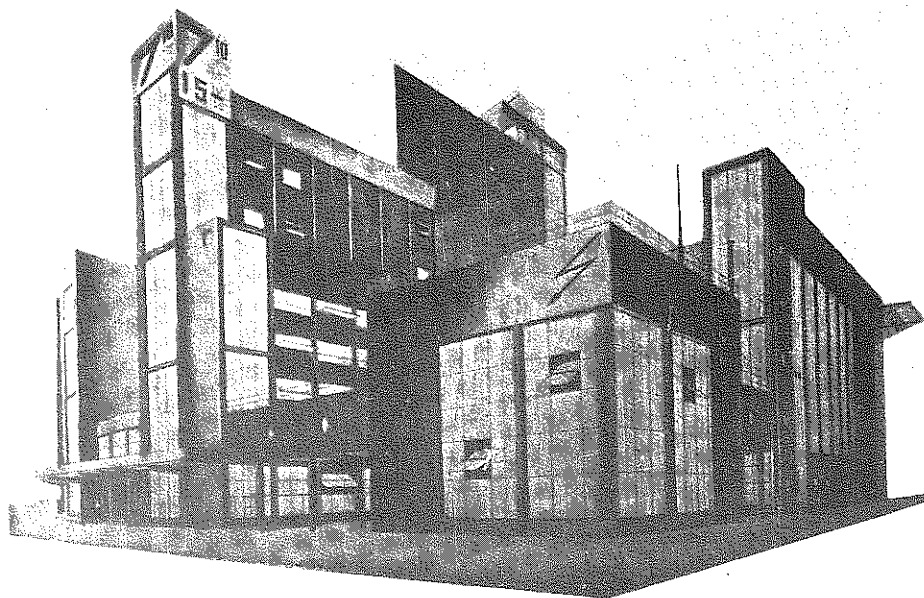
QUIOSCOS

Como estructuras en pequeña escala, ligeras, provisionales, a veces portátiles, los quioscos se desarrollaron a partir de la experimentación formal y práctica con las tribunas de agitación. Destinados a la propaganda en oposición a las tareas de la agitación, guardaban relación con la difusión constante de información escrita en lugar de verbal. Su primera construcción y uso muy difundidos tuvieron lugar en la Exposición Agrícola del Sindicato Comunitario de 1923.⁶⁷

Los arquitectos que dirigían a la sazón la extensión de los principios constructivistas a la arquitectura, no participaron en esta exposición, aunque lo hicieron algunos futuros miembros de su grupo de arquitectos constructivistas, destacadamente Nikolai Kolli. Sin embargo, la inclusión por parte de Moisei Ginzburg de varios pabellones y quioscos de artistas constructivistas en su libro *Estilo y época*, de 1924,⁶⁸ es una sólida prueba de que los principales teóricos del constructivismo arquitectónico, que estaba haciendo su aparición, consideraban estas estructuras a pequeña escala como valiosas exploraciones en busca de un nuevo vocabulario formal para la arquitectura a gran escala.

La obra de Ginzburg *Estilo y época*, originariamente como un ciclo de conferencias pronunciadas en la Sociedad de Arquitectura y en la Academia Rusa de Ciencias Artísticas, era un sofisticado análisis de la historia de la arquitectura destinado a probar lo adecuado en una arquitectura claramente constructiva para las condiciones sociales, históricas y tecnológicas del nuevo Estado soviético. En un apéndice a este enunciado técnico de la arquitectura constructivista, Ginzburg incluía cuarenta y una ilustraciones de «la cantidad hasta ahora muy pequeña de estructuras erigidas en la realidad» que «han sido afectadas en mayor o menor medida por un sentido de las formas nuevas, y que pueden tener, por consiguiente, alguna especie de significación genérica en la formación del nuevo lenguaje formal de la arquitectura».⁶⁹

Las ilustraciones de Ginzburg incluían, lo cual no deja de ser natural, obras de los hermanos Vesnin, que estaban entre los guías de esta búsqueda de un nuevo lenguaje formal para la arquitectura. Reprodujo el modelo de Aleksandr Vesnin de la puesta en escena de *El hombre que fue Jueves*, de 1922-23, y el diseño de ambos hermanos para el Palacio de Trabajo de Moscú, ya reconocido como el primer diseño arquitectónico constructivista consistente en su respuesta, claramente espacial y estructural, a la nueva tarea social. Los Vesnin habían obtenido el tercer premio, mientras que la obra de Ginzburg para el concurso del Palacio del Trabajo en 1922-23 era estructuralmente inarticulada y no fue expuesta. Hacia 1923-24, cuando Ginzburg sentaba seriamente las bases teóricas e históricas de la arquitectura constructivista, la influencia de los experimentos de los Vesnin para ampliar las investigaciones formales de quioscos y decorados teatrales se iba haciendo ya patente en la obra de los alumnos de VKHUTEMAS que después constituirán OSA (el grupo arquitectónico constructivista que se formó en torno a Ginzburg y a los hermanos Vesnin en 1925).⁷⁰ Un proyecto típico fue el de Burov para un teatro (lám. 5.22).⁷¹



5.22. A. Burov, diseño de teatro, 1923. [Reproducido en Ginzburg, *Stil'i epokha*, 1924.]

Importante para los arquitectos como un campo en el que desarrollar sus ideas sobre el diseño y la construcción de pabellones temporales a escala reducida, la Exposición Agrícola del Sindicato Comunitario fue también importante para los artistas porque les dio la oportunidad de cooperar con arquitectos en la realización de pabellones que sintetizaran las técnicas del artista y del arquitecto. Los artistas Ekster, Nivinski y los hermanos Stenberg participaron en la decoración de pabellones incluyendo los sencillos decorados en relieve del Pabellón del Cultivo de la Tierra (lám. 5.23).⁷² Ekster, que junto con Nivinski era la responsable de toda la pintura de la exposición, ejecutó también los decorados del pabellón *Izvestiya* (lám. 4.54).⁷³ Toda esta incoherente estructura era un conjunto mal asimilado de elementos artísticos abstractos (muy inspirados en la Torre Eiffel y en el monumento de Tatlin) y recordaba notablemente la obra de Rodchenko y Zhivskul'ptarkh (lám. 2.8).⁷⁴ Aunque la composición, con diagonales en intersección de palabras escritas e imágenes en los paneles que enmarcan la entrada, fuera un recurso utilizado después en las artes gráficas constructivistas, la estructura global era demasiado ecléctica y definitivamente decorativa para ser denominada constructivista. En el otro extremo estaba el panel completamente realista que Ekster ejecutó para el Pabellón Forestal, que seguía siendo puramente decorativo más que organizativo en su concepto.⁷⁵ Aquí, como siempre, Ekster imbuyó a la empresa en que participaba el espíritu de las artes aplicadas.

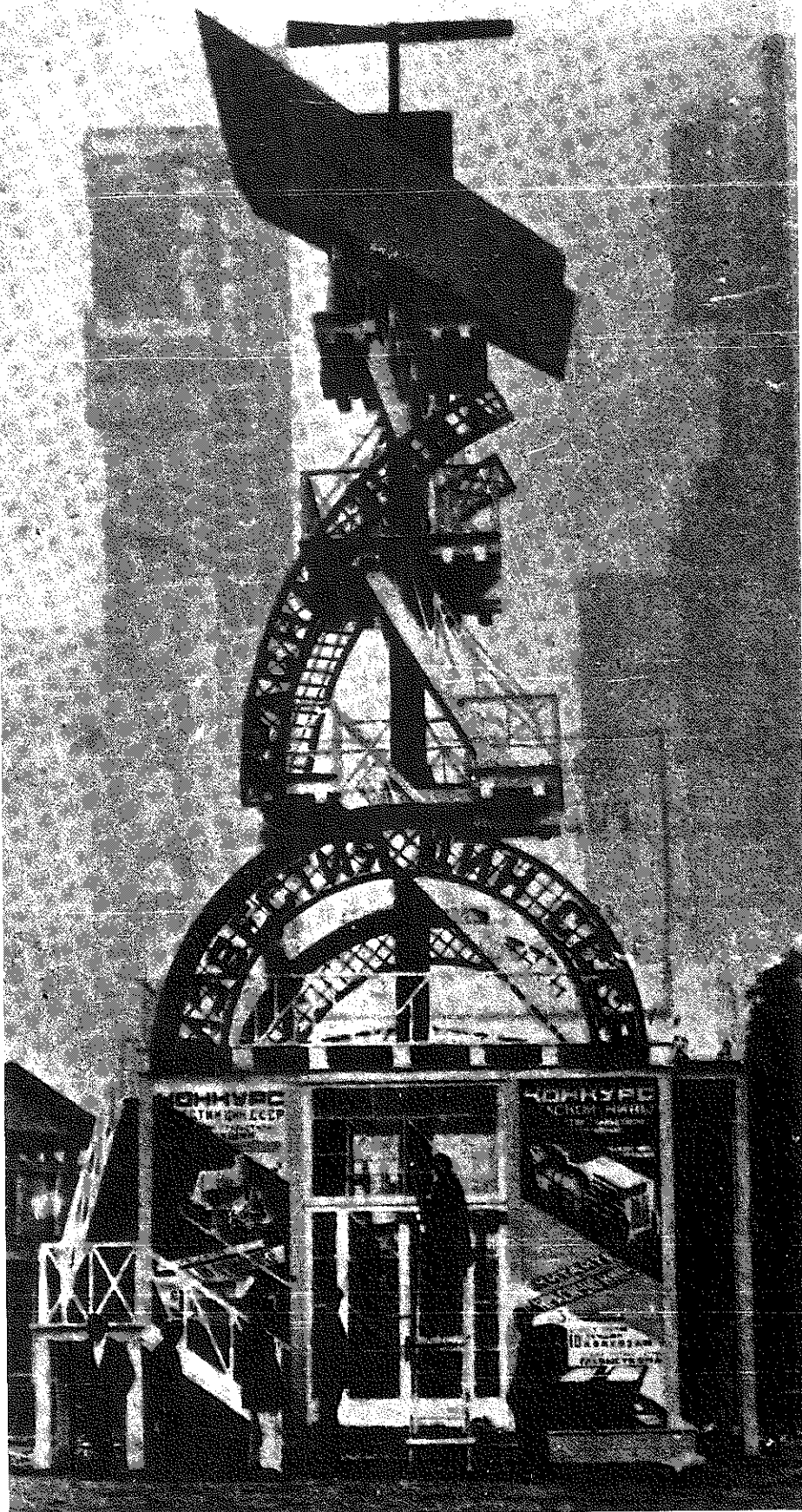
Incluso el quiosco de Lavinski, diseñado como tribuna para la Editorial del Estado (*Gosizdat*) en la exposición (lám. 5.25), con su tejido redondeado sostenido por un exceso de pilares rectangulares, era de una simetría casi clásica en comparación con otro de sus diseños de quioscos (lám. 5.27) para la misma organización. Según Neznamov, esta última variante fue edificada en la Plaza de la Revolución (*Ploshad' Revolyntsii*) de Moscú.⁷⁶ Esta variante se alejaba de los modelos preestablecidos. Aún simétrica y basada en el cuadrado, permitía una total visibilidad a su alrededor para la exposición de los libros. Sin embargo, utilizaba una nueva geometría en lugar de una geometría derivada de los estilos históricos, con la base en disminución y los lados dinámicamente angulares. La sencillez constructiva de esta estructura respondía a los nuevos requerimientos de la producción y a las exigencias de la economía a causa de la escasez material.

Ginzburg reprodujo también el quiosco de Gan (lám. 5.26) como importante contribución al desarrollo de la arquitectura constructivista.⁷⁷ Gan, recordado principalmente como teórico por su tratado *Constructivismo*, se dedicó también a la actividad artística, sobre todo como tipógrafo y diseñador gráfico, aunque también diseñó quioscos y muebles. Al cerrarse, las estructuras rectangulares de su quiosco eran empujadas por la variedad de rótulos, que se usaban como elemento utilitario (identificación) y decorativo, y por los paneles rectangulares de color de las puertas. Al abrirse, las puertas y paredes de las dos estructuras rectangulares irregulares asimétricamente dispuestas, formaban una serie de amplias estanterías superficiales para la exposición de libros y periódicos. Cuando no se utilizaba el quiosco, era muy compacto y ocupaba un espacio mínimo.

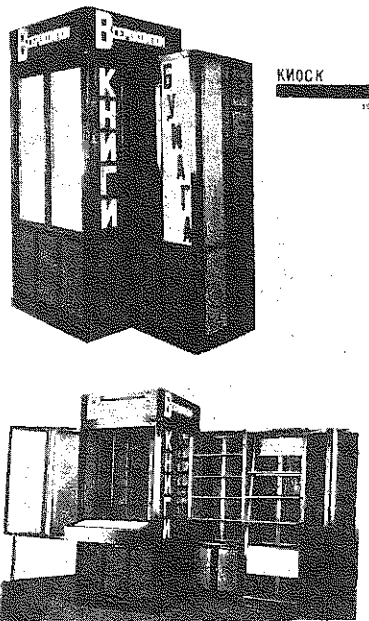
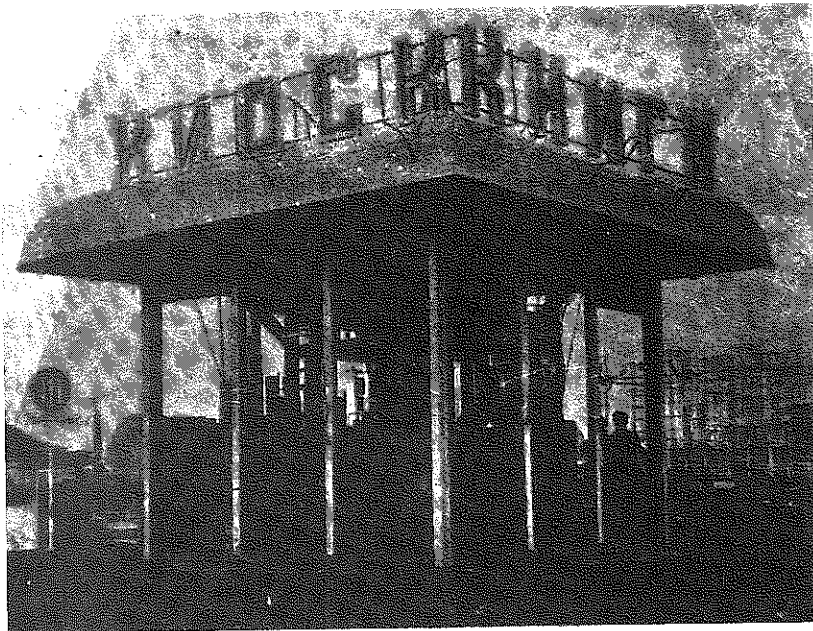
El Quiosco Rural (lám. 5.28), diseñado por Gan para zonas rurales, aunque empleaba metal y cristal, estaba hecho principalmente de madera, que era más

5.23. A. Ekster, V. y G. Stenberg, panel decorativo del Pabellón del Cultivo del Campo en la Exposición Agrícola de la Unión de Todos, Moscú, 1923.





5.24. A. Ekster, V. Mukhina y B. Gladkov, Pabellón de Izvestiya VTsIK en la Exposición Agrícola de la Unión de Todos, Moscú, 1923. [Reproducido en Ginzburg, *Stil' i epokha*, 1924.]

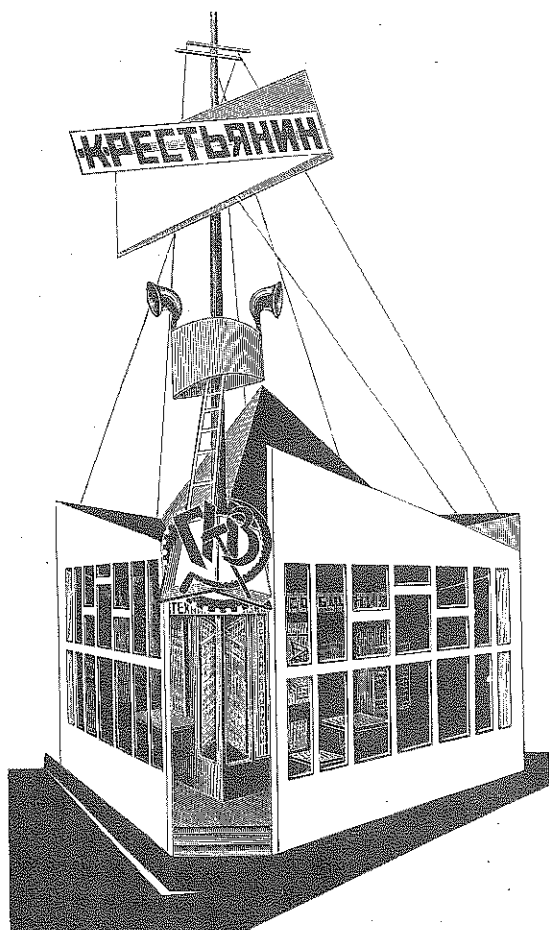
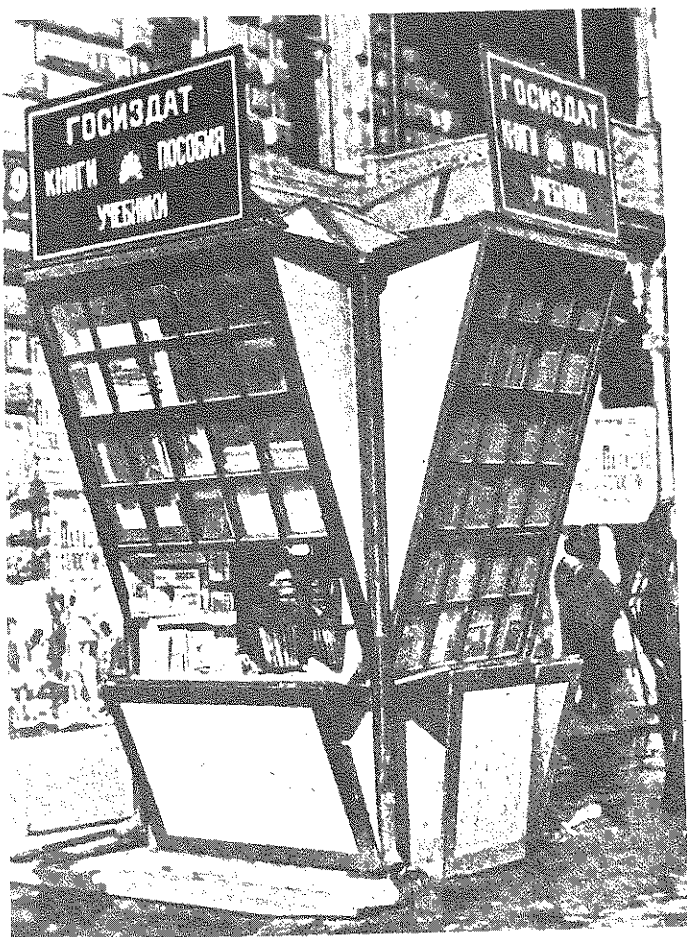


5.25. A. Lavinsky, quiosco para la Editorial del Estado, en la Exposición Agrícola de la Unión de Todos, Moscú, 1923. [Reproducido en Ginzburg, *Stil' i epokha*, 1924.]

5.26. A. Gan, quiosco de venta de libros y papelería, c. 1923. Reproducido en Pertsov, *Reviziya levogo fronta iskusstv*, 1975

barata y abundante siendo el material tradicional de construcción en el campo. El quiosco tenía dos funciones, comercial y social. Destinado a la venta de libros, tenía también que actuar en conjunción con los clubs (que sustituían a la antigua función de la iglesia), para contribuir a la soviétización del campo y participar activamente en la agitación por una nueva vida en estas zonas.⁷⁸ Socialmente, tenía que actuar como un centro para la comunidad y como un lazo cultural con la ciudad por medio del correo, la radio y el cine (estaba equipado con una radio y una pantalla de cine). El diseño del quiosco reflejaba estos objetivos, así como igualmente respondía a las condiciones materiales y climáticas. Gan ideó el quiosco de modo que actuara no sólo como centro de información, sino también como elemento de permanente propaganda visual. Se basaba en una forma triangular de manera que cada faceta proclamara su función y sus mensajes a través de las ventanas. Esta división en facetas tenía también un objeto más práctico. Las facetas estaban cortadas en una abrupta inclinación de manera que la nieve y la lluvia fueran canalizadas y cayeran en tres direcciones dejando libre la entrada. La forma global suministraba un nuevo lenguaje para la arquitectura en madera y servía para recordar visualmente los cambios que tenían lugar, creando un punto inmediatamente identificable en los pueblos, distintivo de ellos pero no construido con un material o de una manera totalmente extraños: un centro simbólico, pero también funcional, de la nueva ideología.

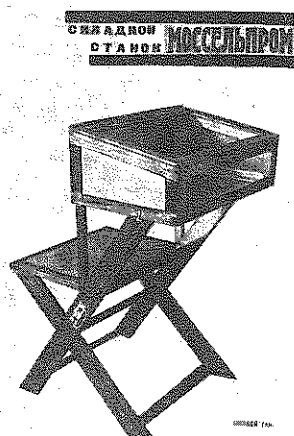
En 1922 Gan diseñó también una pieza más pequeña de mobiliario urbano, una tribuna de venta callejera (lám. 5.29) para la Industria Agrícola de Moscú (*Mossel'prom*). Era una pequeña estructura plegable, al parecer hecha de madera, que podía transportarse a su destino y después levantarse, y después de ser utilizada podía volverse a plegar para ser retirada. Contenía una bandeja con una tapa móvil de cristal para la venta de artículos de papelería, cigarrillos, etc. Gan consideraba el diseño y la producción de estas piezas como un importante testimonio de que «el constructivismo no solamente ha resuelto teóricamente el problema de la racionalización de la obra artística, sino que está ya poniendo en práctica nuevamente sus nuevas formas y participando en la construcción de la cultura material del presente».⁷⁹



5.27. A. Lavinski, quiosco para la Editorial del Estado, c. 1924. [Reproducido en *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925.]

5.28. A. Gan, diseño de quiosco rural (*derevenskii kiosk*), c. 1924. [Reproducido en *Sovremnaya arkhitektura*, n.º 1, 1926.]

5.29. A. Gan, puesto de ventas plegable (*skladnoi stanok*), diseñado para Mossel'prom, c. 1922-3. [Reproducido en Pertsov, *Reviziya levogo fronta iskusstv*, 1925.]



EL TEATRO COMO MICROENTORNO ENSAMBLADO

Incluso estos exteriores constructivistas relativamente completos —los quioscos y los clubs de trabajadores— representaban sólo realizaciones aisladas dentro de entornos que, aunque desarrollándose con lentitud, seguían estando organizados con arreglo a principios sociales tradicionales y revestidos de formas materiales tradicionales. Hasta la arquitectura a gran escala estaba en la misma situación en aquellas fechas. El único sector del esfuerzo creativo en el que era posible llevar a cabo síntesis experimentales de «nuevos modos de vida» con correspondencia al entorno total era el teatro.

Chuzhak escribía en el primer número de *LEF*:

«En el teatro, el constructivismo... unía los accesorios constructivistas (el decorado, el atrezzo y el vestuario), diseñados para mostrar, si no los objetos mismos, al menos sus modelos con gestos, movimientos y pantomima “constructivistas” (la biomecánica de Vsevolod Meierkhol'd), que los actores organizaban con arreglo a ritmos».⁸⁰

El sistema de biomecánica (*biomekhanika*) de Meierkhol'd estaba encaminado a eliminar de la técnica del actor los movimientos, gestos y expresiones superficiales o improductivos, inaugurando así una especie de taylorismo teatral.

«En arte nos ocupamos siempre de la organización del material. El constructivismo requiere que el artista se convierta también en ingeniero. El arte debe basarse en principios científicos; todo el trabajo realizado por el artista debe ser consciente».⁸¹ Como medio de vincular el teatro con la dictadura del proletariado, Meierkhol'd descartaba el realismo psicológico y el papel de las emociones individuales, redu-

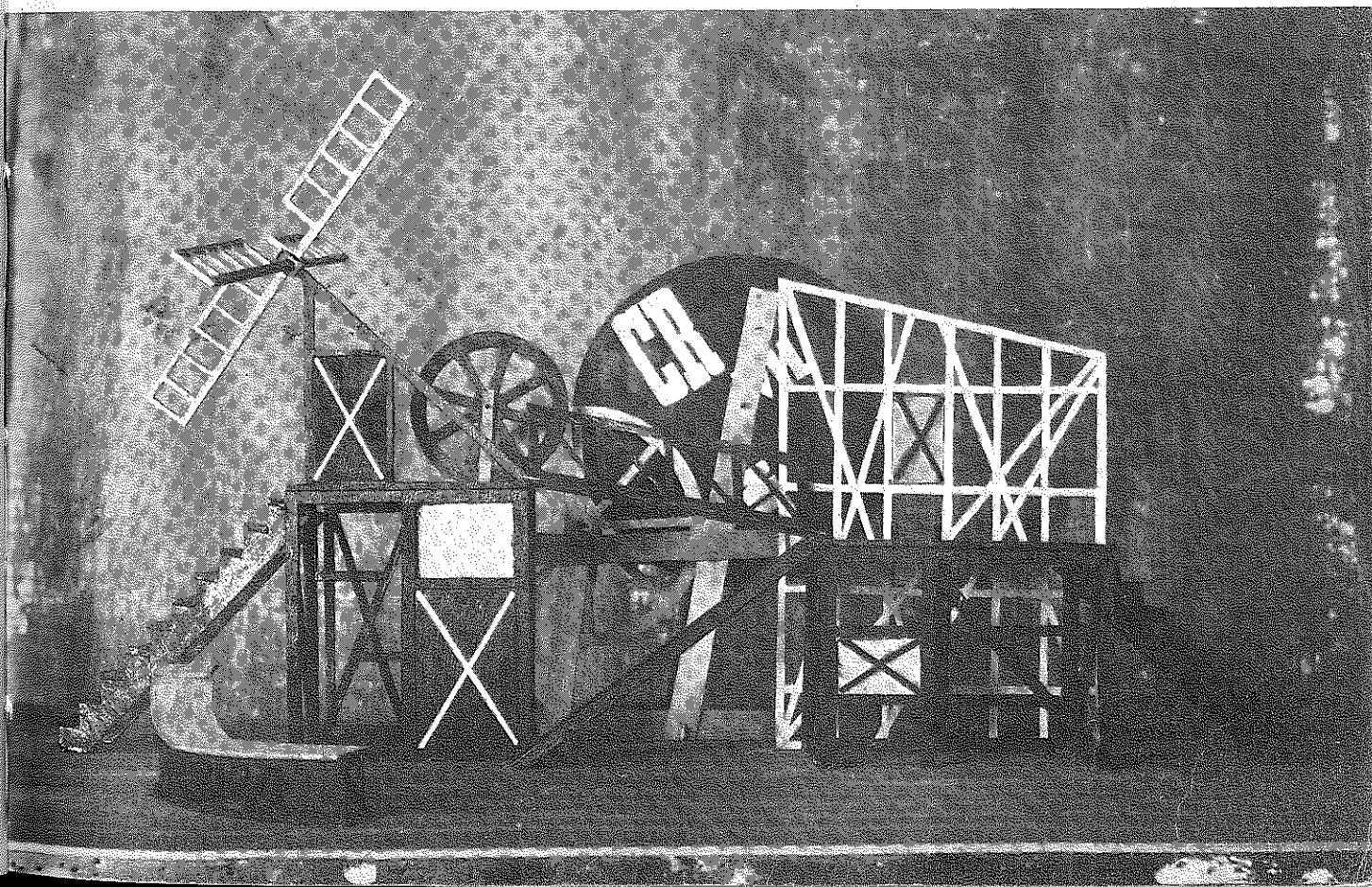
ciendo la interpretación a un proceso impersonal, científico y mecánico. El teatro había de presentar el ideal proletario, bien organizado y cualificado. El concepto de biomecánica estaba influido por la acrobacia circense, las convenciones de la *com-media dell'arte* y el teatro chino y japonés. Como éstos, cultivaba la economía e intensidad de los gestos estilizados.

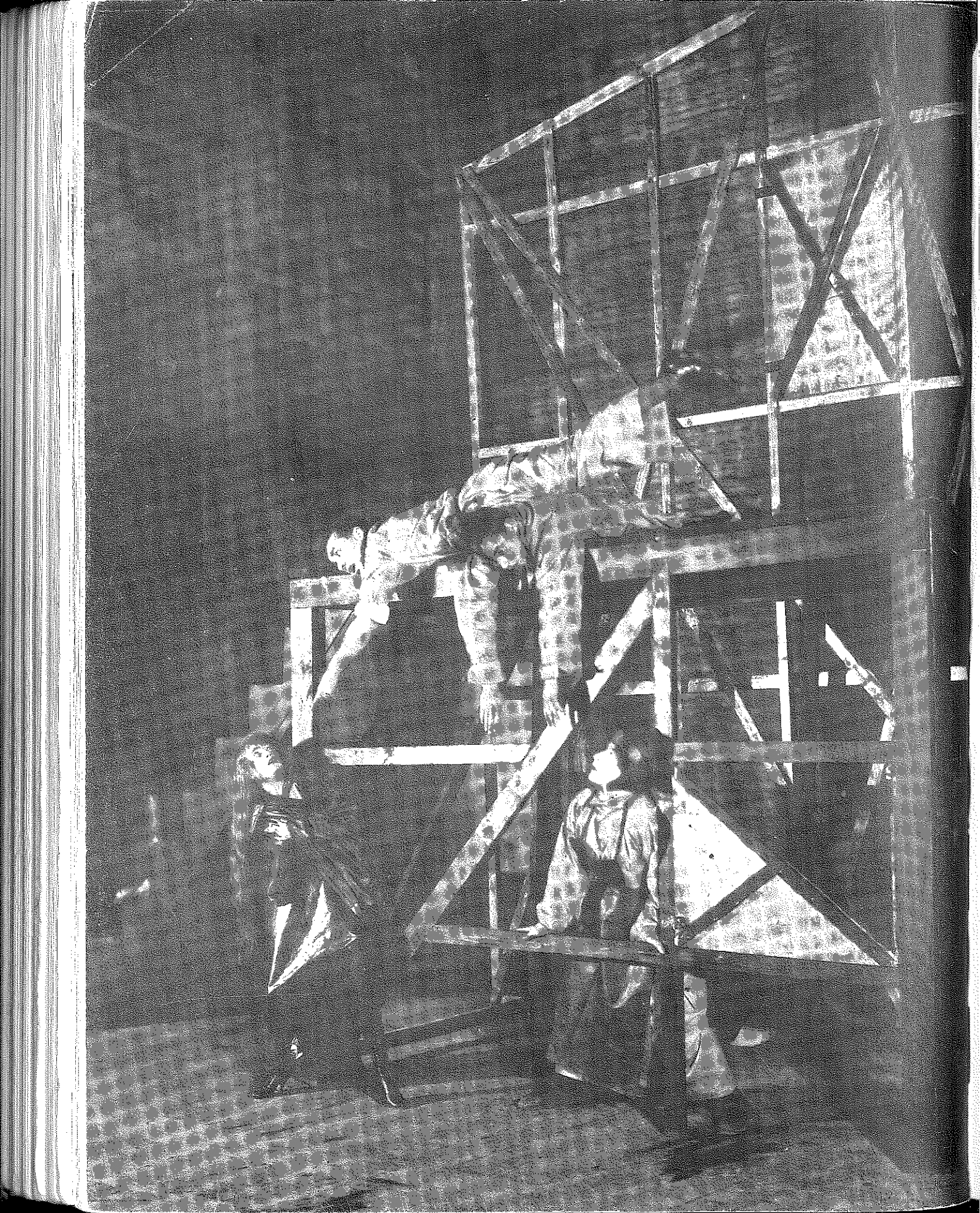
Según la definición de Chuzhak, la primera expresión completa de constructivismo teatral fue *El cornudo magnánimo*, estrenado en Moscú el 15 de abril de 1922, producido por Meierkhol'd y representado con una tramoya diseñada por Popova.⁸² Meierkhol'd reconoció explícitamente el papel que la tramoya de Popova había representado en su tratamiento general y en su dirección de la obra, y se dio cuenta claramente de que se había logrado una plena y real síntesis constructivista de contenido y forma:

«Considero mi deber señalar que en la creación de la representación la obra de la profesora L. S. Popova fue significativa... que el modelo de la construcción fue aceptado por mí antes de empezar a planificar la obra y que gran medida del tono de la representación se ha tomado del decorado constructivo».⁸³

La obra, escrita por Fernand Crommelynck, era una farsa francesa que sucedía en un molino. Estaba completamente desprovista de todo contenido revolucionario. Como en todas las obras de Crommelynck, la pasión era reducida a un absurdo. El molinero Bruno, torturado por dudas celosas acerca de su joven y fiel esposa Stella, la empuja a aceptar las insinuaciones de su amigo de modo que pueda estar seguro de su infidelidad en lugar de imaginarla simplemente. Después insiste en que acepte las proposiciones de todos los aldeanos de manera que pueda descubrir a su amante. Encontrando aquello insoportable, Stella escapa a una monogamia feliz. En la representación, los actores llevaban ropas de producción (*prozodezhda*) y utilizaban los artefactos de Popova para ejecutar su biomecánica. Para ejecutar sus movimientos mecánicos, Popova había transformado el molino en un intrincado conjunto de plataformas, puertas giratorias, escaleras y andamios (láms. 5.30-31).⁸⁴ Conservaba

5.30. L. Popova, aparato escénico de *El cornudo magnánimo*, 1922. [Fotografía: Sociedad para las Relaciones Culturales con la URSS, Londres.]





5.31. Escena de la obra de Cromelynck *El cornudo magnánimo*, producida por Vsevolod Meierkhol'd, Moscú, 1922. Los actores llevan trajes diseñados por Popova, y utilizan el aparato escénico diseñado por ella. Los actores son, de izquierda a derecha, Babanova, como Stella; Il'inskii, como Bruno; Zaichikov, como Estrugo, y Dobriner, como la Nodriza. [Fotografía: Sociedad para las Relaciones Culturales con la URSS, Londres.]

sólo un mínimo vínculo con un molino en las aspas, que en los momentos de tensión de la obra giraban a distintas velocidades. Compuesta por varios niveles, la armazón se asemeja al decorado tradicional despojado del lienzo ilusionista para revelar su estructura básica. Como tramoya para la representación, la construcción de Popova comunicaba el urbanismo de la vida ciudadana. El entorno urbano industrial tenía el secreto del progreso social, y por lo tanto la tramoya de Popova poseía una adicional implicación ideológica en la que reflejaba el intento en la vida real de construir las bases industriales del socialismo con métodos primitivos.

No disminuye en ninguna medida el logro de Popova el sugerir que la idea de un aparato-esqueleto era originariamente la de los hermanos Stenberg y Medunetski, a quienes Meierkhol'd había encargado en principio diseñar el decorado.⁸⁵ Sus bocetos no se han conservado, pero según Vladimir Stenberg, planificaron una estructura-esqueleto tridimensional.⁸⁶ No es improbable que su concepción proporcionara la base para el diseño de Popova. En 1921, Tairov había encargado a Popova el diseño de los decorados y el vestuario de *Romeo y Julieta*, y el decorado resultante era una compleja construcción de confusiones perspectivas y planos ambiguos definidos por el color (lám. 5.32).⁸⁷ Aunque el elemento esqueleto estaba presente en el diseño para la fiesta popular producida en cooperación con Aleksandr Vesnin (lám. 2.1), y aunque Popova lo había investigado de manera bidimensional en sus pinturas arquitectónicas (lám. en color I), no hay prueba de que se dedicara de investigaciones intensivas hacia formas tridimensionales con materiales reales, antes del decorado del *El cornudo magnánimo*. Sus dibujos del decorado estaban concebidos en dos dimensiones (lám. 5.33), y no se hacía explícita ninguna relación estructural ni tridimensional. Solamente después de que fuera construido, encontrándolo demasiado minucioso, lo trabajó como una estructura tridimensional ajustando considerablemente las proporciones.⁸⁸ En su forma definitiva era por consiguiente, más resultado del trabajo práctico de laboratorio que de la actividad abstracta del diseño.

En la discusión sobre *El cornudo magnánimo* en INKHUK, el 27 de abril de 1922, el informe de Popova subrayaba que la implicación principal de sus diseños había sido «transferir la tarea del plano estético al plano constructivista», y que había considerado esto una oportunidad para la «definición y realización concreta de mi actividad profesional, teórica y práctica... formulada como la dotación de una acción teatral con elementos materiales».⁸⁹ De las tres tareas que se había propuesto en la realización de este propósito, una concernía a la *prozodezhda* y las otras dos al propio decorado:

«La organización de los elementos materiales del espectáculo como un artefacto, una especie de instalación o aparato para la acción dada. A este respecto la conveniencia utilitaria debe servir como criterio, y no por supuesto, la solución de problemas formales y estéticos...

5.32. L. Popova, diseño de decorado para *Romeo y Julieta* de Shakespeare, destinado a la producción en el Teatro Kamernyi, Moscú, 1921, óleo sobre tabla. Propiedad privada, Moscú.

5.33. L. Popova, dibujo del decorado de *El cornudo magnánimo*, 1922, collage, tinta y gouache sobre papel, 32,7 x 23,8 cm. Galería Tret'yakov, Moscú. [Fotografía: Cortesía del Arts Council de Gran Bretaña.]

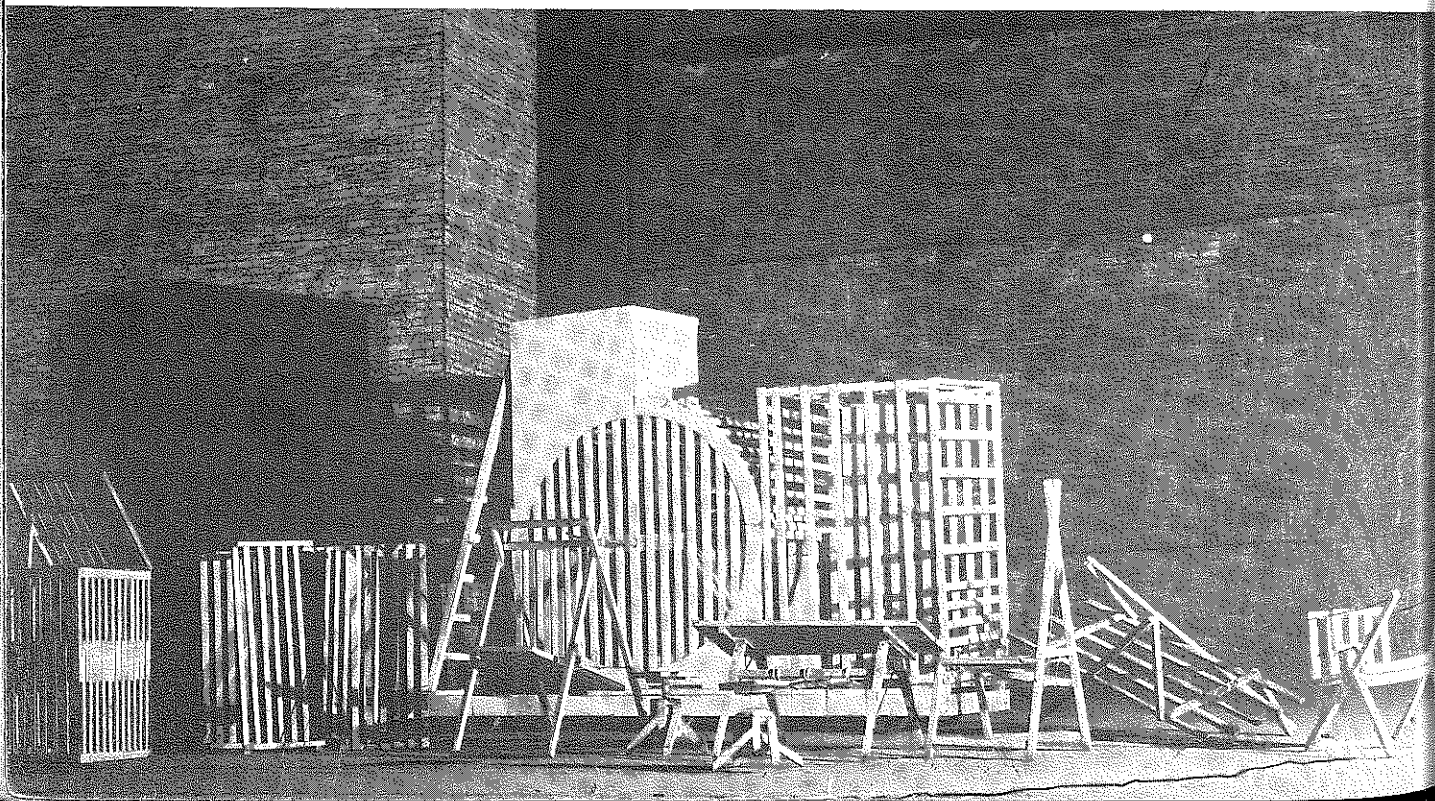


La segunda tarea era introducir elementos materiales... a fin de coordinar todo el proceso de dicha acción; con este objeto se introdujeron los movimientos de las puertas y la ventana y la rotación de las aspas en el motivo básico de la acción; con sus movimientos y velocidades habían de subrayar e intensificar el valor cinético de cada movimiento de la acción».⁹⁰

En 1922, Meierkhol'd produjo también *La muerte de Tarelkin*, una comedia de Sukhovo Kobylin,⁹¹ del siglo XIX. El decorado (lám. 5.34), diseñado por Stepanova, difería de la tramoya de Popova. En vez de ser una estructura de múltiples niveles, se componía de estructuras individuales más pequeñas, pintadas de un blanco neutro y aséptico, las cuales no daban lugar a diferentes niveles para la acción, sino que estaban distribuidas a lo largo de la superficie del escenario. Stepanova explicó que habían sido concebidos como artefactos circenses, cumpliendo cada pieza dos o tres funciones. «La misión había sido proporcionar aparatos-objetos como instrumentos para la representación en el escenario».⁹² Cuando los actores estaban aprisionados pasaban por una especie de máquina picadora que los descargaba en un compartimento cuadrado (lám. 5.35). Estos recursos no siempre tenían éxito, y los actores se quejaban de los peligros que acompañaban a su funcionamiento defectuoso, pero hacían hincapié en los cambios de acento que Meierkhol'd había dado a la obra. Originariamente Tarelkin era un funcionario menor y olvidado puesto por equivocación en una lista de defunciones. Meierkhol'd lo transformó en un alegre bromista que burlaba a la policía escapando en un trapecio. Las construcciones de Stepanova eran como artefactos con un papel a representar, esenciales para la puesta en escena del drama. Mientras que la infraestructura de Popova para toda la obra, presentaba un nuevo concepto del escenario más como un artefacto global para la interpretación que como un fondo ilusionista y pasivo, las construcciones individualistas de Stepanova sustituían a los tipos tradicionales de decorado y accesorios escénicos. Stepanova hizo poco más que distribuir los objetos constructivistas en la superficie del escenario convencional, mientras que la estructura de Popova llevaba al máximo el potencial espacial de todo el volumen en que el hipotético «mundo» de la obra era construido. No es sorprendente que fuera la solución de Popova la que proporcionara la base para la experimentación constructivista posterior.

Fue en el teatro, en los mismos comienzos de la década de los 20, cuando las ideas constructivistas sobre la interrelación del entorno con la vida —hipotética pero activa y real— se manifestaron y comprobaron por primera vez. El teatro

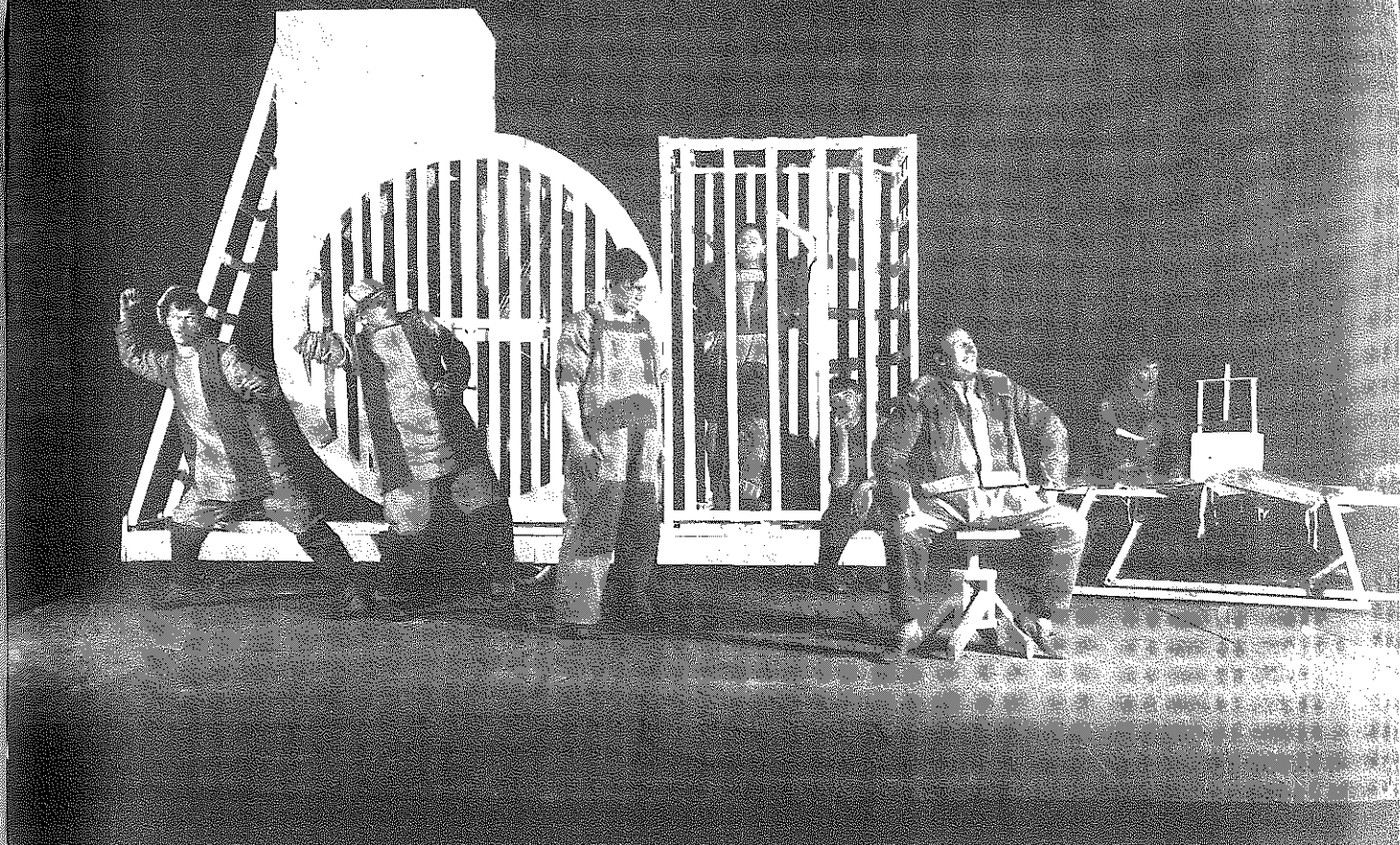
5.34. Aparato escénico diseñado por V. Stepanova para *La muerte de Tarelkin*, 1922. [Fotografía: Sociedad para las Relaciones Culturales con la URSS, Londres.]



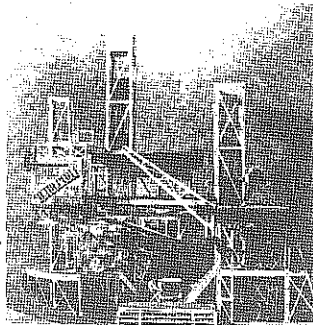
oceso
ana y
idades

ia de
nova,
veles,
neuo
o que
ó que
o tres
entos
ados
partir
res se
pero
obra.
uivom-
mista-
tepa-
ta en
obra,
para la
ndivi-
sorios
en la
evaba
ndo»
ova la

do las
tética
teatro



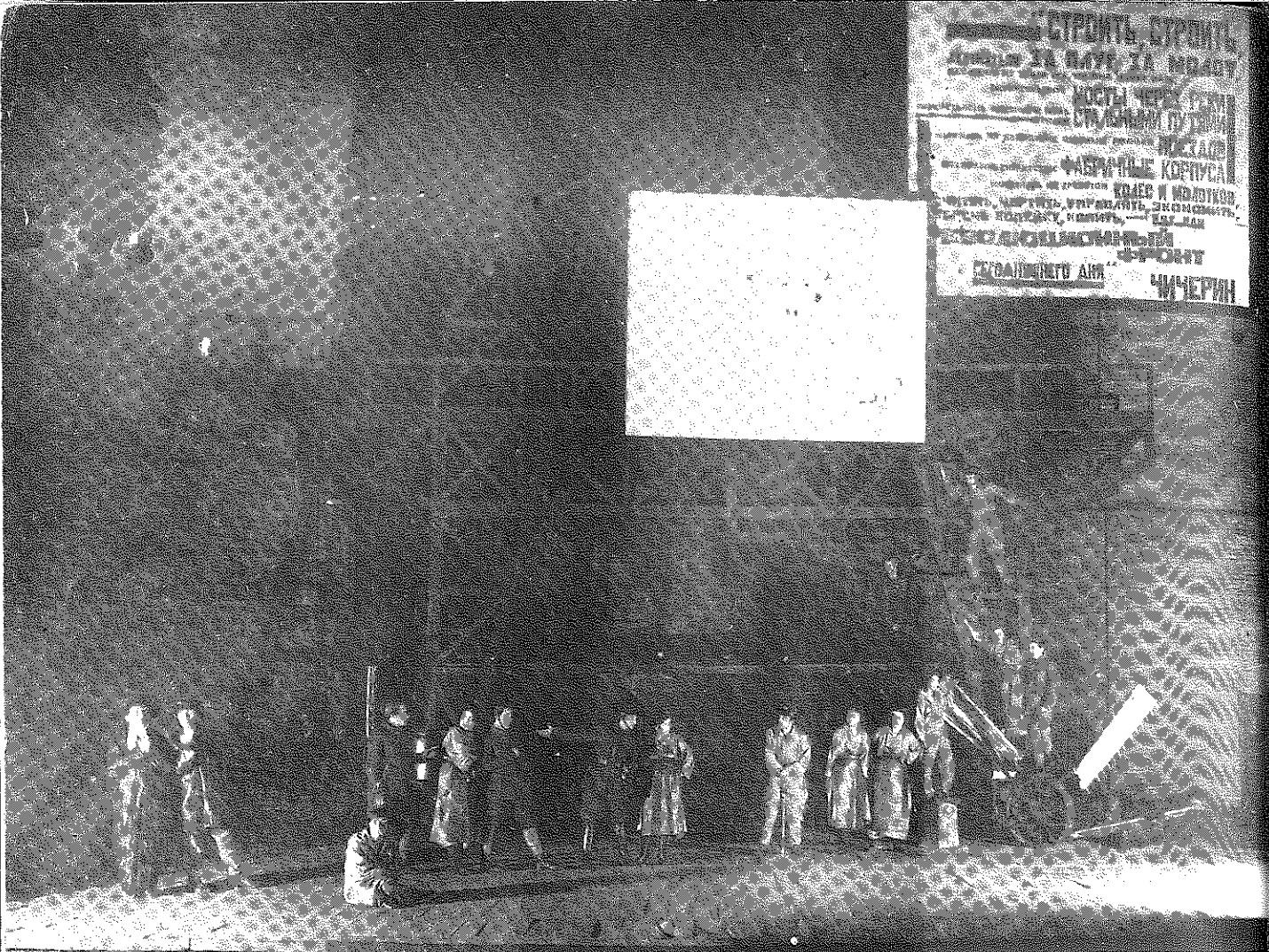
5.35. Tercer acto de *La muerte de Tarelkin*, de Sukhovo-Kobylin, producida por Meierkhol'd en 1922 con diseños de Stepanova. En esta escena el prisionero pasa por la picadora de carne y va a parar a la jaula de la prisión. [Fotografía: Sociedad para las Relaciones Culturales con la URSS, Londres.]



5.36. A. Vesnin, modelo del decorado para la producción de *El hombre que fue Jueves*, de Chesterton, en el Teatro Kamernyi, Moscú, 1923. [Reproducido en Ginzburg, *Stil' i epokha*, 1924.]

obraba como un microentorno en el cual era posible explorar estructuras espaciales o materiales que podían actuar como componentes prototipo de un entorno nuevo y completamente constructivista. Hasta fines de la década no fue posible contemplar la consecución de una síntesis semejante en toda la extensión del entorno urbano total. La primera manifestación del papel que los hermanos Vesnin habían de representar en la transmisión de los principios y lenguaje formal constructivistas del teatro a un entorno más amplio fue el decorado-esqueleto de gradas múltiples de Aleksandr Vesnin para *El hombre que fue jueves*, dirigido por Tairov en el teatro Kamernyi en 1923 (lám. 5.36).⁹³ Supone un desarrollo directo de la estructura de Popova para *El cornudo magnánimo*, ampliando los principios de organización interna y los métodos de construcción que Popova había utilizado. La estructura de Vesnin para esta obra desarrollaba los montajes relativamente sencillos de Popova para formar una construcción mucho más rigurosa y viable y de niveles múltiples. Estas características se observan mejor en el modelo que al confinarse en el convencional arco del proscenio del escenario de Tairov, donde se perdía por completo su calidad industrial como maquinaria independiente. Además, como es evidente por las fotografías, la asimetría del modelo y sus formas industrialmente inspiradas, fueron adaptadas con poca fortuna al teatro de la producción, y se pierde gran parte de la presencia tridimensional y de la emotividad espacial del diseño. Inicialmente, éste era casi una ilustración literal de los argumentos de Ginzburg en *Estilo y época*:

«Bajo la influencia de las condiciones de vida transformadas, de la importancia de la economía contemporánea, de la tecnología y todas sus consecuencias, nuestra emoción estética ha cambiado su misma naturaleza... Bajo la influencia de la máquina se ha forjado en nuestro pensamiento una concepción de lo bello como aquella organización de material que se adapta perfectamente a lo particular del caso, que cumple una finalidad dada de la forma más económica y que es más condensada en forma y concisa en movimiento».⁹⁴



5.37. Primer acto de la obra de Tret'yakov *La Tierra en confusión* (*Zemlya dybon*), adaptada de *La nuit* de Martinet y producida por Meierkhol'd. Muestra de qué forma se añadían pantallas y lemas revolucionarios al aparato escénico de Popova durante la representación. [Fotografía: Sociedad para las Relaciones Culturales con la URSS, Londres.]

Para Ginzburg, estos cambios y las cualidades dinámicas de la máquina darían lugar al surgimiento de una nueva arquitectura constructivista que sería funcional, económica y asimétrica en su organización. *El hombre que fue jueves* fue un paso vital hacia la realización de tal arquitectura.⁹⁵ No obstante, en 1923 era una esperanza lejana. Desde luego, el decorado de Vesnin llevaba al máximo el potencial del teatro constructivista para ocuparse de estos objetivos de un modo experimental, aunque la investigación de Vesnin fue llevada a cabo en términos de la arquitectura del decorado más que de accesorios o vestuario. Este último en especial se basaba en tipos aceptados y no ofrecía nuevas soluciones.

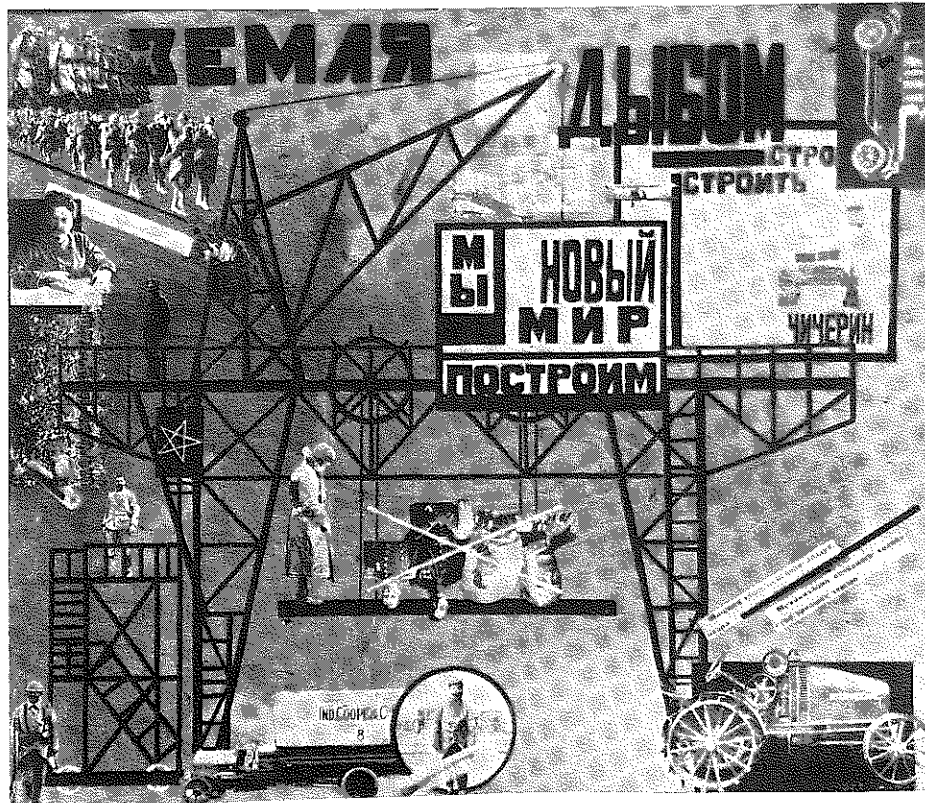
LA REAFIRMACION DEL OBJETO REAL

El segundo proyecto constructivista teatral de Popova en colaboración con Meierkhol'd fue *La tierra en confusión*, de 1923.⁹⁶ En contraste con la ausencia de accesorios de *El cornudo magnánimo*, los de *La tierra en confusión* eran extensos y se derivaban del mundo real. Se especifican en el plan de Popova para la producción:

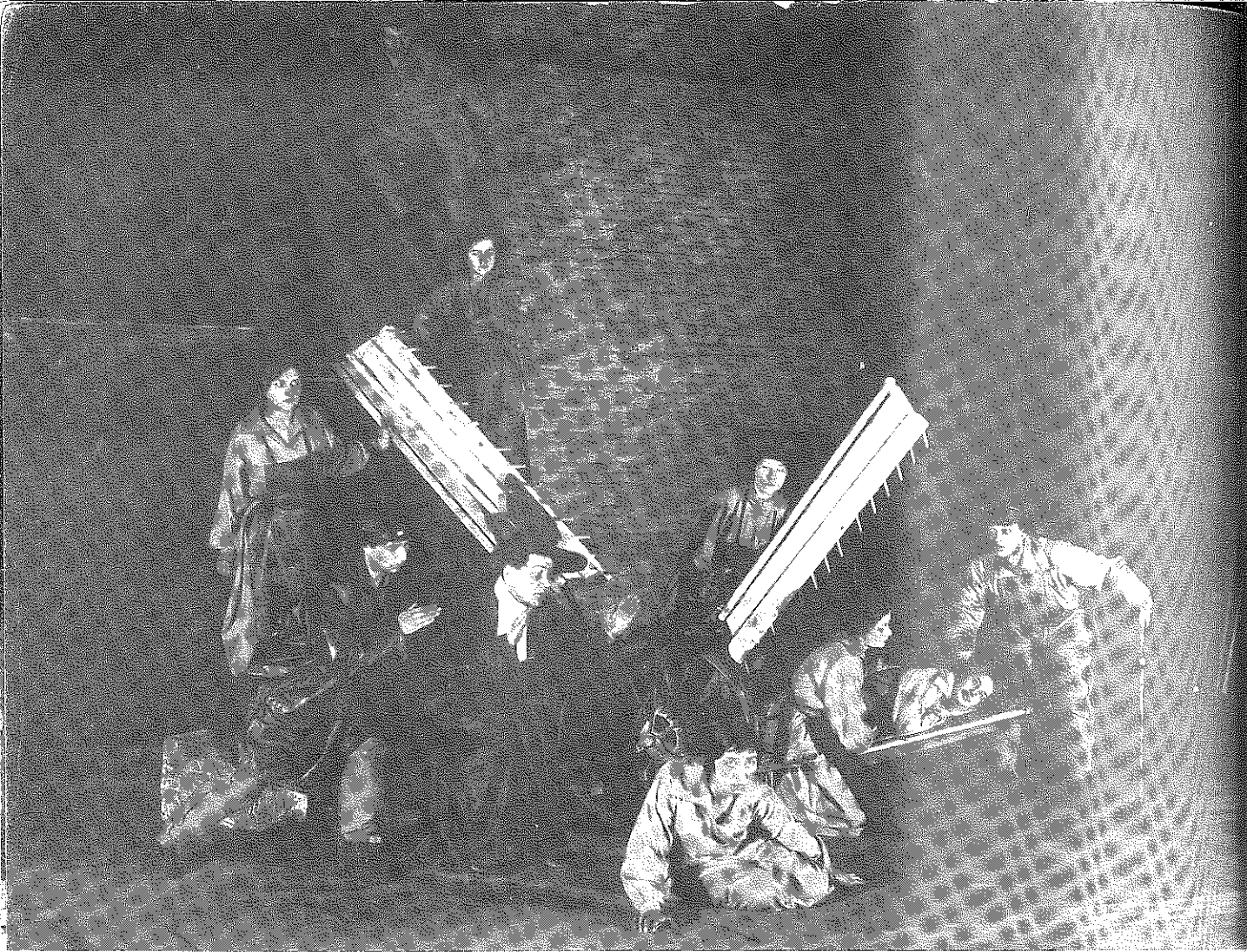
1. Estructura básica.
2. Detalles: a. automóvil.
b. tractor
c. una pantalla tridimensional

- d. lemas propagandísticos continuos unidos a la estructura
- e. un lema en un tractor
3. Un proyector de cine, cámara de cine, películas, diapositivas, *Cine Verdad* (*Kino pravda*)
4. Objetos: un ataúd
un paño rojo
una ametralladora
bicicletas
armas
una cocina de campaña
3 teléfonos de campaña
un catre de campaña
una mochila
una mesa grande
mapas
2 máquinas de escribir
2 aeroplanos (sistema Godunov)
5. Iluminación con reflectores. Bombilla de color para la linterna de Burbus
6. Ruidos
7. Música. Una banda militar
8. Desfile (sección militar)
9. Pirotecnia
10. Vestuario: grupo de campesinos 70
su alteza 1
hombres de Burbus 13
grupo de civiles: hombres 7 mujeres 3⁹⁷

La enorme construcción de madera (lám. 5.37-38) que dominaba el escenario, semejaba una grúa. En comparación con la maquinaria de *El cornudo magnánimo*,



5.38. L. Popova, fotomontaje del decorado de *La Tierra en confusión* (*Zemlya dybom*), 1923, fotomontaje y collage sobre contrachapado. Sólo se conserva parte de esta obra. [Fotografía: ©George Costakis 1981.]



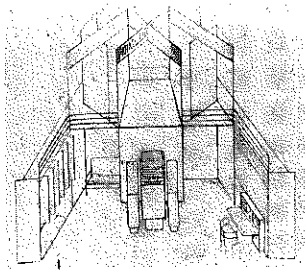
su potencial era limitado y su papel en la acción es menos crucial. Era utilizada simplemente como un artefacto del que suspender la pantalla de cine y diversos lemas propagandísticos y revolucionarios tales como «Construiremos un mundo nuevo» y «Larga vida a la Unión de Obreros y Campesinos».⁹⁸ Sin embargo, aunque el aparato tenía un papel limitado, su semejanza con una grúa subrayaba el hecho de que en este ejemplo Popova utilizaba directamente una imagen tomada del mundo de la tecnología industrial. No había sufrido más que transformaciones artísticas menores: reducción de tamaño, separación de sus rieles junto con la conservación de las ruedas para la movilidad.

Esta conexión directa con el mundo real se repetía en los accesorios. Mientras que en *El cornudo magnánimo* eran mínimos, en *La tierra en confusión* eran muchos y consistían casi por entero en productos de la tecnología moderna (lám. 5.39), especialmente relacionados con el terreno militar (teléfonos de campaña, ametralladoras, aviación).

Popova hizo explícito este aspecto en una nota publicada en *LEF*:

«El tratamiento del diseño de la comedia se realiza en el plano de una influencia viva y no estética, con un aspecto propagandístico que es el centro de la atención... los accesorios... no cambian por fines decorativos, sino que se toman de la realidad circundante y son introducidos en escena en su forma normal en la medida que lo permite la estructura del teatro... Los objetos son elegidos poniendo en relación la trama de la obra con las tareas actuales de construir la República y crear la oportunidad de hacer en la obra un comentario propagandístico».⁹⁹

5.39. Último acto de *La Tierra en confusión*, 1923, en el que los campesinos pasan a apoyar la Revolución y se reúnen en torno a los utensilios agrícolas. La estructura de grúa de pórtico de Popova está al fondo. [Fotografía: Sociedad para las Relaciones Culturales con la URSS, Londres.]



5.40. A. Rodchenko, diseño de decorado para *Inga*, 1929.

Esto sugiere un cambio significativo de la dirección en el desarrollo del constructivismo en el teatro. En *El cornudo magnánimo*, el artefacto no podía ser inmediatamente identificado como una tramoya específica, sino que era más bien una síntesis artística y una interpretación de los elementos mecánicos de una tramoya, semejando a una tramoya abstracta. Este elemento abstracto estaba ausente en *La tierra en confusión*, donde la interpretación artística no era sustituida por la mecánica, pero donde era ella misma reemplazada por objetos mecánicos reales tomados del mundo real. Esto implicaba una nueva evaluación de lo «estético» y de lo que poseía un valor estético. Mientras que la primera producción había sido motivada por la idea del ente (el constructivismo) transformando la vida, en la segunda, la fusión del arte y la vida y el imperativo de transformar la propia vida condujo a la idea de que lo «artístico» fuese un producto directo del mundo real de los objetos. En otras palabras, la vida transformaba el arte y el concepto de lo que era «bello».¹⁰⁰

Este cambio de dirección no atañía únicamente al teatro, sino a la mayoría de las áreas de la actividad constructivista, como la literatura, en la que la información de hechos se consideraba superior como ideal artístico a la «literatura creativa».¹⁰¹

Esto era inherente al principio constructivista de la fabricación de objetos para el mundo real, su idealización de la máquina y su rechazo de la «creatividad» *per se*. La producción de *La tierra en confusión* marcó un hito en este proceso, por el cual el propósito del constructivismo de transformar el entorno iba siendo él mismo transformado por este entorno, volviendo a la realidad existente como fuente de inspiración y creación de imágenes y como punto de partida para la obra artística. El proceso de decadencia del constructivismo había comenzado de hecho. Como señaló un crítico contemporáneo, «*La tierra en confusión...* contiene toda una serie de compromisos con el antiguo teatro».¹⁰²

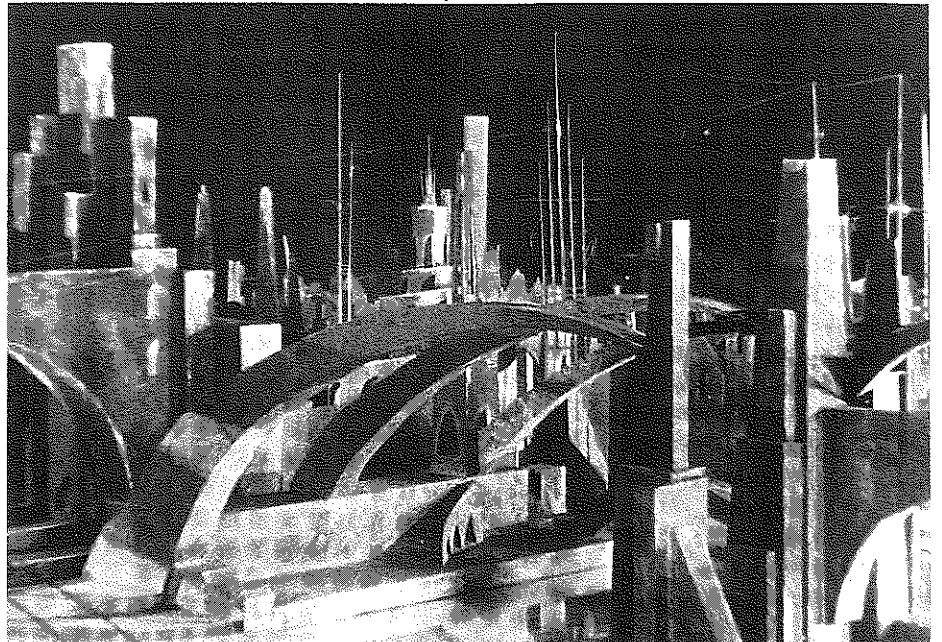
Esta tendencia a alejarse de la construcción abstracta en el decorado teatral y volver al objeto real era evidente en los diseños de Rodchenko para *Inga*.¹⁰³ En una declaración publicada en la época, Rodchenko afirmó que su propósito en los diseños del decorado era exponer las posibilidades del plegado de muebles de madera.¹⁰⁴ Lo consideraba un intento racional de resolver un problema de la realidad soviética, pues Rusia era rica en madera, y los muebles de madera que pudieran plegarse y almacenarse fácilmente eran una solución racional a los problemas cotidianos de la vivienda. Manifestó su desilusión con el diseño de muebles que cumplieran una doble función: «No es posible que una mesa transformada en cama cumpla sus verdaderas funciones».¹⁰⁵ El esquema global del club (lám. 5.40), era desde luego menos riguroso que el de 1925 (lám. 5.9). Aunque aquél era en parte una respuesta a las exigencias de la acción teatral, ocurría lo mismo en las piezas individuales de mobiliario. Aunque las mesas conservaban una estricta angularidad, el diseño de la silla (lám. 5.12) revelaba un interés por la comodidad y la solidez expresado en un aspecto más macizo y en una aproximación más tradicional al uso del material.¹⁰⁶ Mientras que Rodchenko utilizó la curva de una manera funcional en las sillas de su club de Trabajadores de 1925, en el mobiliario de *Inga* la introdujo como un elemento más arbitrario y decorativo para redondear la angulosidad de las formas, por lo demás totalmente carentes de adorno. No se introduce ningún elemento extraño, aunque hay sin embargo un cambio muy notable. La construcción a modo de esqueleto, que manifestaba y celebraba la estructura interna y básica de una pieza de mobiliario o maquinaria teatral reduciéndola a sus componentes esenciales, era descartada en favor de la superficie plana y lisa que revestía y recubría el esqueleto estructural fundamental del objeto. Los decorados diseñados para *Inga* confirmaban el propósito de Beskin de que *La tierra en confusión* anunciaba el fin del constructivismo en el teatro.¹⁰⁷

LA ESTILIZACION

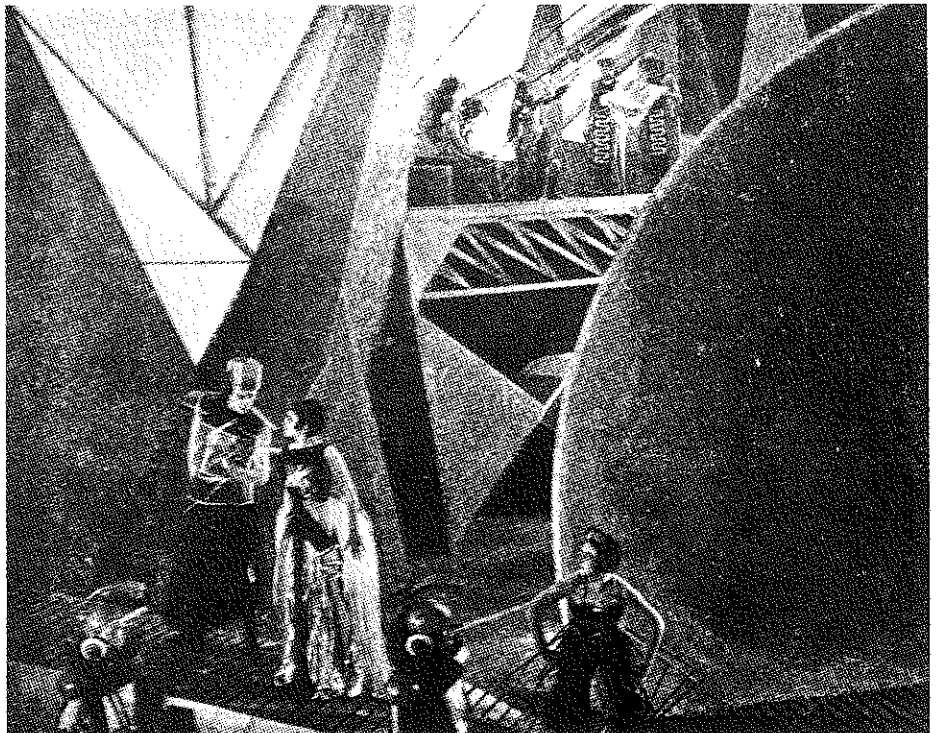
Este capítulo ha examinado una pequeña selección de diseños constructivistas, elegidos bien como ejemplos afortunados de la formulación y actuación de un

método constructivista en su campo específico, bien para indicar ciertas tendencias dentro del constructivismo como movimiento. La experimentación constructivista más amplia con materiales reales en un espacio real con funciones específicas, fue llevada a cabo en el teatro. La ausencia de respuesta por parte del mundo real, característica de este medio, fue también de otra manera responsable de la reducida cantidad y la naturaleza comprometida de la obra de diseño constructivista producida en sectores industriales concretos. A pesar de ello, pueden extraerse algunas conclusiones.

5.41. I. Rabinovich, modelo de la ciudad marciana de *Aelita*, 1924. [Fotografía: National Film Archive, Londres.]



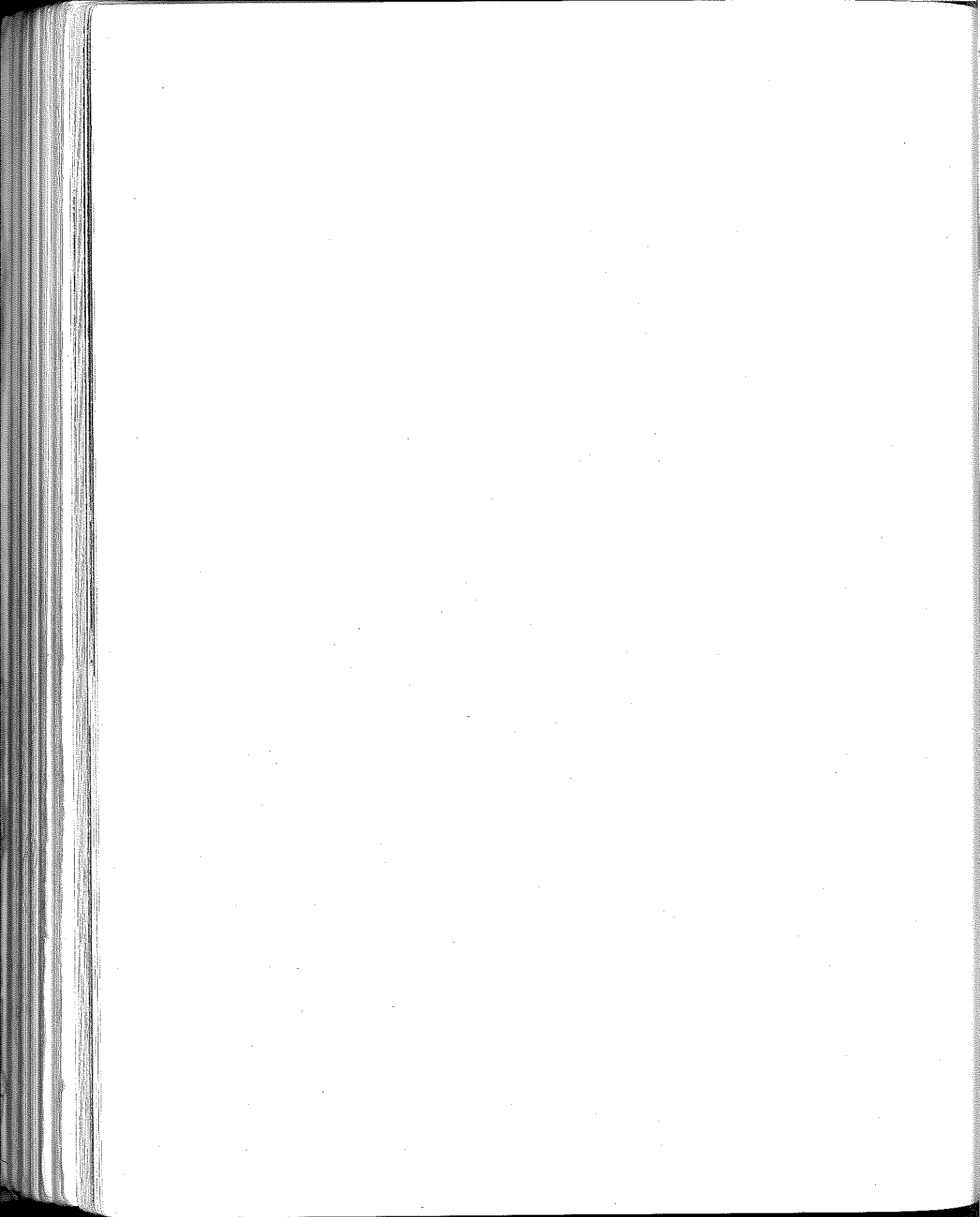
5.42. Escena de la película *Aelita* en la que se ven el vestuario de Ekster y el decorado de V. Simov, 1924. [Fotografía: National Film Archive, Londres.]



En teoría, el objeto de diseño constructivista estaba completamente desprovisto de factores externos de estilo *a priori*. Basado en el estudio científico de criterios objetivos, representaba un producto utilitario, totalmente impersonalizado y empíricamente derivado. Sin embargo, si se analizan los productos reales de este proceso de diseño, se hacen evidentes algunas características visuales que tienen en común. Estas semejanzas visuales sugieren que el constructivismo desarrolló su propio lenguaje formal equivalente a un estilo y que, en las circunstancias en las que tenía que actuar, el «método de diseño» constructivista suponía a menudo en la práctica la utilización de estos rasgos formales como un vocabulario preestablecido. El sistema constructivista de organización de la forma llegó a expresarse en estructuras-esqueleto angulares en rectangularidad, sencillez, economía de línea y material y en una solución geométrica para la disposición de las superficies.

El peligro y las consecuencias de esta evolución era que las características de los objetos producidos por el «método constructivista» podían ser utilizadas sin ninguna referencia al método genuino que las había generado originariamente.¹⁰⁸ Un buen ejemplo de la aplicación esencialmente decorativa de estos elementos fue el modelo de Rabinovich para la ciudad marciana de *Aelita* (láms. 5.41-42). El constructivismo había enunciado con firmeza su oposición al concepto de «artes aplicadas» y «decoración» por una parte, y a cualquier fijación o canonización de la forma por otra. Las tendencias que surgieron eran antitéticas a la misma esencia del propio constructivismo en cuanto que reducían el «método» constructivista más a una serie de reglas que podían aplicarse mecánicamente a tareas decorativas y soluciones espaciales que a un sistema para la organización del material, obedeciendo a los principios de tectónica, *faktura* y construcción. Sin embargo, dado el clima de incomprensión e inadecuación tecnológica en que trabajaron estos pioneros del diseño, sus logros fueron admirables.





6 EL CONFINAMIENTO: EL FOTOMONTAJE Y LA TAREA LIMITADA DEL DISEÑO

Como el último capítulo mostraba, el constructivismo había fracasado en su objetivo primario de transformar totalmente el entorno. Los objetos de diseño constructivista no habían entrado en la producción en serie y los intentos de los constructivistas de implicarse directamente en la industria habían tenido solamente un éxito parcial. Ante la imposibilidad de trabajar en la industria, los artistas constructivistas hicieron descender sus miras a problemas más prácticos como el diseño a pequeña escala y con un papel bien delimitado, en particular el diseño tipográfico de carteles y para exposiciones, que encajaba más claramente en las categorías artísticas tradicionales y estaba menos afectado por las presiones de la escasez material.

El término «diseño gráfico constructivista» parece algo contradictorio. El constructivismo se interesaba primariamente por estructuras utilitarias tridimensionales. Aunque los experimentos bidimensionales tuvieron un lugar en el trabajo de laboratorio, y aunque durante la guerra civil los artistas constructivistas se habían dedicado directamente a crear carteles, lemas y paneles de agitación, esta actividad era esencialmente casual en las principales tareas del constructivismo tal como estaban contenidas en los tres principios de tectónica, *faktura* y construcción. Sin embargo, en lugar de seguir siendo casual dentro de dichas tareas, este tipo de actividad llegó a ser una de las áreas dominantes de la creación práctica de muchos constructivistas durante la segunda mitad de la década de 1920.

Dentro de estas definidas y limitadas áreas de actividad, la fotografía y sobre todo el fotomontaje se convirtieron en un rasgo de importancia creciente en las soluciones a la tarea del diseño. Su desarrollo reforzó la tendencia que se había hecho evidente en la reaparición del objeto en el constructivismo teatral y el interés por la tecnología contemporánea que había llevado a una dependencia artística respecto del objeto real y a una limitada vuelta a él.

En este capítulo se argumentará también que el uso de la fotografía y el fotomontaje reflejaron grandes cambios en el entorno artístico: la reaparición de la pintura de caballete y en particular la reaparición del realismo como estilo artístico agresivamente activo. Fomentado por la preferencia del Partido por un arte comprensible para las masas, el realismo se convirtió en un elemento positivo en la atmósfera cultural de la época, y la utilización constructivista de la fotografía será interpretada aquí como un compromiso con este poderoso avance hacia el realismo y con el intento de crear un arte popular soviético. La fijación mecánica y objetiva a la realidad en la fotografía y su empleo en el fotomontaje tendía finalmente a reforzar la influencia del objeto real que se representaba y que constituía su tema. La fotografía proporcionaba un medio de ser realista sin recurrir al realismo pictórico, pero al mismo tiempo corroía los principios constructivistas por los cuales se regía inicialmente. La fotografía y el fotomontaje, por consiguiente, fueron a la vez síntoma y causa de la decadencia del constructivismo y de su compromiso creciente con la realidad existente en oposición a la proyectada.

El proceso de confinamiento fue reconocido ya en 1924, año en que Neznamov,



6.4. V. y G. Stenberg, cartel de la película *Primavera* (*Vesnoi*), 1930. [Fotografía: Cortesía del Arts Council de Gran Bretaña.]

6.5. A. Lavinskii, cartel de la película de Eisenstein *El acorazado Potemkin*, 1925.



revistas y periódicos), los constructivistas habían podido formular un método «artístico y de producción» diseñado para lograr un máximo impacto social y artístico, pues consideraba que no sólo las técnicas de producción y los criterios artísticos, sino también las exigencias sociales y políticas y los factores psicológicos gobernaban la reacción del espectador.³

El propio Gan había trabajado en principio como tipógrafo. En su tratado teórico *Constructivismo* de 1922, había utilizado la tipografía como refuerzo activo de su mensaje. Había introducido diagonalmente en las páginas, breves frases a modo de lemas en banderas y usado gruesos subrayados y tipos diferentes y gran variedad de espacios para destacar los puntos. Incluso había encerrado su declaración de que «El arte ha muerto» en una orla negra. Todos estos esfuerzos daban a las páginas de su libro el impacto visual de un cartel (lám. 6.1).

Gan, que había sido socio permanente del grupo arquitectónico de los constructivistas, OSA, había sido el responsable de la maqueta y las portadas del periódico del grupo *Arquitectura Contemporánea*, desde que comenzó su publicación en 1926 (lám. 6.2). En 1927, Gan diseñó el cartel para la exposición de OSA, la Primera Exposición de Arquitectura Contemporánea (lám. 6.3). Bajo su dirección, el Primer Grupo de Constructivistas en Acción se dedicó cada vez más al diseño tipográfico y gráfico.⁴

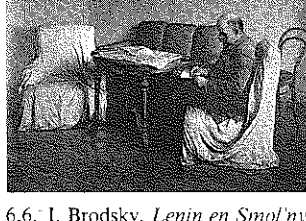
No parece que el propio Gan hiciera gran uso del fotomontaje; para otros constructivistas, sin embargo, se convirtió en un área central de interés en su obra de diseño bidimensional. Muchos constructivistas exploraron este campo, incluyendo a Popova, Stepanova, Lavinski y Medunetski. Entre los ejemplos mejor conocidos de diseños gráficos de antiguos constructivistas están los carteles cinematográficos diseñados por los hermanos Stenberg durante la década de los 20 (lám. 6.4). Emplearon raras veces el fotomontaje pero utilizaron los principios de dinamismo y estructura que se habían manifestado en una forma más llamativa en sus obras tridimensionales y que fueron oscurecidos, atenuados y finalmente eliminados por el contenido figurativo requerido por los carteles. Lavinski hizo cierto uso del fotomontaje en carteles como el que dedicó a la película de Eisenstein *El acorazado Potemkin* en 1925 (lám. 6.5). Sin embargo, los constructivistas que se constituyeron en principales profesionales del fotomontaje fueron Gustav Klutsis, El Lissitzky (recientemente adherido al constructivismo) y Aleksandr Rodchenko. Estos serán las figuras centrales de este estudio, pues ponen claramente de manifiesto los acontecimientos, logros y defectos —que llegaron a ser fatales— de las tentativas de llevar a la práctica en este campo los principios constructivistas.

Las artes gráficas y el fotomontaje destacaron como actividades construidas en la situación artística en la que el realismo estaba reapareciendo como arte agresivo.⁵ La tradición de un arte realista y didáctico nunca se había perdido totalmente en Rusia. Durante la guerra civil las necesidades de la propaganda habían fomentado la creación de imágenes que pudieran identificarse fácilmente por una gran población analfabeta. Aunque los grupos vanguardistas y los artistas más tradicionales como los Nómadas habían sido afectados por la pobreza material, su actividad de creación y exposición había continuado durante el período de la guerra civil, a pesar de haberse reducido.⁶ La atención de los críticos del arte occidentales hacia estos artistas, surgidos de la vanguardia prorrusista, ha creado una impresión desvirtuada de las normas culturales y del clima en que operaban estos artistas en los años 20. Durante los primeros años de la década se hicieron sentir con fuerza otros movimientos artísticos, pero se enunciaron concepciones del arte progresista que diferían de los de la vanguardia con el fin de comprender el impacto que el realismo ejerció en el ambiente de la época. Es preciso examinar brevemente estos grupos.⁷

En 1922 el realismo fue revivificado por la formación de una asociación artística, la Asociación de los Artistas de la Rusia Revolucionaria (*Assotsiatsiia khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii*, mencionada en lo sucesivo por su abreviatura AKhRR). Fue fundada a raíz de una discusión en la cuadragésimo séptima sesión de los Nómadas (*Peredvizhniki*) el 4 de marzo de 1922.⁸ Radimov, presidente de dicha sociedad, declaró que «los artistas, en nuestra sociedad, deben representar con exactitud en pintura y escultura los acontecimientos de la Revolución, retratar a sus líderes y participantes e ilustrar el papel del Pueblo, los trabajadores sencillos, los obreros y campesinos».⁹

Narkompros e INKhUK fueron atacados por su futurismo y Katsmarin criticó a estos artistas (que se habían apropiado el epíteto «de izquierdas» para sí mismos) por ser políticamente reaccionarios, porque su arte era el de la «burguesía imperial».¹⁰ Desde el principio, AKhRR consideró que la misión de la pintura revolucionaria era la representación de los eventos revolucionarios y combinaba una postura realista intransigente y con un severo rechazo de toda experimentación artística formal. El credo artístico de AKhRR era el «realismo heroico», como declaró en su primera exposición, en mayo de 1922: «El día revolucionario, el momento heroico, son un día heroico, un momento heroico, y ahora debemos revelar nuestra experiencia artística en las formas monumentales del realismo heroico». En esta exposición formulaba una definición precisa del «realismo heroico» como método artístico. La práctica suponía representar con precisión documental temas relativos a la Revolución y a la reconstrucción social, y oponerse agresivamente a toda invención artística formal. Un bello si bien no típico ejemplo de tal aproximación es el cuadro de Brodski, *Lenin en Smol'nyi*, de 1930 (lám. 6.6). La dedicación al realismo como estilo artístico y a la Revolución como tema principal le valió rápidamente el apoyo oficial. Una vez seguro el Comité Central del Partido de la adhesión, este organismo aconsejó a AKhRR que entrara en las fábricas y se relacionara con los obreros en su vida cotidiana.¹² Krupskaya, que había condenado a los artistas como «portavoces de los peores elementos del arte del pasado»,¹³ les dio el apoyo como director del Glavpolitprosvet, estaba estrechamente relacionado con el grupo y les dio su denominación. Finalmente, en 1928, AKhRR recibió el sello de aprobación oficial con la visita oficial del Politburó en pleno a su exposición; era la primera vez que se concedía este honor a una exposición.

Las exposiciones de AKhRR eran frecuentes y se centraban en temas tales como el Ejército Rojo (exposiciones segunda, cuarta y décima, 1922, 1924 y 1928 respectivamente) y la vida revolucionaria y el trabajo (exposiciones sexta y séptima, celebradas en 1922, 1924 y 1925 respectivamente). La continuidad revolucionaria y contemporánea de sus temas y el estilo realista de sus



6.6. I. Brodsky, *Lenin en Smol'nyi* (*Lenin y Smol'nom*), 1930, óleo sobre lienzo, 190 x 287 cm. Galería Tret'yakov, Moscú.

REALISMO

ades constructivistas
ciendo como crec
unca se había ext
des de la agitaci
udieran identific
pos vanguardistas
fectados por la esc
ntinuado durante
ción de los histor
nguardia prerrevolu
culturales y estétic
te los primeros año
artísticos, los cual
de la vanguardia.
oiente de la época

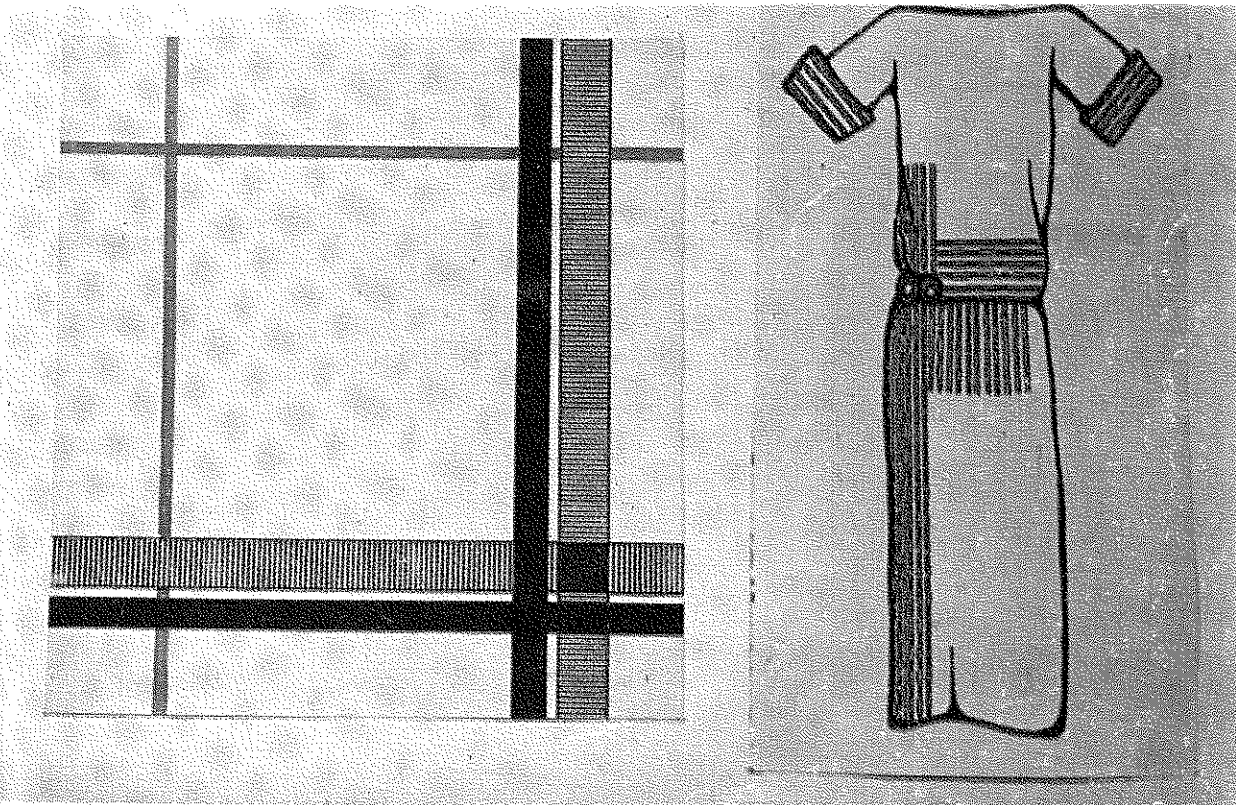
na agresiva organiza
naria (*Assotsiatsiya*
o por su abreviatur
no séptima «expos
Radimov, presiden
d, deben representa
a Revolución, debe
blo, los trabajado

y Katsman acusó
) para sí mismos), d
«burguesía frances
de la pintura revolu
combinaba esto con
oda experimentaci
como declaró en su
el momento revolu
emos revelar nuest
no heroico». ¹¹ No s
método artístico. E
s relativos a la Rev
a toda investigaci
mación es el famos
dedicación de АКБР
principal le granje
ral del Partido de s
bricas y represent
denado a los futuris
ado», ¹³ les prestó s
te relacionado con
recibió el definitiv
n pleno a su décim
na exposición. ¹⁴

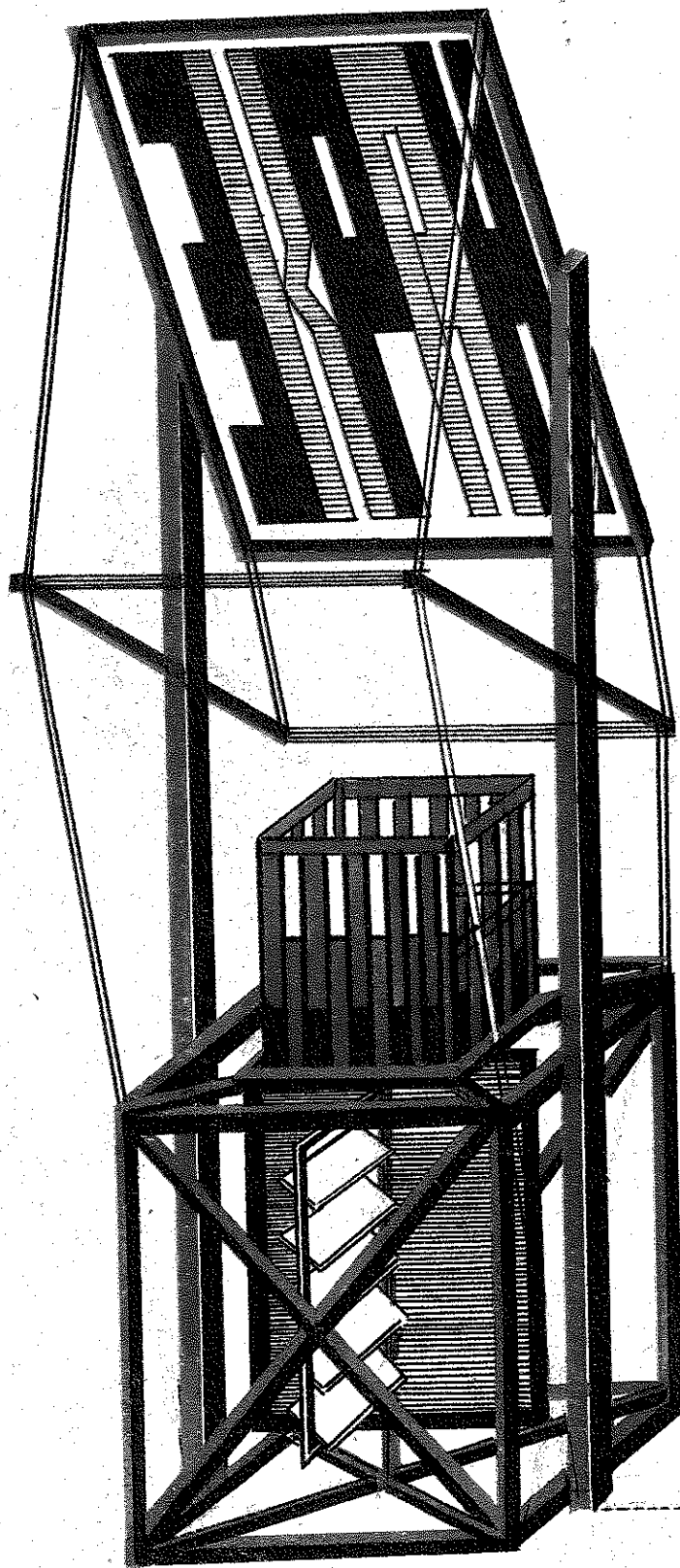
en temas específico
écima, 1922, 1923
exposiciones tercera
ente). La naturaleza

ista de sus obras le

XI. L. Popova, diseño textil y de vestido utilizando un motivo similar, c. 1924, lápiz y tinta sobre papel, 72,5 x 34 cm. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gmurzynska, Colonia.]



XII. L. Popova, diseño de franela de algodón y abrigo y falda de dicho tejido, c. 1924, lápiz y acuarela sobre papel, 61 x 28 cm. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gmurzynska.]



T. Kozguc 222.

XIII. G. Klutsis, diseño de pantalla-tribuna-quiosco para el IV Congreso de la Comintern y para el V aniversario de la Revolución de Octubre, 1922 (*Ekran-tribuna-kiosk*), acuarela y tinta sobre papel, 24,6 × 16,5 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]



XIV. G. Klutsis, *La Ciudad Dinámica (Dinamicheskii gorod)*, 1919-20, óleo con arena y hormigón sobre madera, 87 × 64,5 cm. Colección George Costakis, Atenas. [Fotografía: © George Costakis 1981.]



XV. G. Klutsis, cartel titulado *Pagaremos la deuda del carbón de nuestro país* (*Vernem ugol'nyi dolg strane*), 1930, c. 102,5 x 72 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

uraba un mercado inmediato. El Museo del Ejército Rojo y el Museo de la
lución eran sus principales clientes, utilizando obras de AKhRR para completar
aso material fotográfico de sus fondos.¹⁵ A pesar de críticas bien fundamenta-
ue apuntaban tanto a la calidad artística de AKhRR (su capacidad técnica era a
udo lamentable) como a su agresividad, esta protección oficial les aseguró viabi-
d económica y existencia continuada. La asociación representó en el terreno de
s artes visuales un papel equivalente al de RAPP en literatura.¹⁶ Era el más poderoso
e los grupos realistas que dominaban la situación artística a fines de la década de
los 20 y encabezaban el ataque contra las innovaciones artísticas de la vanguardia
colectivamente denominadas Formalismo.

El ascenso de AKhRR a la preeminencia cultural fue síntoma de una tendencia
artística más general, opuesta al arte de vanguardia, entre la joven generación de
artistas a mediados de los años 20. Estos jóvenes artistas preconizaban una vuelta a
las formas convencionales de la pintura de caballete y proponían un retorno al tema
figurativo y a la imagen realista. De la existencia de tal tendencia es prueba la
abundancia de nuevos grupos artísticos que se formaron durante la NEP, todos los
cuales, a pesar de las variaciones de sus credos artísticos, argumentaban en pro de la
necesidad y la validez de un arte figurativo. Entre los primeros de estos grupos está
NOZh (*Novoe obshchestvo zhivopistsev*, Nueva Sociedad de Pintores), organizada en
1920-21 por antiguos discípulos de Malevich, Tatlin y Ekster.¹⁷ Su manifiesto, pu-
blicado en el catálogo de su primera exposición, noviembre de 1922, declaraba que,
«como antiguos artistas de izquierdas», consideraban que «el período analítico del
arte ha terminado».¹⁸ Criticaban la actitud nihilista de los constructivistas respecto
al arte, su concepción mecanizada del hombre, su fetichismo hacia la máquina y su
veneración de la tecnología como valor absoluto, así como el hecho de que, al faltar
oportunidades reales para poner en práctica sus ideas, los constructivistas habían
llegado a un callejón sin salida. NOZh declaró: «Queremos crear obras de arte reales...
Creemos en el arte futuro... que sus medios y propiedades pueden aún sistematizar
los sentimientos de un entorno revolucionario. Creemos que el futuro traerá una
nueva forma de pintura, correspondiente al ritmo de la modernidad y de la psicología
contemporánea».¹⁹

Una desilusión artística semejante con respecto al constructivismo fue la experi-
mentada por los estudiantes de los Segundos Estudios de Arte Libres del Estado, que
constituyeron el grupo artístico Bytie (Realidad Objetiva).²⁰ Organizado en 1921
como «protesta contra el extremismo del arte de izquierdas» y el rechazo constructi-
vista de la pintura de caballete, declararon que «sólo rechazando el uso de las
técnicas pictóricas como fin en sí mismas es posible que la pintura rusa vuelva a ser
social».²¹ Esto había de lograrse centrándose en el «problema del contenido o tema
del arte».²² En 1924, como respuesta a la similitud de sus ideas, NOZh se unió a Bytie
y en 1926 el remanente de Sota de Diamantes se amalgamó con Bytie.²³

La formación de OST (*Obshchestvo khudozhnikov-stankovistov*, Sociedad de Pin-
tores de Caballete) en 1925 fue el resultado de la insatisfacción no sólo con el
constructivismo, sino también con las insuficiencias artísticas de AKhRR, el pseudo-
cézannismo de NOZh y la debilidad estilística de los demás grupos pictóricos de la
época.²⁴ La mayoría de los miembros de OST habían estudiado en los Estudios Li-
bres y eran graduados de los VKhUTEMAS.²⁵ Por lo tanto, habían sido muy influidos
por los experimentos formales de la época y por el interés en la tecnología. Entre sus
miembros, Vil'yams había sido director del Museo de Cultura Pictórica desde julio
de 1922 hasta julio de 1923,²⁶ Lyushin había hecho en 1919 un modelo para una
Estación de Comunicación Interplanetaria y Vyalov había experimentado con relie-
ves.²⁷ Manifestaron que el arte debía participar en la construcción del socialismo,
pero que este arte debía ser la pintura de caballete y combinar «contemporaneidad
revolucionaria y claridad en la elección de tema» con «un esfuerzo por conseguir la
maestría absoluta en el terreno de la pintura de caballete, el dibujo y la escultu-
ra».²⁸ Las obras producidas por el grupo hasta su disolución en 1930 eran de natura-
leza ecléctica, centrándose en temas industriales, como *En la obra de los nue-*



vos talleres de la fábrica, de Deineka (lám. 4.1), o la vida urbana y la cultura física.

Estos grupos constituyeron la base de la vida artística durante la década de 1920. La táctica agresiva de AKhRR, reforzada por el apoyo oficial, condujo a la absorción de los demás grupos y a un considerable debilitamiento de la posición vanguardista a fines de la década. Finalmente, en 1932, el decreto del partido «Sobre la reforma de las organizaciones literarias y artísticas» llevó a la disolución de todos los grupos artísticos y literarios existentes y promulgó disposiciones para la fundación de una única Unión de Artistas que impondría un control ideológico uniforme sobre estilo y tema.²⁹ Dicha organización equiparó la obra de arte en la construcción del socialismo con el realismo socialista como teoría y práctica artísticas dirigidas por el Partido.³⁰ No obstante, antes de esta aprobación del credo artístico de AKhRR, la política artística general del gobierno, expuesta en su declaración de imparcialidad política artística en las artes de 1925, había protegido y fomentado la actividad agresiva de los artistas proletarios extremistas (AKhRR), que abogaban por el realismo para reflejarse y participar en la lucha política.³¹ En muchos aspectos, la adopción del fotomontaje por parte de los constructivistas puede considerarse como un intento de desarrollar una forma alternativa de arte de agitación que pudiera ganarse el apoyo del gobierno obedeciendo todavía a los principios constructivistas.

LA EVOLUCION DEL FOTOMONTAJE

Artísticamente, el uso de la fotografía se basaba en los experimentos con el collage, que habían constituido también la base de la reaparición de las construcciones no utilitarias, y se desarrolla a partir de ellos. Los artistas rusos y occidentales habían investigado las posibilidades de la utilización de fotografías como elementos de collage en el período prebélico. Malevich, por ejemplo, había incorporado una fotografía a su pintura titulada *Mujer en una parada de tranvía*.³² Sin embargo, se ha aceptado generalmente que esta práctica había sido desarrollada ampliamente, primero por los dadaístas de Berlín y que éstos inventaron el término «fotomontaje» para describir la nueva técnica.³³ Desde sus comienzos, por lo tanto, el fotomontaje estaba íntimamente relacionado con la actitud «antiarte» del dadá y sus propósitos propagandísticos, específicamente nihilistas. Utilizada como imagen «confeccionada», la fotografía era combinada con otros materiales extraños tales como recortes de periódico y revistas, dibujos y letreros, para producir imágenes que destruyeran la complacencia del mundo postbélico.

Las mismas características de la imagen fotográfica y el fotomontaje que los hacían sugestivos para el movimiento dadá los hacían atrayentes para los constructivistas. La fotografía integraba el mundo de la máquina (tecnología e industria) y el mundo del arte.³⁴ Era una imagen producida por un aparato mecánico (la cámara) y que podía ser reproducida hasta el infinito por medios mecánicos. De este modo cada fotografía era un original y así se destruía la mística vinculada al concepto de obra de arte única y era verdaderamente una forma de arte «de masas».³⁵

Aunque se desarrolló partiendo de la técnica del collage cubista, el fotomontaje cumplía una función diferente. Las características figurativas de la imagen y las ideas que originaba en combinación con otros elementos eran más importantes que su presencia material o táctil en la obra.³⁶ La característica concreta de la fotografía y del fotomontaje ponía la obra en contacto directo con el mundo real. En una dirección esto llevó finalmente a los *ready-mades* de Duchamp, en otra a la utilización de la representación fotográfica de los objetos como sustituto de los propios objetos. Esto tenía la ventaja adicional de ampliar temáticamente la extensión de temas que podían tratarse. *LEF* explicó:

«Por fotomontaje entendemos la utilización de la impresión fotográfica como medio figurativo. La combinación de fotografías cambia la composición de las imágenes gráficas.

La significación de este cambio es que *la fotografía no es el dibujo de un hecho visual, sino la exacta fijación de éste*. Esta precisión y esta claridad documental dan a la fotografía un poder de influir en el espectador que la imagen gráfica es incapaz de alcanzar». ³⁷

Fue precisamente esta capacidad de presentar una imagen concreta que enlazase la vida cotidiana del espectador con los preceptos políticos y sociales del Partido Comunista lo que hizo de la fotografía utilizada en el montaje un arma propagandística tan valiosa. Las ideas abstractas políticas y sociales, las órdenes y las necesidades podían ser introducidas en el ámbito de comprensión de los campesinos más ignorantes. Klutxis rechazó después toda deuda con los dadaístas en el desarrollo del fotomontaje y afirmó la independencia del movimiento ruso, situando decididamente sus orígenes en la labor soviética de debate de los años 1919-20.

«Hay dos tendencias generales en la evolución del fotomontaje. La primera tiene su origen en la publicidad americana. El fotomontaje denominado formalismo-publicitario es ampliamente utilizado por los dadaístas y expresionistas de Occidente. La segunda línea es el fotomontaje político-propagandístico, que ha desarrollado sus propios métodos, principios y leyes de construcción...

En la URSS, el fotomontaje apareció en el frente «de izquierdas» de las artes cuando el arte no objetivo había concluido ya...

El fotomontaje como nuevo método artístico apareció en la URSS en 1919-20... el primer fotomontaje en la URSS fue la *Ciudad Dinámica* del artista G. Klutxis; en él, la fotografía fue utilizada por primera vez como elemento de textura y figuración montado de acuerdo con el principio de las distintas divisiones». ³⁸

KLUTSIS Y EL CARTEL POLITICO

Mientras que en Occidente el fotomontaje no era más que otra rama artística, Klutxis consideraba que en la Unión Soviética era una parte de un sistema total de las formas interrelacionadas de la actividad de reconstrucción social:

«La revolución proletaria presentó las artes espaciales con una serie de complejas misiones totalmente nuevas: diseño de ciudades socialistas, alojamiento comunitario, parques de cultura y descanso, ciudades verdes, aldeas agrícolas, clubs de trabajadores... confección, espectáculos de masas y viviendas para obreros. Las nuevas tareas requerían nuevos tipos y formas de actividad artística. Entre ellos está el fotomontaje». ³⁹

Por consiguiente, para Klutxis el elemento ideológico y más específicamente el elemento político comunista era un factor esencial en el fotomontaje. Su definición del fotomontaje lo hizo explícito: «No se debe pensar que el fotomontaje es la composición expresiva de fotografías. Incluye siempre un lema político, color y elementos gráficos». ⁴⁰

Klutxis reivindicaba *La Ciudad Dinámica* de 1919 (lám. 6.7) como primer fotomontaje. ⁴¹ Esta fecha puede parecer muy temprana, pero ya que Klutxis ejecutó otro fotomontaje para el Plan de Lenin para la Electrificación de 1920, la fecha de 1919 no sería exagerada. ⁴² La inscripción de Klutxis en la *Ciudad Dinámica* dice «Suprematismo voluminalmente espacial + fotomontaje. El derrocamiento de la no objetividad y el nacimiento del fotomontaje como forma artística independiente». ⁴³ A causa de esto hizo valer su derecho a ser el pionero ruso del fotomontaje, aunque su utilización del término adoptado por los alemanes indica que en la época en que redactó esta inscripción estaba al tanto del término alemán y del movimiento que lo produjo. O bien redactó la inscripción en la época en que hizo el montaje, en cuyo caso tenía conocimiento de los experimentos contemporáneos dadaístas y basaba su obra en ellos, o bien la inscripción es una adición posterior y se limitó a tomar prestada la denominación y a desarrollar el fotomontaje como afirmó, independientemente de los alemanes. Se ha comprobado que es casi imposible establecer cual-

6.9. G. Klutxis, diseño de cartel titulado *La electrificación de todo el país* (*Elektrifikatsiya vsei strany*), 1920. Paradero desconocido. [Fotografía: ©George Costakis 1981.]

quier relación precisa con los experimentos dadaístas, y es posible que el fotomontaje evolucionara de forma independiente en la Unión Soviética.⁴⁴

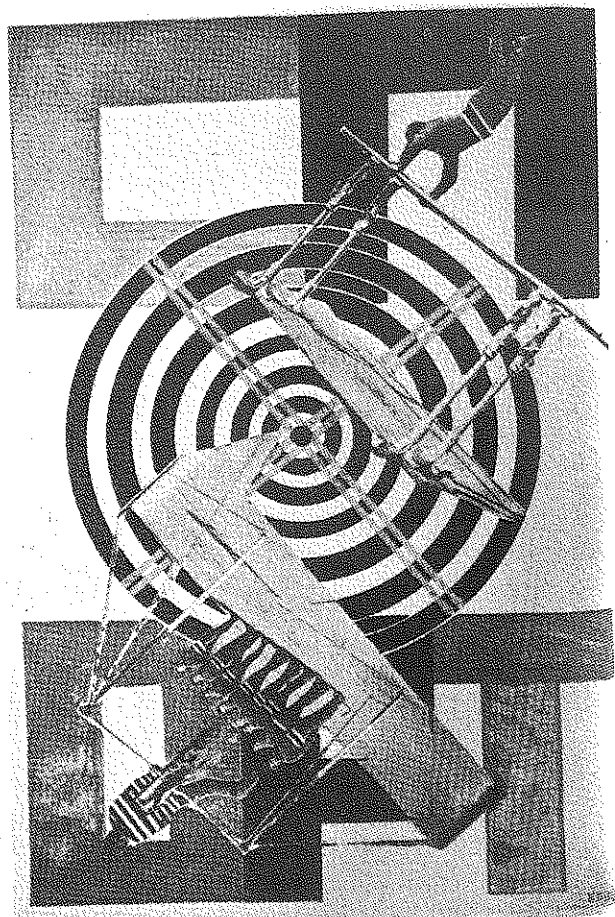
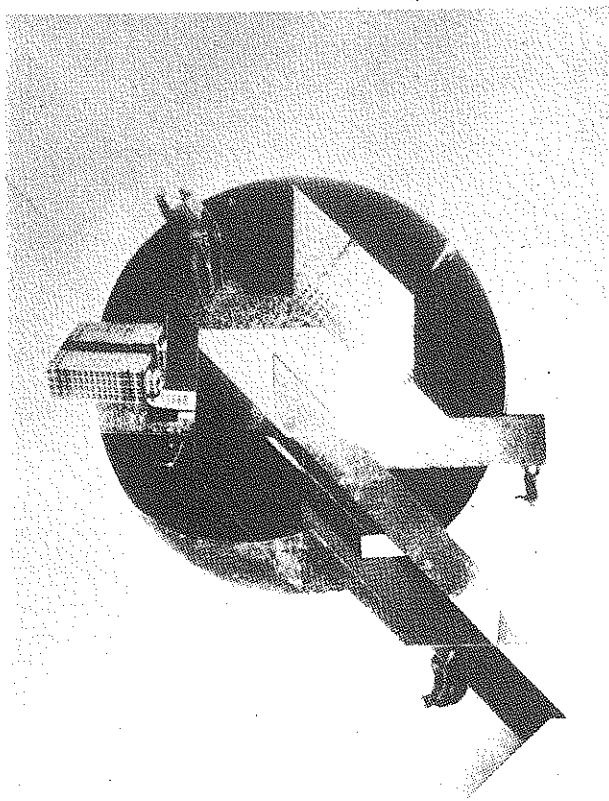
El fotomontaje de Klutxis *La Ciudad Dinámica*, guardaba evidentemente estrecha relación con la pintura del mismo título que ejecutó en 1919-20 (lám. en color XIV) bajo la influencia del suprematismo, las composiciones PROUN de Lissitzky, las pinturas de Malevich y los principios espaciales de los modelos y dibujos arquitectónicos de este último.⁴⁵ Aunque la pintura y el fotomontaje de Klutxis difieren levemente, tienen una estructura común: una serie de cuerpos rectangulares y cúbicos se agrupan a lo largo de un eje diagonal ante una estructura esférica como fondo. La aparente tridimensionalidad de estos cuerpos es ambigua, ya que sus interrelaciones, huecos y salientes no producen una estructura tridimensional coherente.

En el fotomontaje (lám. 6.7), Klutxis utilizó fotografías de superficies de rascacielos americanos (paredes de hormigón que abarcan numerosos pisos y multitud de ventanas) para formar los lados de las diversas estructuras rectangulares que componen los elementos de esta ciudad dinámica. Añadió también fotografías de trabajadores en los extremos de dichas estructuras. El emplazamiento de estas figuras sugiere que su intención era presentar esta ciudad aérea como un mundo a modo de microcosmos con su propio centro de gravedad que permite a los hombres estar aparentemente cabeza abajo en los extremos inferiores de los edificios.⁴⁶

6.7. G. Klutxis, *La Ciudad Dinámica* (*Dinamicheskii gorod*), c. 1919, fotomontaje. Paradero desconocido. [Reproducido en *Izofront*, 1931.]

Klutxis empleó la fotografía en este ejemplo como un elemento que representa la realidad existente a fin de establecer una relación específica con la vida real en algo que es por lo demás una composición abstracta. Como tal guarda un paralelismo con los collages de Picasso, el tratamiento de la escala relativa del tema sugiere la diferencia de aproximación. Las fotografías ponen en relación la estructura proyectada de Klutxis con el mundo real de forma más directa de lo que podría hacerlo

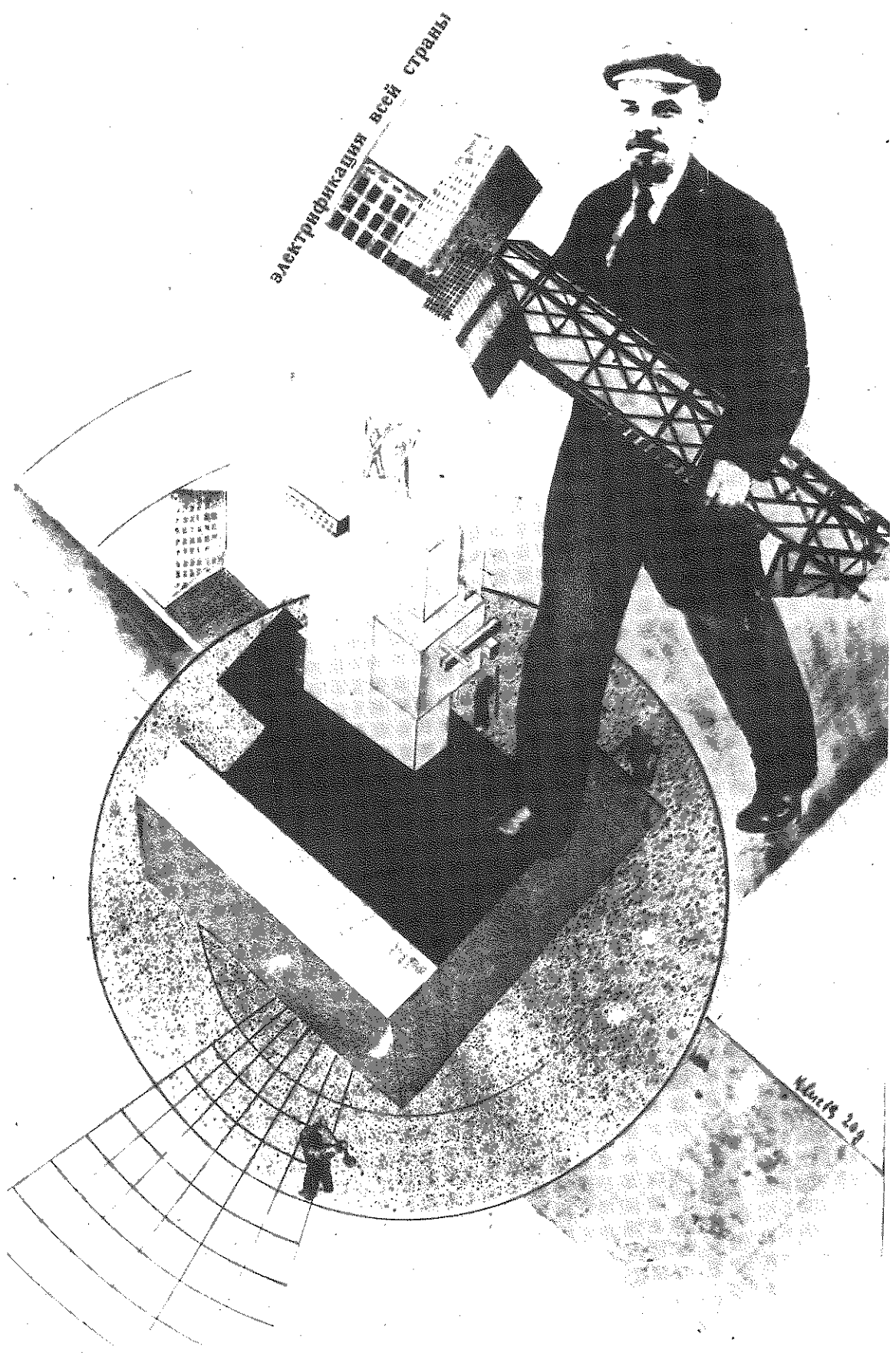
6.8. G. Klutxis, *Deporte*, 1922, fotomontaje. Paradero desconocido. [Reproducido en *Izofront*, 1931.]



onta-
estre-
color
ky, las
tectó-
leve-
cos se
lo. La
iones,

rasca-
tud de
mpo-
abaja-
figuras
odo de
s estar

enta la
n algo
elismo
iere la
royec-
acerlo



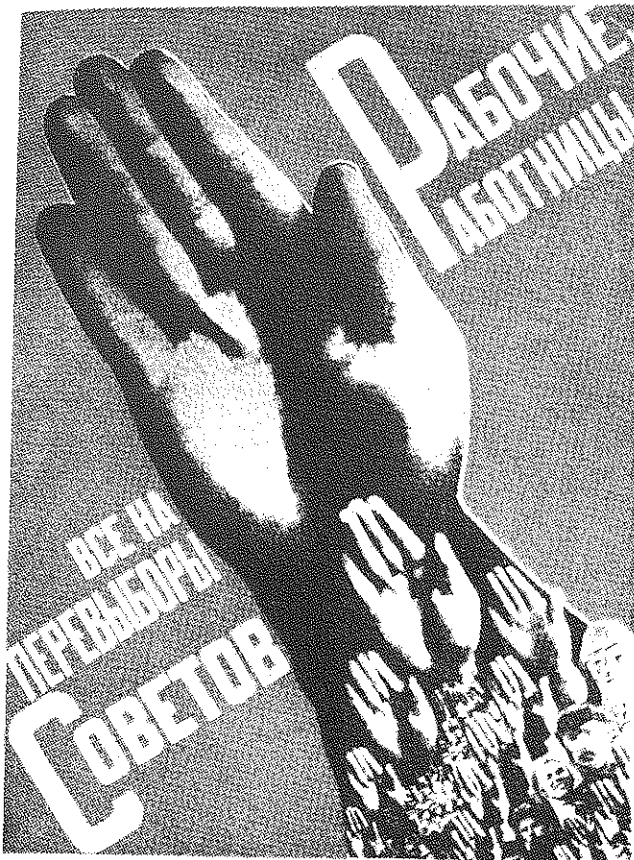
una pintura de la misma estructura. Al dejar de ser una composición abstracta, se convertía en representación de un concepto abstracto de la moderna ciudad tecnológica. La introducción de las fotografías de superficies constructivas reales comunicaba al espectador que el concepto estaba dentro del dominio de lo posible. Klutss utilizaba lo familiar para hacer menos improbable lo no familiar.

En 1920, para celebrar el quincuagésimo cumpleaños de Lenin y la presentación de su Plan para la Electrificación en el VIII Congreso de los Soviets, Klutss hizo uso del fotomontaje para el diseño de dos carteles de contenido específicamente propagandístico: *El viejo mundo y el mundo que se construye ahora* y *La electrificación de todo el país* (lám. 6.9).⁴⁷ En el segundo, Lenin, en actitud de avanzar, sostiene una estructura férrea calada (probablemente un poste eléctrico); cuatro estructuras que emergen del centro a modo de rayos acentúan el mensaje ideológico acerca del progreso. El contraste con la *Ciudad Dinámica* se hace evidente de inmediato. El fotomontaje más antiguo estaba concebido primariamente como una composición abstracta a la cual se habían agregado imágenes fotográficas realistas. Las fotografías proporcionaban un elemento concreto a una concepción utópica y por lo demás puramente artística. La importancia de la *Electrificación* radica en el hecho de que estaba concebida como un cartel con un propósito específicamente propagandístico y tenía un contenido específicamente ideológico.⁴⁸ Este específico contenido propagandístico era ya el interés dominante, teniendo prioridad sobre las consideraciones puramente artísticas.

La tendencia de Klutss hacia las composiciones basadas en la diagonal era un elemento constantemente reiterado en su obra. Lo utilizó en 1922 en el fotomontaje *Deporte* (lám. 6.8), en el que ante el grueso rótulo de gran tamaño de la palabra «deporte» —tipo gótico que en la época se iba haciendo habitual y era típico de la tipografía constructivista—⁴⁹ se superponían las imágenes de los gimnastas sobre una estructura giratoria compuesta por círculos concéntricos. Todo el equilibrio en el diseño era destruido por las figuras (con los equipos de gimnasia), situadas en fuertes diagonales para dar dinamismo a toda la composición. Su fijación a dos de los cuatro radios de la rueda introducía un movimiento circular.

Estos experimentos constituyeron la base de la obra de Klutss dentro de los carteles políticos, que produjo de forma intensiva durante los últimos años de la década de 1920. A pesar de la tendencia a reducir el número de las imágenes componentes y a pesar del predominio de los elementos fotográficos y tipográficos sobre los gráficos, los carteles siguieron siendo organizados según las preferencias formales del constructivismo y empleando estrictas combinaciones de rojo, negro y blanco en conjunción con las fotografías. Klutss explotó sus técnicas para producir la serie «Carteles 1930-1933», que forman parte de la lucha ideológica y propagandística por el Primer Plan Quinquenal.⁵⁰ Una de las imágenes más llamativas de la serie es *Pagaremos la deuda del carbón de nuestro país* (lám. en color XV), en donde las tres figuras están unidas por el ritmo de la paralela ascendente de sus piernas, que avanzan en diagonal, dándoles la coherencia y el dinamismo de una línea al unísono. En el cartel *Trabajadores y trabajadoras, todos a la elección de los soviets* (lám. 6.10), Klutss volvió a emplear una disposición básicamente diagonal de manos ascendentes formando un triángulo, comenzando con manos pequeñas y aumentando su tamaño.⁵¹ Las líneas de la inscripción, colocadas en una diagonal contrapuesta acentúan el efecto dinámico con la utilización de iniciales grandes.⁵² Este fue descrito como «el mejor de todos los carteles electorales» por su «fuerza expresiva» y «actualidad política».⁵³

La obra de Klutss se fue organizando gradualmente durante la década de los 30 a partir de principios simétricos, y en contraste con los tipos de letra sencillos y sólidos utilizados por los constructivistas, Klutss empezó a utilizar un tipo más fino de estructura más flamígera y grosor variable. Los comienzos de esta evolución pueden verse en el cartel que Klutss diseñó en 1931 para la Exposición Antiimperialista (lám. 6.11), en el que usó un tipo fino mezclado con el tipo gótico de los constructivistas. Su portada de 1935 para *Campesina* combinaba 3 tipos diferentes,



6.10. G. Klutskis, cartel titulado *Trabajadores y trabajadoras, todos a la elección de los soviets (Rabochie i rabotnitsy vse na perevybory sovetov)*, 1930.

6.11. G. Klutskis, cartel de la Exposición Anti-imperialista (*Anti-imperialisticheskaya vystavka*), 1931.

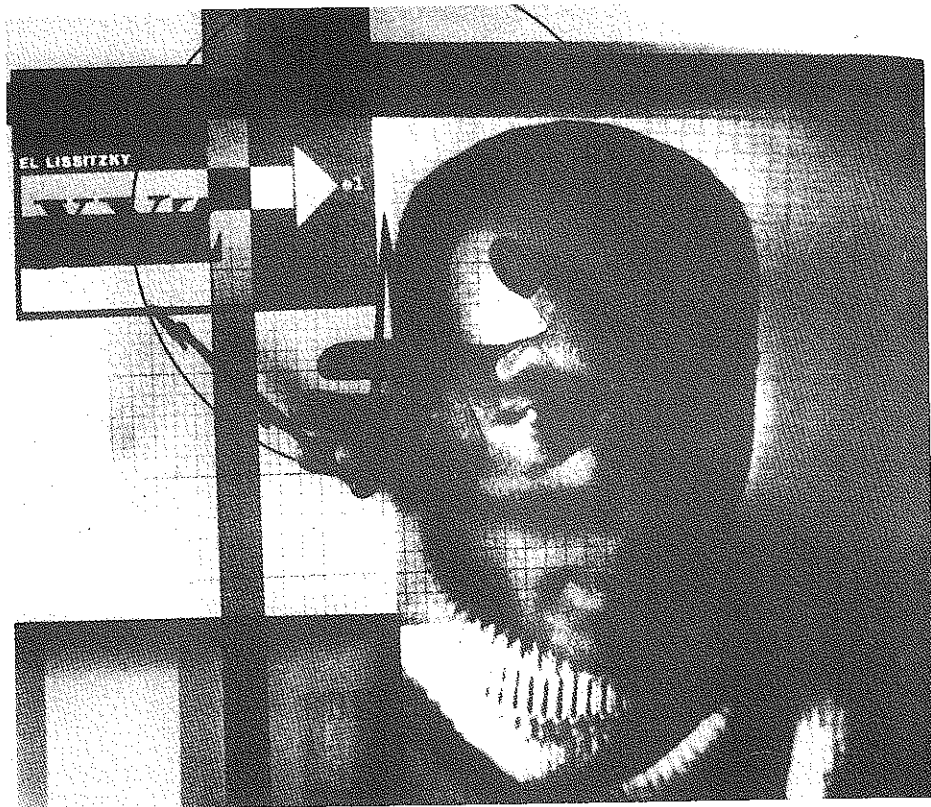


todos ellos de una naturaleza más tradicional y ornamental, que se incorporaban a una composición circular, completamente simétrica y estática y centrada en una imagen pintada, no fotográfica.⁵⁴

LISSITZKY Y LA FOTOGRAFIA EN EL DISEÑO DE EXPOSICIONES

Contrariamente a Klutskis, parece que Lissitzky se dedicó a la tipografía antes de interesarse en el fotomontaje. Sus primeras obras, como el diseño para el libro de Mayakovski *Para la voz* estaba aún influido por las ideas estilísticas del suprematismo, aunque la manera en que conformó el libro con un índice, de modo que «se dota al libro de una forma funcional de acuerdo con su específica finalidad», lo vinculaban a la fusión constructivista de lo técnico y lo artístico.⁵⁵ Sus principios de «la óptica en lugar de la fonética» y de que «hay que dar forma a la idea por medio de las letras»⁵⁶ fueron puestos en práctica asimismo en *Die Kunstismen* (lám. en color XVI).

Al parecer, Lissitzky empezó a interesarse por las posibilidades de la fotografía a principios de los años 20, en que comenzó a experimentar con fotogramas a los que añadía elementos adicionales en diferentes exposiciones. Uno de los primeros ejemplos es *Autorretrato: El Constructor*, de 1924 (lám. 6.12). En esta obra, la imagen fotográfica de una mano sosteniendo un compás se une a las imágenes de la cabeza de Lissitzky ante un fondo de papel cuadriculado, su membrete personal, las letras X Y Z y un círculo.⁵⁷ Esta imagen compuesta, que indica la actividad de Lissitzky como tipógrafo y constructor, yuxtapone elementos de la realidad de acuerdo con su significación para el tema y sin consideración de sus proporciones naturales y sus relaciones perspectivas tradicionales. Esta aproximación correspondía al fotomontaje y hacía posible el incorporar diferentes puntos de vista y temas dentro de una



6.12. El Lissitzky, *Autorretrato: EL constructor*, 1924, fotograma. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gmurzynska, Colonia.]

imagen compuesta, casi como un tipo de cuadro en movimiento pero inmóvil o «montaje» en el sentido de Eisenstein, fuera de la película.⁵⁸

Lissitzky aplicó la técnica del fotomontaje en el diseño de presentación de exposiciones.⁵⁹ Uno de los mejores ejemplos de esta explotación del fotomontaje en este área es el friso que compuso con Sen'kin para la Exposición Internacional de la Prensa, *Prensa*, en Colonia en 1928 (lám. 6.13), destinado a presentar diversos aspectos de la vida soviética y de la misión de educación de las masas que se proponía la prensa.⁶⁰ Esta compilación de imágenes iba acompañada de una estructura que representa los rodillos de las máquinas de imprimir a los cuales se fijaban los diversos tipos de imágenes que producían (lám. 6.14). Esto apuntaba ya hacia una elección de fotografías descriptivas sin adición de elementos no tipográficos. Esta apro-

6.13a-b. El Lissitzky, collages para la Exposición *Prensa*, Colonia, 1928.



ximación se encontraba en la entrada al pabellón soviético de la Exposición Internacional de la Higiene de Dresde, en 1930 (lám. 6.15) y en su portada de *La URSS en construcción*, de 1933 (lám. 6.16).

6.16. El Lissitzky, portada de *La URSS en construcción* (SSSR na stroike UdSSR im Bau), n.º 9, 1933.

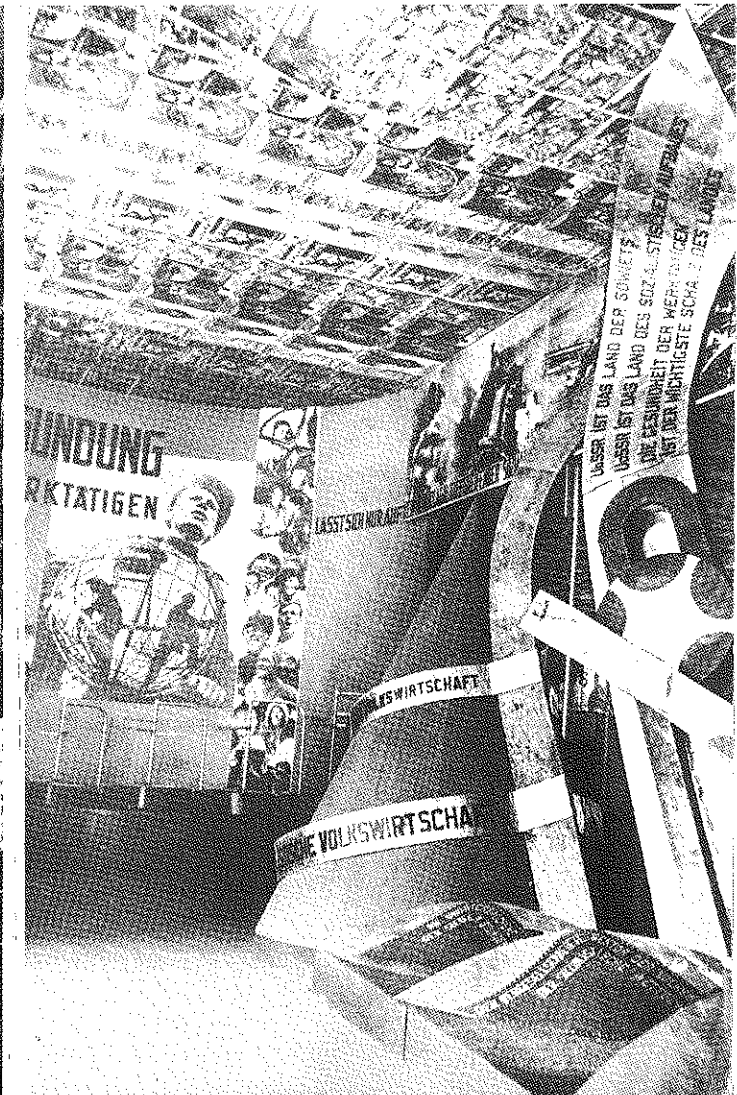
RODCHENKO Y LA FUNCION OBJETIVA DE LA FOTOGRAFIA

La evolución de Rodchenko había incorporado muchos de los aspectos de las artes gráficas constructivistas ya examinados en este capítulo. Su amigo y colaborador Mayakovski subrayó más adelante el papel que Rodchenko había representado en este sector y sus contribuciones al fotomontaje y diseño gráfico soviéticos: «En los últimos tres años... ha dado a las artes gráficas una orientación completamente nueva».⁶¹

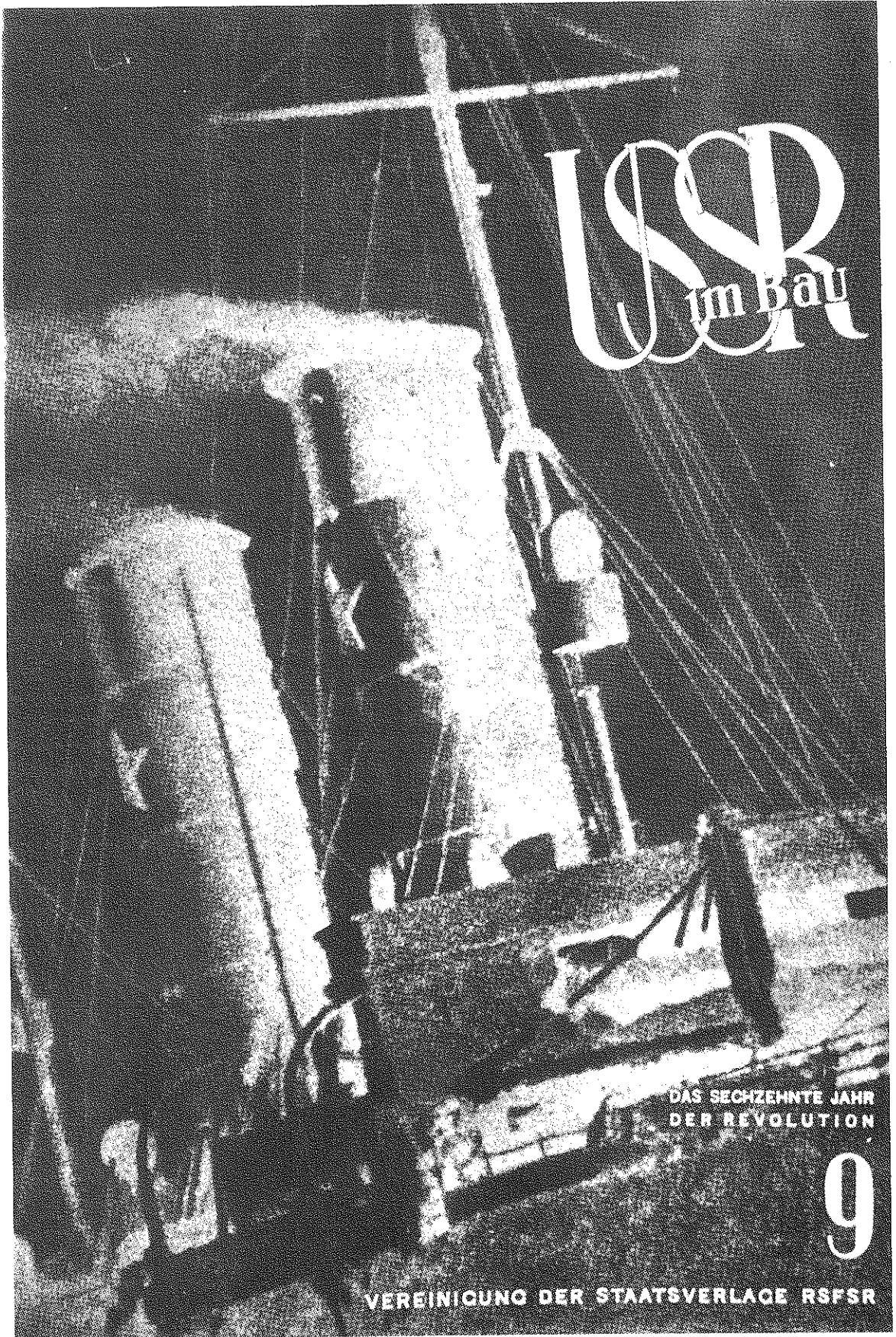
Sin embargo, no hay ningún testimonio de que Rodchenko produjera collages que incorporaran material impreso de naturaleza fotográfica o representativa (imágenes realistas impresas) antes de 1922. Anteriormente había estado trabajando en recopilaciones abstractas de materiales (láms. 1.26-7), y sus primeros collages se basaban primordialmente en la explotación de letras aisladas, palabras o frases recortadas de periódicos y revistas, entremezcladas con tiras de color liso o decoradas y trozos de papel de formas variadas. En un collage de 1919 (lám. 6.17) las tiras de papel que forman la estructura básica de dos diagonales en intersección proporcionan un marco para la composición del material impreso, que se limita a la rotulación. Estos experimentos guardaban profundas semejanzas con las composiciones

6.14. El Lissitzky, *Transmisiones*, parte del montaje de la Exposición Prensa, Colonia, 1928. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gruszynska, Colonia.]

6.15. Entrada del Pabellón Soviético de la Exposición Internacional de Higiene, Dresde 1930. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gruszynska, Colonia.]



móvil o
e expo-
en este
al de la
rsos as-
proponía
ura que
os diver-
na elec-
ta apro-



USSR im Bau

DAS SECHZEHNTE JAHR
DER REVOLUTION

9

VEREINIGUNG DER STAATSVRLAGE RSFSR

tipográficas de los futuristas y con los collages de los dadaístas.⁶² Estas similitudes fueron reconocidas por *Kino-Fot* en 1922, explicando la diferencia entre el montaje tal como lo empleaban los dadaístas franceses y los constructivistas rusos en términos del nuevo contenido ideológico de que los constructivistas dotaban a la técnica.⁶³

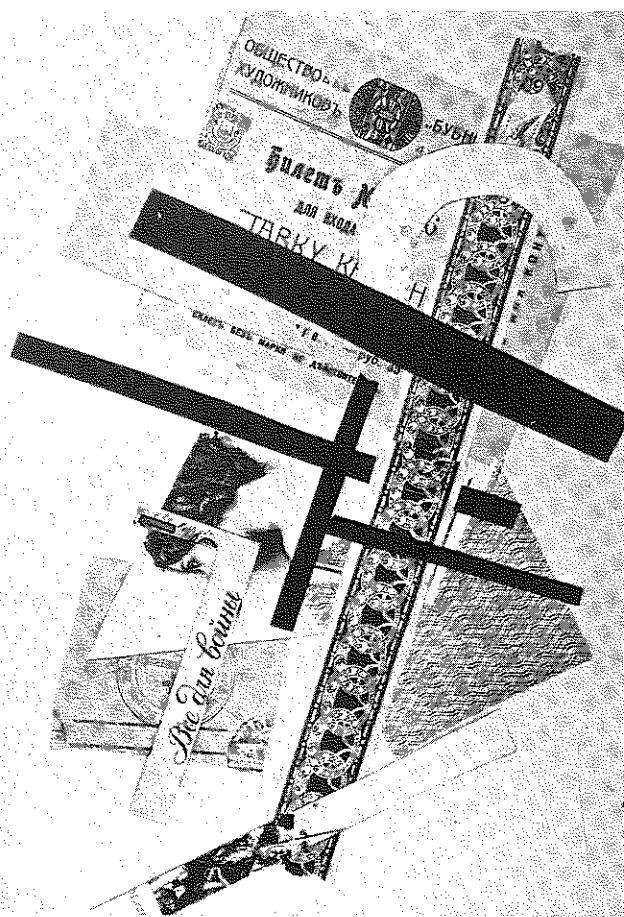
Como es natural, ésta se aplicó inmediatamente al sector del diseño de libros. En 1923 Rodchenko ilustró el poema de Mayakovski *Sobre esto* con una serie de diez fotomontajes hechos de material tomado de anuncios, revistas, periódicos y fotografías personales de Mayakovski y Lili Brik.⁶⁴ La portada (lám. 6.18), se basaba en el rostro de Lili Brik y en las ilustraciones, como en la lám. 6.19, Rodchenko utilizó el número de teléfono de Brik, 67-10, e hilos de teléfono tendidos a través de una fila de rascacielos americanos, colocada en diagonal para unir el ángulo superior derecho, donde Mayakovski, escuchando atentamente un aparato tan grande como él mismo, está sentado torturado por los celos (cuyo carácter primitivo es indicado por el dinosaurio), y el inferior izquierdo, en el que el teléfono es atendido sólo por un ama de llaves que bosteza. La serie de fotomontajes, como conjunto, estaba caracterizada menos por una dependencia de la rotulación que por una yuxtaposición de imágenes.

Rodchenko utilizó la misma aproximación en el fotomontaje *Crisis*, también de 1923 (lám. 6.20), que representa a unas personas que caen de dos aeroplanos sobre un paisaje urbano en desintegración. Como los dadaístas, Rodchenko recurrió al contenido descriptivo objetivo de la fotografía para dar realidad a unas imágenes imposibles pero alegóricas, que comunican ideas coherentes.

El compromiso político y social evidente en este fotomontaje se hace más paten-

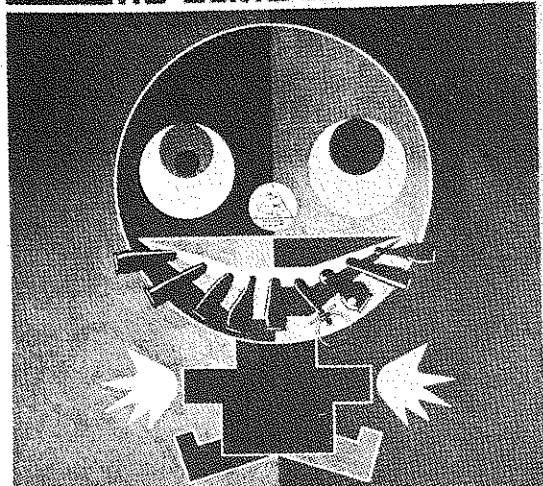
6.17. A. Rodchenko, *Collage sin título*, 1919, diversos papeles sobre papel.

6.18. A. Rodchenko, portada del poema de Mayakovski *Sobre esto* (*Pro eto*), 1923, fotomontaje.





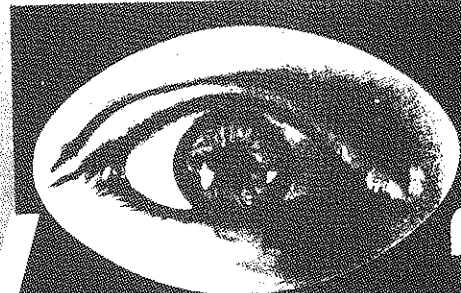
ЛУЧШИХ СОСОК
НЕ БЫЛО И НЕТ



ГОТОВ СОСАТЬ ДО СТАРЫХ ЛЕТ
ПРОДАЮТСЯ ВЕЗДЕ

РЕЗИНОТРЕСТ

ГОСКИНО  ГОСКИНО



КИНО ГЛАЗ

6
СЕРИЙ

РАБОТА
ДИЖИ ВЕРТОВА
ОПЕРАТОР
КАЧМАН



te en la obra publicitaria ejecutada por Rodchenko en colaboración con Mayakovski. Para ellos, la publicidad era un medio de comprometerse directamente en la consolidación y expansión de la economía bajo la NEP, requisito previo esencial para la supervivencia política del estado soviético. «En toda victoria militar, en todo éxito económico, nueve décimas partes son el resultado de la habilidad y el poder de nuestra propaganda. La publicidad es propaganda industrial y comercial».65 En recuerdos posteriores, Rodchenko describía en qué manera llevaron a cabo su empresa creativa:

«La labor referente a la publicidad soviética se llevó a cabo a toda velocidad. Volodya escribía sus textos al piano por la tarde. Durante el día recibía órdenes o las daba. Dos alumnos de VKhUTEMAS y yo dibujábamos hasta el amanecer. Todo Moscú fue adornado con nuestras producciones. El letrero de la Asociación de Procesado de Productos Agrícolas de Moscú; todos los quioscos eran nuestros; el letrero de la Editorial del Estado. Negro, rojo, dorado. El Consorcio Oficial del Caucho, los Almacenes Universales del Estado, *La Lucecita...* Hicimos casi cincuenta carteles, casi un centenar de letreros, paquetes, envolturas, señales luminosas, columnas publicitarias, ilustraciones en periódicos».66

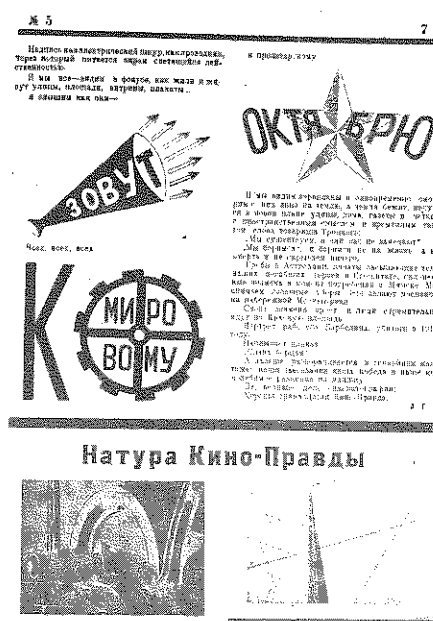
Los productos de su cooperación eran tipificados en sus carteles para el Trust del Caucho, como el anuncio de chupetes de 1923:

«No hay ni ha habido nunca mejores chupetes. Querrá chuparlos hasta su vejez» (lám. 6.21).67 Utilizando el fotomontaje, Rodchenko diseñó también carteles como el anuncio de la película de Vertov *Cine-Ojo* de 1924 (lám. 6.22), y cubiertas de libros como la serie para *Mess Mend*, de Dzhim Dollar (Shaginyan), publicado en 1924 (lám. en color XVII).

Al parecer, una de las primeras incursiones de Rodchenko en el terreno de la tipografía fue su diseño de los títulos de noticiario documental de Vertov *Cine-Verdad* de 1922 a 1924. Al tratar los títulos como parte integrante del conjunto cinematográfico, Rodchenko ideó tres tipos de título: unos de tipo grande, atrevidamente dispuestos a través de la pantalla; otros en los que las letras disminuían de tamaño, creando una ilusión de profundidad, y otros móviles que se desarrollaban según avanzaba la película. El resultado era que «de ser un punto muerto en la película, los títulos pasaban a ser parte orgánica de ella» (lám. 6.23).68 Rodchenko

6.19. A. Rodchenko, ilustración en fotomontaje para *Sobre esto (Pro eto)* de Mayakovskii, 1923.

6.20. A. Rodchenko, *Crisis (Krizis)*, 1923, fotomontaje.



6.21. A. Rodchenko, cartel publicitario para el Sindicato del Caucho, 1923. El texto de Mayakovskii dice: "No hay ni ha habido nunca chupetes mejores. Querrá chuparlos hasta la vejez".

6.22. A. Rodchenko, cartel de la película de Vertov *Cine-Ojo* (*Kino glaz*), 1924.



6.23. A. Rodchenko, rótulos para la película de Vertov *Cine-Ojo*, 1923, reproducidos en *Kino-Fot*, n.º 5, 1922.



aprovechó esta experiencia en sus diseños a dos colores para la agencia soviética de aeroplanos, Dobrolet (lám. en color XVIII).

Sus carteles y diseños para libros combinaban su experiencia en el fotomontaje y en la tipografía. En el mismo año, 1922, Rodchenko comenzó a trabajar en la revista *Kino-Fot*, y en 1923 se hizo cargo de los diseños del maquetado y las portadas de *LEF*, tarea de la que se ocupó mientras la revista fue publicada y hasta el último número de *Novyi LEF*, aparecido en 1928.⁶⁹ En los primeros números creó en ocasiones fotomontajes (lám. 6.24), pero en los últimos utilizó con frecuencia una fotografía completa sin cortes ni yuxtaposiciones (lám. 6.25). Esto reflejaba un cambio en la dirección de los propios intereses de Rodchenko.

Desde 1924, Rodchenko empezó a centrarse menos en el fotomontaje y más en la producción de la propia imagen fotográfica. En dicho año empezó a hacer fotografías.⁷⁰ Al manipular la cámara, Rodchenko utilizaba puntos de vista inusuales, aprovechando al máximo las posibilidades y excentricidades ópticas de la cámara. Consideraba que el artista era capaz de educar la vista para que recibiera impresiones visuales desde todos los lados simultáneamente, y que esto estaba en correspondencia con la conciencia del hombre contemporáneo.⁷¹ El deber del artista era por tanto, revelar en su obra nuevas facetas y aspectos de la realidad.

«A fin de enseñar al hombre a ver de una forma nueva es necesario fotografiar objetos ordinarios y familiares desde puntos de vista y en posiciones totalmente imprevistos, y fotografiar nuevos objetos desde diversos y ventajosos puntos de vista para dar una impresión completa del objeto.

Se nos ha enseñado a ver de una manera rutinaria e impuesta. Tenemos que descubrir el mundo visible. Tenemos que revolucionar nuestro pensamiento visual.⁷²

Tenemos que eliminar las cataratas de nuestros ojos».

6.24. A. Rodchenko, portada de *LEF*, n.º 3, 1923.

6.25. A. Rodchenko, portada de *LEF*, n.º 1, 1928.

La cámara era el medio de «cambiar la manera usual de ver las cosas», porque, argumentaba Rodchenko, «la lente de la cámara es la pupila del ojo del hombre cultivado en la sociedad socialista».⁷³ Rodchenko utilizó la fotografía no como medio de franca propaganda social o política, sino como medio de reeducación visual, para ampliar la conciencia del hombre hacia su entorno. El ojo mecánico de la cámara (una máquina visual) había de actuar como el ojo educativo del hombre socialista (es decir, capacitarlo para percibir la realidad por medio de la máquina y de la estética de la máquina). Dentro de estos planteamientos se ve que los constructivistas habían reconocido las restricciones de la realidad y la necesidad de un prolongado proceso educativo y propagandístico para crear los requisitos previos de su concepto del diseño.

Para Rodchenko, este proceso implicaba una permanente investigación de la fotografía, la cámara y las técnicas fotográficas. Era típico del constructivismo en esta época que esta preocupación por la máquina y sus productos y procesos llevara de nuevo, por su propio impulso, a una fijación objetiva de la realidad y por ésta a la imagen figurativa. Muchos de los experimentos de Rodchenko de este estilo fueron reproducidos en las páginas de *Novyi LEF*. En 1928, por ejemplo, Rodchenko produjo una serie de fotografías basadas en la investigación de las calidades de los objetos transparentes a la luz (lám. 6.26).

«Se colocaba una vasija de cristal sobre cristal y sobre él una lámpara oculta por un disco oscuro para evitar estropear la forma plástica. La toma se hacía desde abajo, a través del cristal y a una cierta distancia.

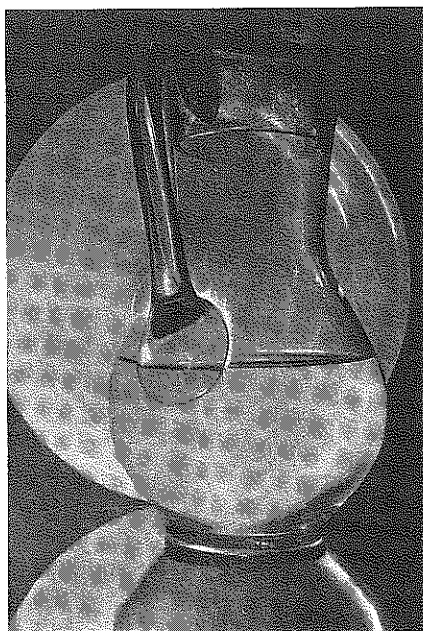
Para hacerlo comprensible es preciso ver la toma desde abajo, levantándola sobre la cabeza paralelamente al techo.

En la fotografía n.º 2, se puso un cristal sobre una vasija de cristal; la luz viene de abajo a la izquierda y atraviesa el borde de la vasija.

En la fotografía n.º 3 se colgó una lámpara detrás de una jarra de agua... La luz procede de detrás de la base del asa de la jarra».⁷⁴

La imagen impresionada en la película se utilizaba como producto acabado. Por lo tanto, aparte de definir el propio experimento visual, el artista no intervenía en el proceso. La imagen acabada era una reflexión objetiva (sin embargo mecanizada e inusual) sobre el entorno existente. Aunque los experimentos de Rodchenko con la

6.26. A. Rodchenko, experimentos fotográficos con objetos transparentes, 1928. [Reproducido en *Novyi LEF*, n.º 3, 1928.]



cámara se inspiraban en un análisis formal de la fotografía como imagen artística, esta evolución de su obra en conjunto, señala una vuelta al objeto integrado, a la realidad existente y al entorno actual urbano y rural como punto de partida para su obra, una vuelta a la imagen figurativa y a una experimentación con ella limitada pero explícitamente artística.

Al reconocer la imposibilidad de trabajar en el marco industrial existente en la Unión Soviética en los primeros años de la década de 1920, los constructivistas en general se dedicaron intensamente al diseño gráfico como área de actividad que podía responder a sus imperativos sociales y políticos y a través de la cual podían participar en la construcción de una sociedad socialista, aunque alejándose de las construcciones materiales que en un principio habían proyectado construir. Este sector había sido una forma incidental de experimentación, como en los diseños de Gan para *El Constructivismo*, pero según avanzaba la década los constructivistas dependían cada vez más de él para su supervivencia económica. Esta tendencia fue intensificada por la presión del clima cultural de la época orientado hacia el realismo. Este gradual confinamiento de la actividad constructivista a tareas generalmente bidimensionales llevó a la consiguiente limitación de sus propias aspiraciones. Donde antes habían buscado la reestructuración de todo el entorno viviente desde el interior, ahora solamente podían ejercitar su creatividad en el medio, relativamente transitorio y cosmético, del fotomontaje y el diseño de exposiciones. La dimensión de construcción social había desaparecido dejándoles una misión simplemente artística. Al mismo tiempo, el uso del fotomontaje y la fotografía los condujo de nuevo a la imagen real y así a los conceptos tradicionales del arte y su papel representativo.

El final del constructivismo tuvo lugar a raíz de la reaparición del realismo socialista, que reafirmó la tradición esencialmente didáctica, naturalista y socialmente comprometida de la cultura rusa, que en el siglo XIX se había expresado en las teorías de Chernyshevski y Dobrolyubov y en la práctica artística de los Nómadas. Por el acento social que los constructivistas dieron a su obra también ellos participaban de esta tradición, pero su completo rechazo del arte como actividad válida y su desprecio del realismo como principio estético los situaba en conflicto con grupos que basaban su credo estético en una total aceptación de esta tradición y del realismo como estilo artístico. La reflexión objetiva sobre la realidad en la fotografía utilizada en el fotomontaje recondujo al constructivismo a esta tradición y como tal constituyó un vehículo para la decadencia del movimiento.

7 CONSTRUCCION ORGANICA: EL APROVECHAMIENTO DE UNA TECNOLOGIA ALTERNATIVA

Los capítulos precedentes han examinado el constructivismo como un movimiento que extrajo su inspiración del mundo de la máquina y de los principios de la producción mecanizada. En este capítulo deseo presentar la hipótesis de que además de esta corriente principal, el constructivismo mecánicamente inspirado, existió una tendencia que podría ser definida con el término «constructivismo orgánico».

Esta tendencia orgánica no se desarrolló teórica ni prácticamente en un grado suficiente para que se considerara como un movimiento enteramente separado. Sin embargo, los rasgos orgánicos que caracterizaron la obra constructivista de Tatlin y Miturich sugieren que ésta representó algo más que una mera extravagancia personal por su parte. Tanto Tatlin como Miturich derivaron la inspiración para su labor de diseño de formas orgánicas y del mundo de la naturaleza más que de formas mecánicas y del mundo de la tecnología contemporánea. Aunque rechazaban el trabajo mecánico con las formas geométricas de la tecnología ya establecidas, mantenían los principios básicos del constructivismo (los principios de tectónica, *faktura* y construcción), y los ampliaban para investigar las sustancias subyacentes a la propia forma tecnológica, a la base misma de la tecnología. Sus observaciones e investigaciones de los fenómenos naturales los llevó a propugnar el uso de formas y principios del movimiento curvilíneo, los cuales se convirtieron en las concepciones que motivaron sus diseños para diversos aparatos voladores. Fueron estas obras las que formaron la esencia principal del constructivismo orgánico y proporcionan también la evidencia visual y teórica para plantear la existencia de dicha tendencia. Las características orgánicas de estas obras radican en sus cualidades formales y en la aproximación fundamentalmente intuitiva y no mecánica que determinaba su organización.

Antes de examinar estas obras con detalle, no obstante hay que relacionar brevemente este elemento orgánico dentro del constructivismo con una tendencia general del pensamiento y la práctica estéticos en la actividad de la vanguardia rusa del siglo XX a la cual puede aplicarse también el término «orgánica». En este contexto, el constructivismo orgánico aparecería como una manifestación específica de una tendencia orgánica dentro del arte progresista ruso del siglo XX, y no como un fenómeno excéntrico o completamente aislado.

LA TENDENCIA ORGANICA

El principal representante de esta tendencia fue el artista y músico Mikhail Matyushin, que reivindicó para sí la gloria y el prestigio de haber inaugurado esta tendencia «orgánica». En 1923, escribía: «Fui el primero en señalar la vuelta a la

naturaleza».¹ Su pretensión ha sido confirmada por un discípulo, que afirmó que «su vía de creatividad es la percepción orgánica del mundo».²

Ya en 1911, en la exposición de la Unión de la Juventud, Matyushin había presentado un estudio de raíces y ramas de árboles.³ Consideraba que estas formas naturales eran las más perfectas manifestaciones del movimiento de la materia, y su observación de que esta materia orgánica crecía naturalmente en curvas impulsó su interés por los volúmenes curvos. Dio a su aproximación artística (y al estudio que después organizó en los Estudios de Arte Libres del Estado de Petrogrado) realismo espacial (*prostranstvennyi realizm*). El realismo espacial de Matyushin se basaba en una percepción de la naturaleza totalmente nueva y en un proceso de aprendizaje de la naturaleza «observándola libremente sin aferrarse a detalles familiares».⁴ Para facilitar esta nueva percepción de la naturaleza, Matyushin desarrolló el concepto de *zorved* o ver-saber, que anunció en GINKHUK el 13 de abril de 1923.⁵ *Zorved* ponía en relación el proceso consciente del conocimiento con una percepción intuitiva de conexiones que no eran inmediatamente aparentes. Se basaba en la idea de que tanto la cognición como la visión física podían ser desarrolladas más allá de sus límites presentes. Matyushin definía así su nuevo concepto:

«*Zorved* es en esencia el propio acto de ver (plena observación en 360 grados) y se convertirá en el terreno virgen esencial de la experimentación.

Zorved significa un cambio psicológico desde los modos anteriores de ver y supone una manera completamente nueva de representar lo visto.

Zorved por primera vez introduce la observación y experimentación del hasta ahora cerrado "plano de atrás", todo el espacio que queda fuera de la esfera humana por causa de la insuficiente experimentación».⁶

Como primer paso hacia la puesta en práctica de este nuevo concepto, Matyushin había ideado una serie de ejercicios de la vista encaminados a ampliar el campo de visión del hombre hasta los 360 grados, de forma que pudiera ver el espacio de detrás de la cabeza, en la actualidad totalmente cerrado para él.⁷

Matyushin creía que la manera usual de entender y percibir el espacio tridimensional era inadecuada por ser unidireccional, es decir, la percepción penetraba en el espacio hacia delante. Argumentaba que el espacio tridimensional se extendía también detrás del observador, y que este concepto de espacio multidireccional era confirmado por el modo en que una célula crece desde el centro en todas las direcciones simultáneamente. El objetivo del artista, por consiguiente, era describir esta totalidad del espacio tridimensional, y para ello necesitaba desarrollar una percepción de lo visual desde la parte de atrás de la cabeza.⁸ Una vez desarrollada esta visión total (es decir, sin ninguna limitación por arriba, por abajo, por los lados ni por detrás), percibiría «la aparición del sentido de una nueva dimensión, una dimensión que no tiene límites por arriba, por abajo ni por los lados (y en la cual) la dirección no representa ningún papel».⁹ En otras palabras, Matyushin argumentó que por medio de esta conciencia intensificada de lo tridimensional llega a ser perceptible una dimensión más, la cuarta.¹⁰

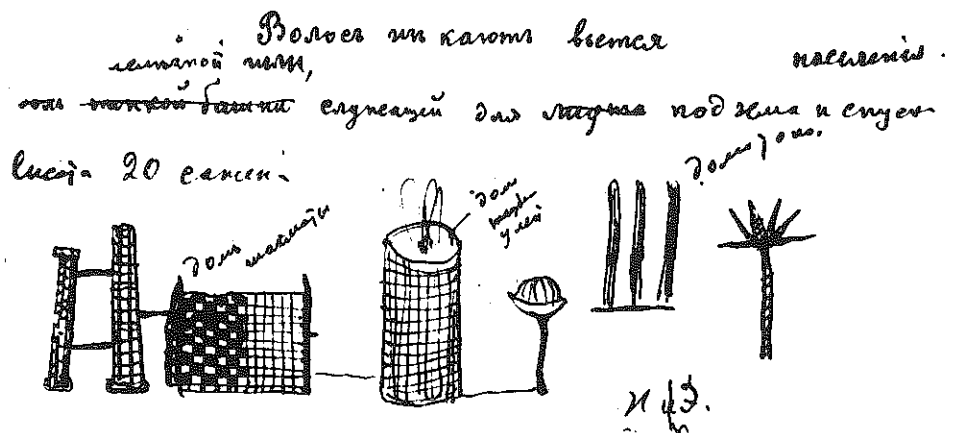
En 1923, en la Exposición de Obras de Artistas de Petrogrado de Todas las Tendencias, 1919-1923 (*Vystavka kartin Petrogradskiykh Khudozhnikov vseh napravlemii*, 1919-1923), Matyushin presentó un cubo volumétrico de madera formado por planos en intersección, destinados a demostrar la transformación de un objeto al desarrollarse en otra dimensión.¹¹ Este proceso de desarrollo condujo a Matyushin a observar la forma complementaria: «Una forma posee tres unidades básicas, y tres suplementarias. Las básicas son: la línea recta, el cuadrado y el cubo. Las complementarias son la curva, el círculo y la esfera».¹² Estas teorías proporcionaron la base de la obra teórica y práctica de Matyushin sobre el color. Había dado comienzo durante la I Guerra Mundial a sus observaciones de la salida y la puesta del sol, pero continuó su trabajo de forma más sistemáticamente en GINKHUK, donde estudió los cambios de color en relación con la visión ordinaria y ampliada. Las

conclusiones preliminares de este trabajo fueron publicadas en 1923 en un libro titulado *Las leyes que gobiernan la variabilidad de las combinaciones de color: Un libro de consulta sobre el color*.¹³ Esta obra tenía como finalidad suministrar información básica sobre el color a los diseñadores y arquitectos que trabajaban en tareas prácticas relacionadas con la reconstrucción en la Unión Soviética.

En este libro, Matyushin mostraba cómo el color es más fuerte cuando se percibe junto con sus colores concomitantes residuales, que intensifican su brillo y resonancia. Los colores complementarios oscurecen siempre el color básico en la visión ordinaria. La visión ampliada libera el color básico de su complemento e intensifica el valor cromático del entorno. Matyushin planteó también la existencia de un tercer color que podía ser utilizado para integrar dos colores cualesquiera.¹⁴ Poniendo en relación el color y la forma, Matyushin concluía que los tonos cálidos (como el anaranjado y el rojo) correspondían a las formas curvas, y los tonos fríos (azul, etc.) a las formas angulares.¹⁵

Esta aproximación intuitiva a los fenómenos naturales como primer paso hacia su análisis científico, guarda estrecho paralelismo con el elemento orgánico de la obra del extraordinario poeta futurista Velimir Khlebnikov. La obra literaria de Khlebnikov era solamente un aspecto de su enorme producción visionaria.¹⁶ Su aproximación «orgánica» a la forma visual se manifiesta al máximo en sus especulaciones acerca de la naturaleza del entorno futuro. En «La Ciudad del Futuro» esbozó éste en líneas generales, pero elaboró y describió más concretamente el tipo de arquitectura que imaginaba en un artículo titulado «Las casas y nosotros».¹⁷ En él Khlebnikov proyectaba con mayor o menor detalle trece tipos diferentes de edificio.¹⁸ Las ilustraciones de cinco de estas estructuras imaginadas han sido descubiertas recientemente en el archivo de la Pushkinsky Dom (Casa de Pushkin), Leningrado, y se reproducen en la lám. 7.1.¹⁹ La primera edificación es una casa-ajedrez

7.1. V. Khlebnikov, hoja de dibujos de estructuras arquitectónicas, c. 1920, tinta sobre papel. Pushkinskii Dom, Leningrado.



(*dom shakhmaty*). La estructura básica sería metálica, en forma de panal, configurada para recibir unidades standard de vivienda construidas con cristal. Estas unidades, denominadas cabañas de cristal (*steklokhaty*), permitían al propietario viajar de un lugar a otro sin abandonar su pequeña casa de cristal. La caja de cristal o cabaña podía ser fácilmente transportada al destino del propietario por tren o vapor; allí podía ser instalada fácilmente en otra casa-ajedrez. La estructura central, denominada casa-colmena (*dom ulei*), consistía también en una estructura de celosía a modo de un alto cilindro que contenía un extenso terreno con una fuente.²⁰ La estructura de celosía, como la de la casa-ajedrez, espera a sus ocupantes de cristal. Las tres estructuras altas y estrechas, identificadas como casas-álamo (*doma topoli*), eran torres rodeadas por círculos que contenían cabinas. Estas tenían acceso a la torre mediante ascensores. La casa en forma de flor es la casa-copa (*dom chasha*).²¹ La cúpula, que había de construirse de cristal, albergaría cuatro o cinco habitaciones.

Khlebnikov ideó también formaciones espirales de cabinas alrededor de una torre central, que facilitarían el movimiento.²² La casa a la derecha de la lámina es la casa-del cine (*dom plenka*). Entre unas estructuras metálicas en forma de aguja se disponía un flexible entramado espacial (*kommatnaya tkan*) para formar habitaciones de cualquier forma y tamaño requeridos. Consideraba que este tipo de edificación sería la más adecuada para hospitales y hoteles. En ella está ausente incluso la idea de una entidad estructural coherente.

Todas las estructuras proyectadas por Khlebnikov se caracterizan por su ausencia de un materialismo sólido y tradicional, por su transparencia y por su construcción formal basada en formas que se desarrollan en la naturaleza, aunque no copiada de ellas. La ausencia de carácter rectilíneo en las formas de los edificios y el uso general de la línea curva confirma la explicación de Khlebnikov de que «la propia ciudad se forma a partir de la primera experiencia de una planta de un orden superior» y de que aquella es una especie de bosque de cristal.²³

Las formas de alojamiento de Khlebnikov guardan relación con su concepto del organismo urbano como una entidad en crecimiento. Ideó un nuevo tipo de ciudad en la que la pesada arquitectura tradicional aferrada a la tierra sería sustituida por estructuras que se elevaran al cielo, aportando luz a las casas de sus moradores. Era una concepción dinámica, pensada para moradores libres de las restricciones de la fuerza de la gravedad, que utilizarían el transporte aéreo de manera muy amplia.²⁴ Para unir los edificios aislados en diversos niveles se levantaban en entornos rurales, de manera que todo estuviera rodeado por fenómenos naturales. De este modo podría restablecerse la armonía del hombre y del mundo natural y se podría vivir en paz con los animales.²⁵ De forma similar Khlebnikov albergaba a los héroes de su poema «Yo y E: Una historia de la Edad de Piedra» en una casa-flor (*dom tsvetok*), sugiriendo que la sencillez natural y la elevada cultura unidas producirían una nueva y armoniosa utopía.²⁶

Las ideas de Khlebnikov sobre vuelo e ingravidez pueden haber sido influidas por las del filósofo ruso Nikolai Fedorov, que ideó un sistema extraordinariamente complejo de contrarresto y regulación de las fuerzas magnéticas y gravitatorias a escala cósmica, de modo que al final, toda la tierra se convirtiera en una nave espacial viajando a voluntad a través del universo.²⁷ Por otra parte, guardan estrecha relación con las investigaciones lingüísticas que Khlebnikov emprendió en conexión con su obra literaria. En estos estudios detectó un lenguaje interior y universal inherente a los sonidos y sílabas de las palabras, el cual transmitía su significado independiente del significado aparente de la palabra. Según esto, Khlebnikov discernía características de pesadez o robustez en algunas palabras, por ejemplo, *voda* (agua), *techet*, (fluye), y ligereza en otras como *ptitsa* (pájaro), *letit* (vuela).²⁸ Consideraba que la «pesadez» era contraria al arte. La percepción de Khlebnikov de una armonía básica entre los diversos fenómenos naturales se expresaba también en sus teorías de las complicadas leyes que gobiernan el tiempo y los acontecimientos específicos.²⁹

TATLIN Y KHLEBNIKOV

Aunque no hay testimonio que sugiera una relación personal especialmente estrecha entre Tatlin y Khlebnikov, eran conocidos, si no amigos, y parece que se testimoniaron un considerable respeto mutuo como artistas que actuaban en sectores relacionados. Se sabe que Tatlin admiró mucho a Khlebnikov, lo consideró un genio y recitó sus poemas durante toda su vida.³⁰ Khlebnikov, por su parte, había visitado las exposiciones 0.10 y Almacén (Petrogrado, 1915 y Moscú, 1916), y mostró conocimiento y admiración de los contrarrelieves de Tatlin en un poema que escribió sobre él en 1916.³¹

A pesar del hecho de que Tatlin sentía evidentemente una considerable admiración por las ideas de Khlebnikov, no hay una evidencia directa de que fuera especí-

ficamente influido por los modelos de Khlebnikov en las dos tareas de diseño que emprendieron juntos. Consistían en una máquina voladora y en la construcción de edificios para la ciudad futura.

La estructura-esqueleto externa de la Torre de Tatlin (lám. 2.9), manteniendo en su sitio sus estructuras giratorias internas de cristal, se asemejaba a las ideas arquitectónicas de Khlebnikov de transparencia y dinamismo tal como se expresaban en las cabañas de cristal y en las estructuras metálicas receptoras de las casas-ajedrez. El interés de Khlebnikov en fusionar el edificio con su entorno espacial y abrir su interior recuerda la preocupación de Khlebnikov por aportar luz, aire y naturaleza a su proyectada ciudad del futuro, que finalmente colocó totalmente suspendida en el espacio.³² La Torre, no obstante, era una estructura bastante ambigua a este respecto. Como alternativa a las estructuras urbanas existentes, fue interpretada por los contemporáneos más como una celebración de la máquina y de la tecnología contemporánea según el modelo americano, que como reafirmación de una relación más estrecha con la naturaleza y el entorno natural a través de dicha tecnología. La declaración de Tatlin «El trabajo ante nosotros» no había militado contra esta interpretación tecnológica o mecanicista de la Torre; sin embargo, en las últimas obras y manifestaciones de Tatlin, la proximidad de sus ideas a las de Khlebnikov se hizo más evidente. Esto se puso de manifiesto en primer lugar en el teatro.

En 1917, Tatlin y Khlebnikov habían cooperado brevemente en una producción de tres obras teatrales de Khlebnikov, *Un error de la muerte*, *La señora Lenin* y *Trece en el aire*, pero no llegaron a representarse.³³ A la muerte de Khlebnikov, Tatlin produjo *Zangezi* en 1923, basando su decorado en la actitud de Khlebnikov respecto a las palabras como elementos expresivos y unidades fundamentales de construcción de la obra literaria.³⁴ En un artículo contemporáneo explicaba Tatlin:

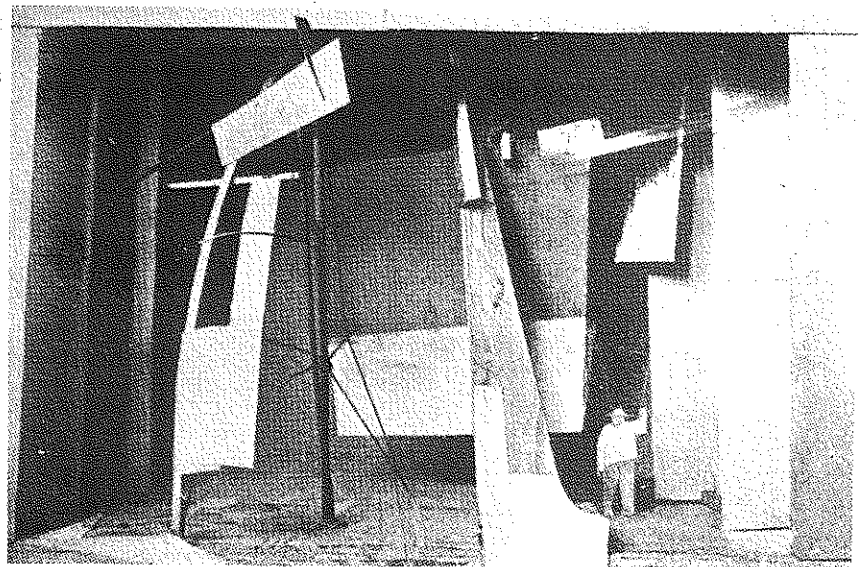
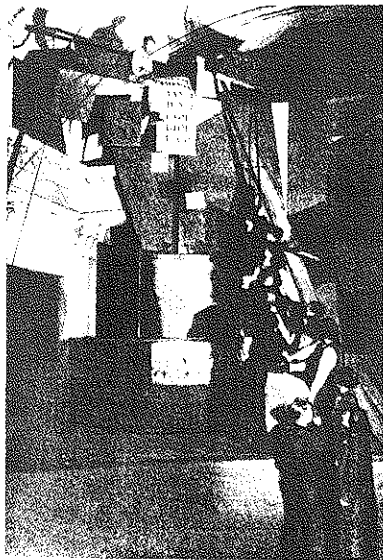
«La producción de *Zangezi* se basa en el principio “La palabra es una unidad de construcción, el material es una unidad de volumen organizado”. Según la propia definición de Khlebnikov, la suma de relatos es la “arquitectura de los relatos”, y el relato es “arquitectura de las palabras”. Considera las palabras como consideraría un material plástico. Las propiedades de este material permiten operar en ellas para la construcción de un estado de lenguaje.

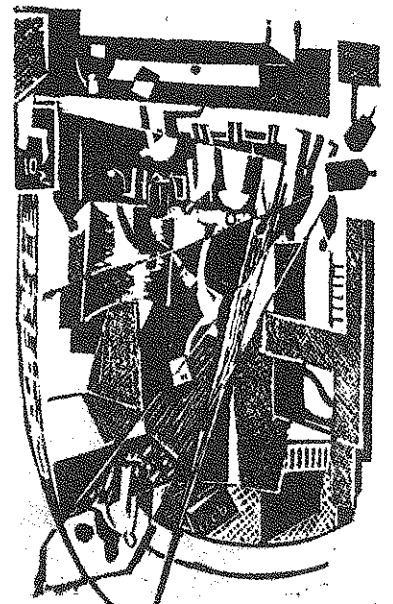
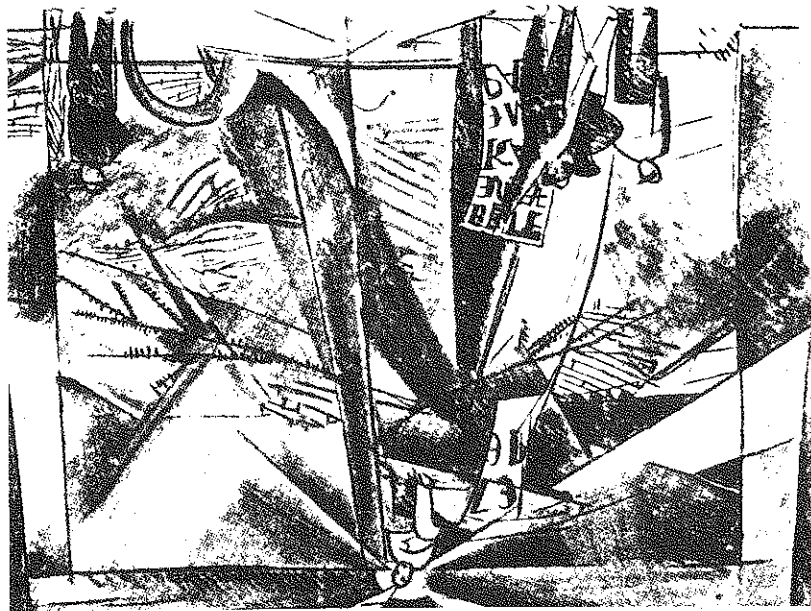
Esta actitud de Khlebnikov me dio la oportunidad de dirigir el trabajo con arreglo a la producción. Se decidió introducir la construcción material paralelamente a la construcción oral».³⁵

Los diseños de Tatlin para la producción, que tuvo lugar en el Museo de Cultura Pictórica de Petrogrado el 9 de mayo de 1923, se conocen a través de una fotografía de la producción misma (lám. 7.2), un modelo del decorado (lám. 7.3), un dibujo de

7.2. Producción de Tatlin del poema de Khlebnikov *Zangezi* en el salón del Museo de Cultura Pictórica, Petrogrado, 9 de Mayo de 1923.

7.3. V. Tatlin, modelo del decorado del poema de Khlebnikov *Zangezi*, 1923. Paradero desconocido. La figura de la izquierda parece representar a la Risa y la de la derecha a la Tristeza. [Reproducido en Fülöp-Müller, *Mind and Face of Bolshevism*, 1927.]





Tatlin del decorado (lám. 7.4) y un grabado en madera de N. Lapshin' de la representación (lám. 7.5). Partiendo de estas fotografías y reseñas y de la propia declaración de Tatlin, puede reconstruirse en sus elementos básicos de forma limitada.³⁶ Afirmó Tatlin: «Khlebnikov tomó los sonidos como elementos... para revelar la naturaleza de dichos sonidos, yo he tomado superficies de diferentes materiales y las he tratado de diferentes maneras».³⁷

7.4. V. Tatlin, boceto del decorado de *Zangezi*, 1923. [Reproducido en Fülöp-Miller, *Mind and Face of Bolshevism*, 1927.]

7.5. N. Lapshin, La representación de *Zangezi*, 1923, xilografía, Museo Ruso, Leningrado.

La variedad de estas texturas y materiales, sugerida en la lám. 7.2, proporcionaba visualmente «un sencillo e inteligente paralelo del material oral del poema».³⁸ Se colocaban paneles pintados de manera distinta para subrayar la diferente naturaleza de los sonidos. Tatlin consideraba que *Zangezi* era «una canción en el lenguaje de las estrellas» que había descendido como un rayo de luz del filósofo a la multitud.³⁹ Puso esto de manifiesto (lám. 7.2) situando al poeta —que representa a Khlebnikov— en la cima de una estructura especial con una hilera de figuras que avanzan hacia él. Para simplificar la compleja estructura del poema, Tatlin utilizó un proyector (lám. 7.5) «para guiar la atención del espectador, para introducir orden y consistencia... también para destacar la naturaleza de los materiales».⁴⁰ La producción no fue un éxito, porque a pesar de estas precauciones visuales, no pareció formar de manera coherente un todo teatral comprensible.⁴¹ Sin embargo, revela la medida en que el propio Tatlin admiraba a Khlebnikov y veía una compatibilidad entre sus respectivos métodos artísticos.⁴²

LA DIMENSION ORGANICA EN LOS DISEÑOS DE PRODUCCION DE TATLIN

Las similitudes fundamentales entre la aproximación de Tatlin y la de Khlebnikov parecen ser mucho más profundas, como indicará un examen más minucioso de la obra de diseño de Tatlin.⁴³ Al revisar la obra de Tatlin desde el principio, se observa la constancia de un vocabulario formal curvilíneo que indica una simpatía instintiva hacia el mundo natural y las relaciones de material y forma orgánicamente desarrolladas que lo caracterizan. Lo que comenzó simplemente como una simpatía intuitiva aparece en un período creativo posterior como una afirmación cada vez más positiva del valor de la aproximación intuitiva por sí misma y como una progresiva preocupación por la forma orgánica *per se*.

Las superficies curvas de sus obras de preconstrucción como el *Desnudo* (lám. 1.3), el *Marinero* (lám. 1.5) y el *Pescador* (lám. en color XIX), prefiguraban las superficies curvas interpenetradas de los contrarrelieves de esquina (lám. 1.13) y las dos espirales del Monumento a la III Internacional (láms. 2.9-11.13). Se encuentran en una forma menos patente en los decorados para el *Zangezi* de Khlebnikov (lám. 7.2-4) de 1923.

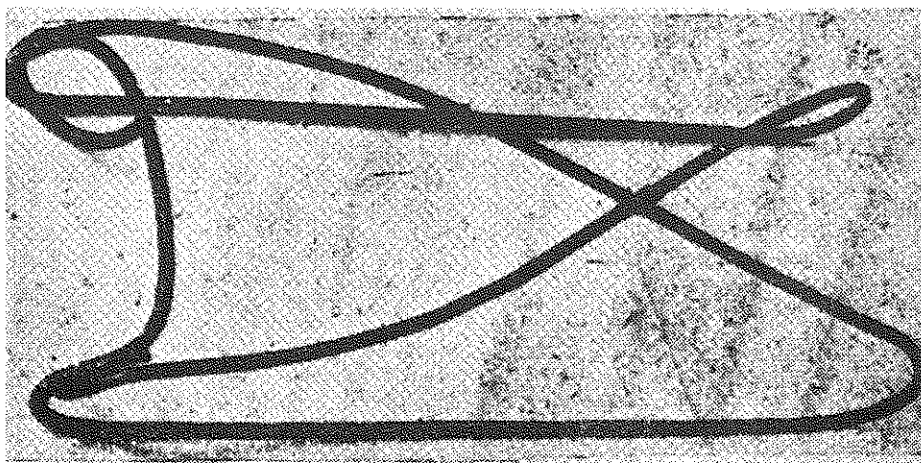
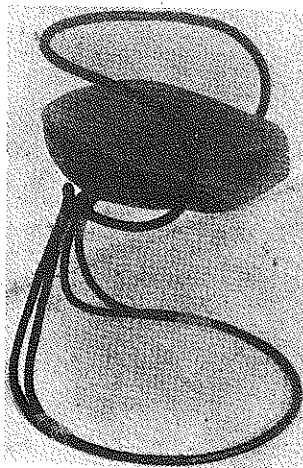
No obstante, hay una dependencia mucho mayor respecto de la forma curva permanente orgánica en varios dibujos producidos durante la actividad docente de Tatlin en VKHUTEIN. La *myagkii «venskii» stul* (literalmente silla «vienesas»), producida por Rogozhin en 1927 bajo la dirección de Tatlin, estaba basada en la resistencia a la tracción que posee la madera curvada (lám. 7.6).⁴⁴ Estaba construida sin muelles metálicos: «en el asiento, los muelles metálicos son reemplazados por varillas de madera... Estas varillas, unidas bajo el asiento, producen una forma que posee una resistencia... de más de 100 kg. Al sentarse en la silla, las varillas de madera se arquean con facilidad y crean unos muelles gracias a los cuales resulta tan cómoda como un blando sillón». ⁴⁵ Este método de construcción hace posible también que el usuario desplace su peso para mayor comodidad cuando ha de estar largo rato sentado.

En sus comentarios acerca de la silla, el propio Tatlin se lamentaba del hecho de que la mayor parte de los diseños soviéticos de mobiliario eran copias de modelos occidentales, y utilizaban materiales como el acero tubular, no disponible en la URSS. Como alternativa, propuso el estudio de otros materiales como la madera, abundante y barata en el país y cuya elaboración podía hacerse a bajo coste.

Por otra parte, argumentaba que las características inherentes a tales materiales (como su resistencia al frío) los hacían a menudo más adecuados a las condiciones del país que el metal. Como un ejemplo más de su aproximación, Tatlin reproducía un trineo que había diseñado con los alumnos (lám. 7.7) y que tenía las ventajas de ser más ligero y duradero y de mejor manejo en el frío que su equivalente metálico occidental. Tatlin describe también en líneas generales el método de enseñanza que había adoptado en Dermetfak: «Un grupo de alumnos míos lleva a cabo experimentos referentes a las distintas interrelaciones de los materiales, tratando de encontrar en el propio material unas condiciones previas [que conduzcan] a una forma [particular]. Y de diferentes materiales, obtenemos los mismos objetos». ⁴⁶ Continúa explicando: «Tomamos y analizamos un objeto existente, hacemos uso de estructuras técnicas como formas para los objetos cotidianos y, finalmente, utilizamos los fenómenos de la naturaleza viva. Estas son las tareas básicas en la organización de nuevos objetos en la nueva vida cotidiana colectiva». ⁴⁷ El método de diseño y la naturaleza de la cultura de materiales que Tatlin propugnaba se explican en su artículo «El problema de poner hombre y objeto en relación»:

7.6. Rogozhin, silla de listones de madera flexibles (literalmente, «vienesas») (*myagkii «venskii» stul*), 1927, construida en el estudio de Tatlin en Dermetfak. [Reproducido en *Stroitel'stvo Moskvy*, n.º 10, 1929.]

7.7. V. Tatlin y alumnos de Dermetfak, diseño de trineo. [Reproducido en *Rabis*, n.º 48, 1929.]



«El método de pensamiento basado en la cultura de materiales nos da la oportunidad de tener en cuenta tanto las propiedades de los materiales individuales como los aspectos más ventajosos de sus interrelaciones. Así, al crear un objeto se equipa al artista con una paleta de diferentes materiales basados en sus propiedades, con las cuales trabaja. Aquí se estudian color, textura [faktura], fuerza, elasticidad, peso, durabilidad, etc.

Confrontada con la tarea de crear un objeto cotidiano específico con una función definida, la cultura del artista de materiales estudia todas las propiedades de los materiales adecuados y sus interrelaciones, la forma orgánica (hombre) para la cual, se realiza el objeto en cuestión, y finalmente el aspecto social: este hombre es un trabajador y utilizará el objeto en cuestión mientras lleva una vida activa.

Aquí, ha de estudiarse la máxima funcionalidad del objeto, la cual puede lograrse con la condición de que haya un entendimiento global de las propiedades de los materiales. Este factor nos da la oportunidad de hacer una ingeniosa selección material para un objeto funcional y de introducir materiales completamente nuevos no usados anteriormente. Esto produce un resultado totalmente excepcional, un objeto original que difiere radicalmente de los objetos de Occidente y América. Este último aspecto es muy importante en tanto en cuanto nuestra forma de vida está constituida según principios completamente diferentes...

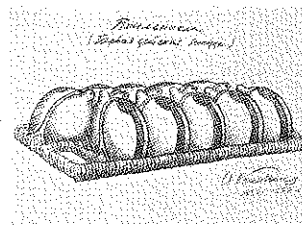
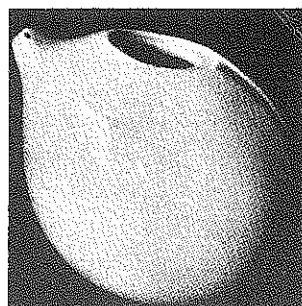
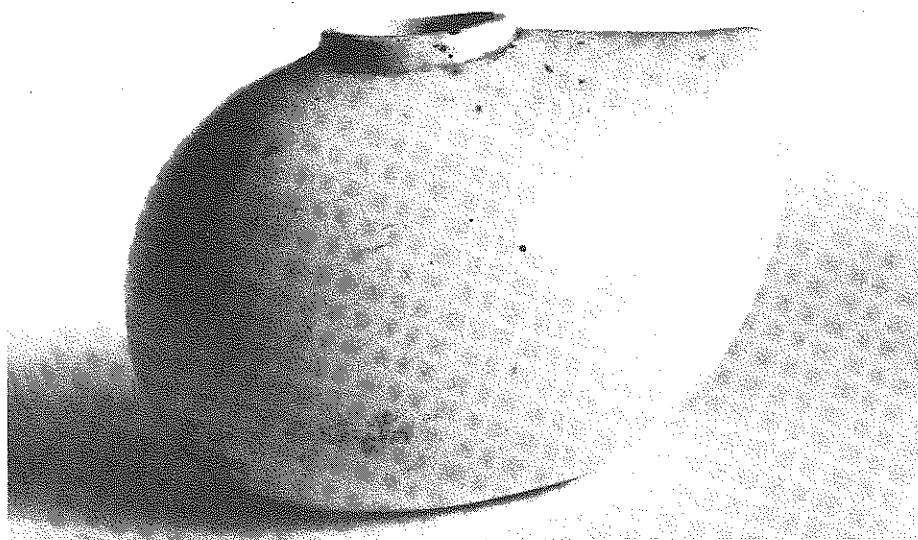
Nuestro modo de vida está constituido sobre principios sanos y naturales y el objeto occidental no puede satisfacerlos. Tenemos que buscar puntos de partida totalmente distintos en la creación de nuestros objetos.

Por ello nuestro gran interés en la forma orgánica como punto de partida para la creación de nuevos objetos». ⁴⁸

La otra gran pieza de diseño que obedece a estos imperativos e indica de manera firme una aproximación más «orgánica» es una especie de biberón (lám. 7.8) que el propio Tatlin produjo en su taller de cerámica de *vkhutein*.⁴⁹ Las suaves formas curvas del diseño, con la boquilla en forma de pezón, sugieren una derivación de la forma del seno humano, al cual había de reemplazar. En base a lo que podemos opinar, es el primer ejemplo que mostraría ese interés de Tatlin por las formas curvas que lo llevará a adoptar una forma orgánica del mundo natural como base para un diseño. La variante para la producción en serie de esta pieza fue producida por Sotnikov, alumno de Tatlin y era casi idéntica al modelo de Tatlin, salvo una hendidura en la parte superior que permitía colocarlas sujetas en una bandeja de modo que se pudieran transformar en gran número sin que se cayeran (lám. 7.9-10).⁵⁰

El biberón y la silla, ambos de finales de la década de los 20, indican una referencia a la forma curva puramente orgánica como factor de diseño determinante de la estructura global del objeto mucho mayor que la visible en la obra de diseño de Tatlin que siguió inmediatamente a la realización de la Torre. Los planteamientos que motivaron estas dos piezas no dejaban de guardar relación con las investigaciones sobre materiales que Tatlin había llevado a cabo en *ginkhuk* y con las declaraciones acerca de la cultura de materiales que publicó.⁵¹ Sin embargo, Tatlin expuso la naturaleza de esta nueva relación con la tecnología de manera más explícita en su manifiesto «El arte en la tecnología», de 1932.⁵² En esta declaración, Tatlin rechazaba la aplicación mecánica de la tecnología al arte y subrayaba en su lugar la relación orgánica que existe entre los materiales y su flexibilidad. Hacía hincapié en el hecho de que la forma es un producto de la interacción de estos dos factores. Al formular esta posición, Tatlin al tiempo que admitía un vínculo con los demás constructivistas reconocía que su aproximación era diferente. Los condenaba por sus métodos estancados y por su aplicación mecánica a grandes obras de diseño de las técnicas artísticas desarrolladas en su obra puramente formal:

«Los constructivistas, entre comillas, operan también con materiales, pero de manera secundaria, por mor de sus tareas formales, aferrando mecánicamente la tecnología a su arte. El constructivismo entre comillas, no tomó en cuenta en sus obras la conexión orgánica del material y su flexibilidad. Esencialmente, sólo como resultado de la dinámica resultante de estas interrelaciones, nace una forma nueva e inevitable. No es muy sorprendente que los constructivistas, entre comillas, se convirtieran en decoradores o terminaran dedicándose a la labor gráfica». ⁵³



En contraste con lo que veía como la búsqueda de inspiración en la tecnología de la corriente principal de los constructivistas, Tatlin sugería que la iniciativa debía radicar en el artista: «el artista debe proporcionar a la tecnología una serie de nuevas interrelaciones entre forma y material». ⁵⁴ Insistía en que la labor del artista era una contrapartida en la tecnología, no dictada por ésta, pero que contribuía a ella de un modo puramente artístico. Veía dicha obra como la presente misión del artista de introducir en la vida cotidiana «una serie de formas dictadas por curvas complejas». ⁵⁵ De este modo, rechazaba la geometría euclidiana y las formas tecnológicas de artistas como Rodchenko. Parece ser que dijo: «Yo quería mucho a Rodchenko, pero siguió una vía de pensamiento geométrico y no me comprendió. En *Object* me llamó “padre del constructivismo”. Nunca lo fui... Yo deseo hacer la máquina con arte y no mecanizar el arte: esta es la diferencia en cuanto a entendimiento». ⁵⁶ El proyecto práctico en el que Tatlin ejemplificó explícitamente su nueva aproximación y expresó su concepción de la síntesis del arte y la vida, fue su aparato volador. ⁵⁷ Tatlin lo describió como «la forma más compleja» de su evolución artística (de estructuras materiales sencillas a más complicadas) como una forma que «responde a las necesidades del momento en cuanto a la conquista del espacio por el hombre». ⁵⁸

EL LETATLIN

La máquina de Tatlin para el vuelo humano fue denominada *Letatlin* juego de palabras con su nombre y el verbo ruso *letat*, que significa «volar». Fue construida entre 1929 y 1931 (lám. 7.11). ⁵⁹ Desde 1931 hasta 1933, Tatlin dirigió el Laboratorio Científico para la Investigación de las Artes Plásticas de Narkompros. En una torre del monasterio Novodevichy, en las afueras de Moscú, puesta a su disposición por Narkompros, Tatlin desarrolló y construyó esta bicicleta aérea. ⁶⁰ La denominó «bicicleta aérea» porque no estaba motorizada, sino que era impulsada por el hombre como una bicicleta. Además, Tatlin la destinaba a convertirse en un objeto de uso cotidiano, ⁶¹ liberando al hombre de las limitaciones de la fuerza de la gravedad y permitiéndole volar y moverse libremente en el espacio. ⁶² No la motorizó deliberadamente porque su objetivo primario era dar al hombre la libertad de vuelo individual y la sensación de moverse en el espacio como un pájaro sin el ruido de los aeroplanos ni la pérdida de la sensación de estar rodeado por el espacio que se da al viajar en ellos. Cuando le preguntaron qué le había inducido a trabajar en la

7.8. V. Tatlin, biberón, 1928-9, porcelana. Colección particular, Moscú.

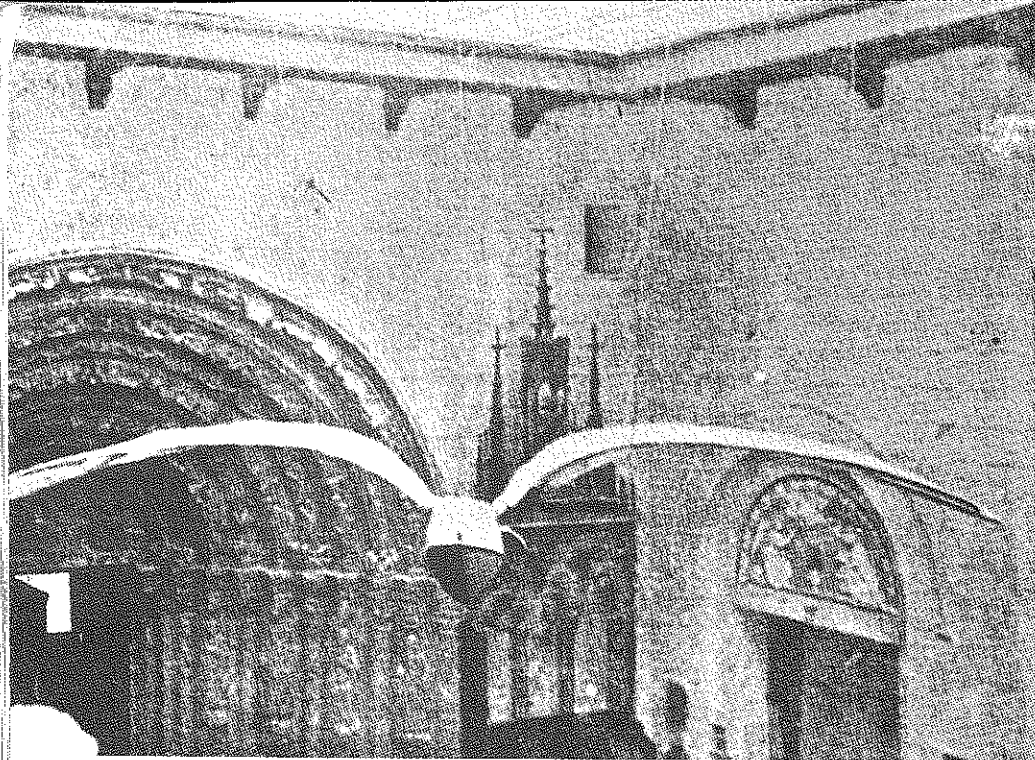
7.9. A. Sotnikov, variante para producción en masa del biberón, creada bajo la dirección de Tatlin en VKhUTEMAS, c. 1930. [Reproducido originalmente en Gray, *Great Experiment*, 1962.]

7.10. A. Sotnikov, dibujo de la bandeja en la que pueden colocarse los biberones para transportarlos sin dificultad.



7.11. V. Tatlin, el *Letatlin*, expuesto en el Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú, 1932.

7.12. V. Tatlin, sosteniendo el ala del *Letatlin*, en el monasterio Novodevichii, c. 1932. [Fotografía: Angelica Rudenstine.]

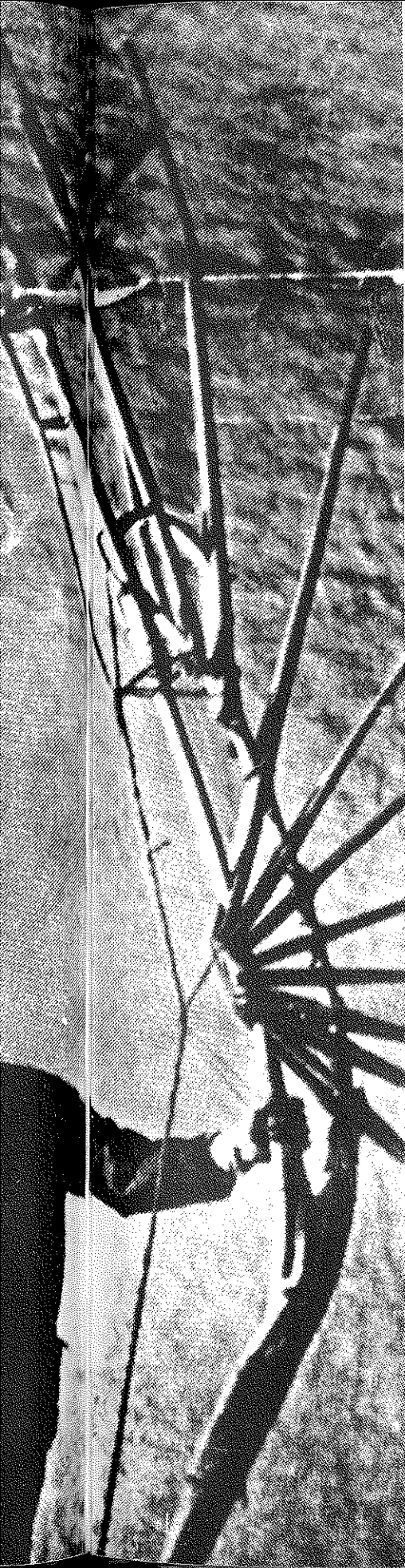


bicicleta aérea, Tatlin explicó: «El sueño es tan antiguo como Icaro... Yo también desco devolver al hombre la sensación del vuelo. Nos ha sido arrebatada por el vuelo mecánico del aeroplano. No sentimos el movimiento de nuestro cuerpo en el aire». ⁶³ Una consecuencia de este sueño era la intención de disminuir la contaminación e incomodidad del entorno urbano contemporáneo: «La bicicleta aérea aliviará del transporte, ruido y superpoblación a la ciudad y limpiará el aire de los humos del petróleo». ⁶⁴

Al rechazar el concepto tradicional de transporte aéreo, Tatlin rechazaba también las duras formas de las estructuras concebidas por la moderna aviación. Según parece, dijo: «Los ingenieros han creado formas duras, malas, con ángulos. Se rompen fácilmente. El mundo es redondo y suave». ⁶⁵ De manera consecuente, Tatlin insistía en que su bicicleta aérea había de basarse en los principios de la forma redonda y suave. Afirmó: «Mi aparato está construido partiendo del principio de la utilización de formas orgánicas vivas». ⁶⁶ En este caso particular, Tatlin basó sus formas en las de los pájaros, ya que su físico está totalmente adaptado al mecanismo del vuelo. Poseía grullas jóvenes, sus animales favoritos, y el resultado de las observaciones de su estructura física y de su adaptación al problema del vuelo fue la gigantesca forma con aspecto de pájaro del *Letatlin*. La semejanza global con un pájaro se hace particularmente evidente en las láminas 7.11 y 7.13, y la estructura del ala refuerza dicha semejanza (lám. 7.12).

Las observaciones de Tatlin del vuelo de los pájaros proporcionó la base de la mecánica del *Letatlin*, así como de su forma. «Observaba a las grullas jóvenes aprendiendo a volar. Compré algunas grullas y fui a la escuela con ellas. Las grullas jóvenes están tan indefensas contra el viento como los seres humanos». ⁶⁷ Como comentó el piloto Artseulov, el *Letatlin* «reproducía el principio del vuelo de los pájaros... no sólo la mecánica del modo en que las alas actúan, sino también las formas mismas son el resultado del estudio de las formas orgánicas (de los pájaros)». ⁶⁸ Tatlin había mantenido la proporción del peso del ala del pájaro y su peso total, que es uno a seis (el peso total del *Letatlin* era 32 Kgs; la superficie de sus alas era 12m² y la carga por m² era 8 Kgs.) ⁶⁹ El *Letatlin* actuaba siguiendo los mismos principios que un planeador: tenía tres posiciones de ala y una pieza de cola que podía ser utilizada también para impulsar y dirigir la máquina. «El hombre se tiende en el





centro sobre el estómago; se colocan manos y pies en los estribos y se asciende contra el viento (lám. 7.14)».⁷⁰

De acuerdo con la inspiración orgánica que determinaba la forma, estructura y función del *Letatlin*, se utilizaron materiales orgánicos no procesados. Eran escogidos específicamente por su flexibilidad y adecuación a la función. La manera de elaborar los materiales era determinada por la función y forma de la estructura global. De este modo se fusionaban material, función y forma, de acuerdo con los principios constructivistas.

La parte más sólida de la máquina voladora, el fuselaje (lám. 7.12), está ejecutada como una «cesta» constituida por componentes elásticos que la capacitan para resistir fuertes sacudidas y ráfagas de viento sin daños.

«Los soportes del ala están conformados a modo de un complejo octógono de madera y poseen una gran resistencia a las rotaciones y giros de las alas. Están reforzados por una pieza de barba de ballena que puede curvarse y volverse a estirar sin deformarse. Los detalles de madera han requerido moldes especiales en los cuales se ha prensado la madera con ayuda del vapor o de la humedad...

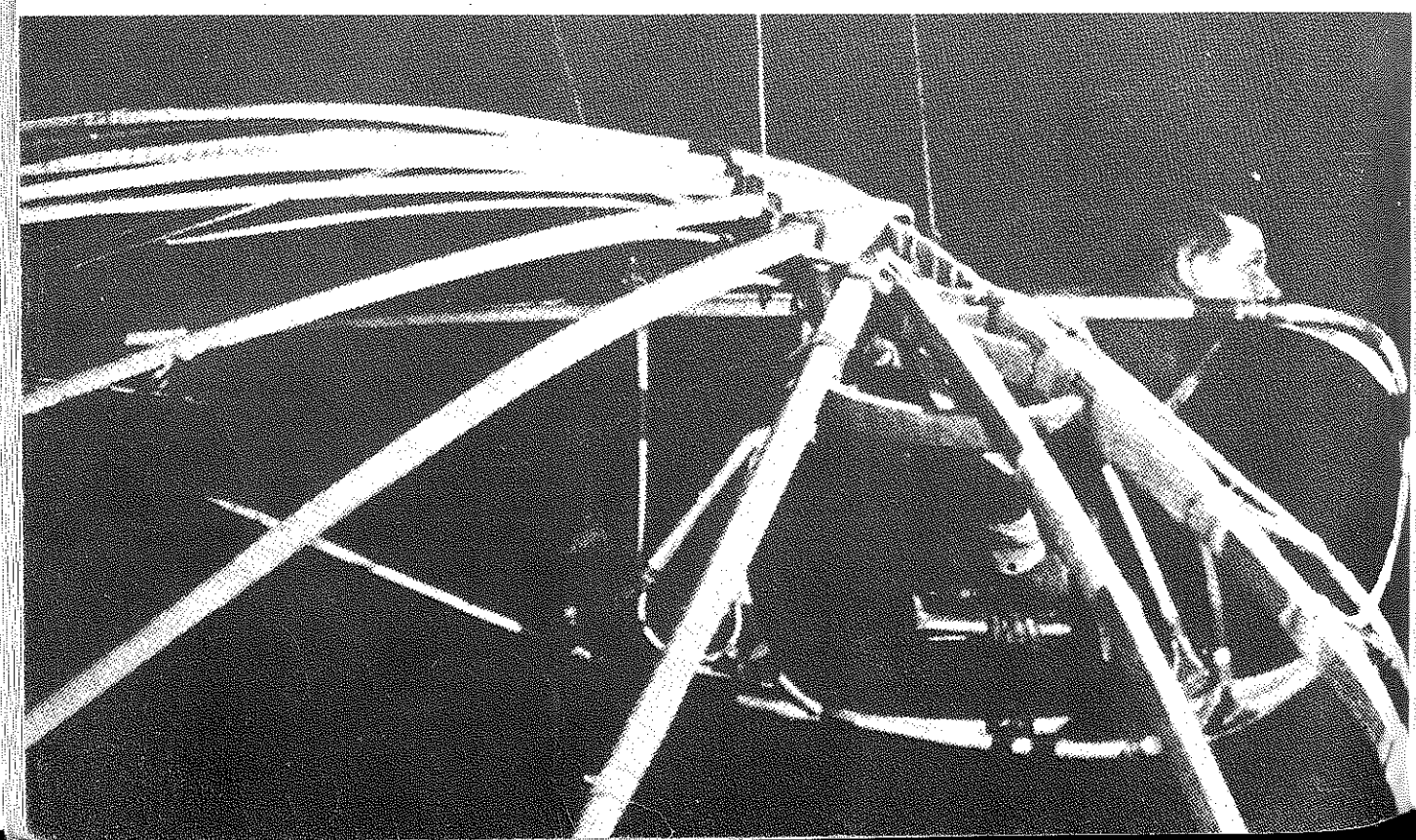
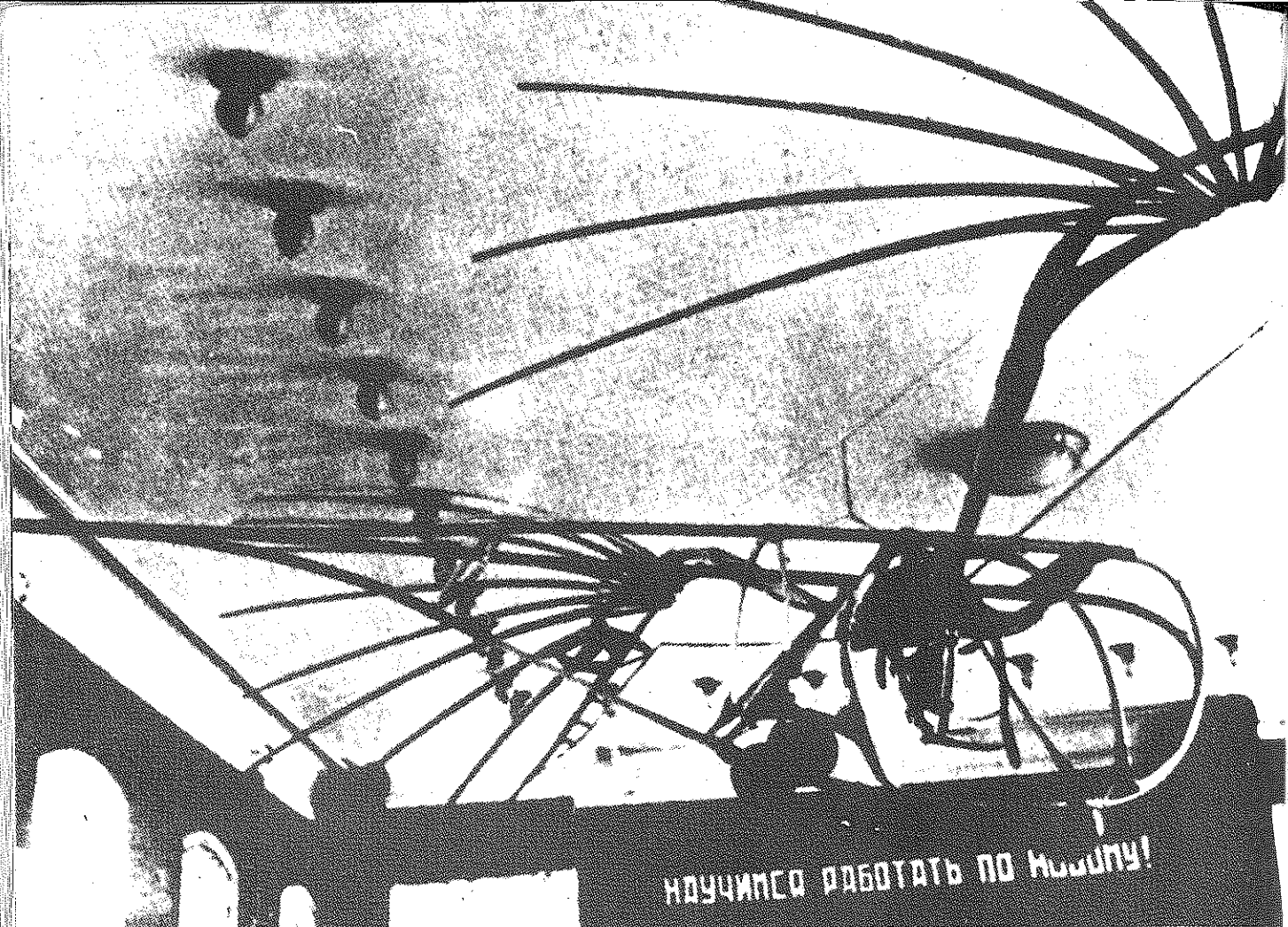
En toda la construcción, el material ha sido seleccionado obedeciendo al principio de la función y de la mejor utilización posible. Por consiguiente, no se ha serrado la madera, sino que se ha partido en el espesor requerido, a fin de conservar las fibras en toda su longitud. Según las necesidades se han empleado fresno, tilo, sauce, corcho, cuerdas de seda, barba de ballena e incluso cuero blanco curtido. Las partes móviles se han montado sobre cojinetes de bolas. El tejido es de seda».⁷¹

Además, Tatlin tenía un gran interés en proporcionar una sólida base científica a su aparato volador. Al parecer, había llegado incluso a consultar al gran experto ruso en aeronáutica Tsiolkovsky acerca de ello. Las proporciones que Tsiolkovsky había utilizado para probar la inviabilidad del vuelo impulsado por el hombre parecen haber determinado las del *Letatlin*. Sin embargo, parece ser que Tsiolkovsky consideraba que el *Letatlin* podía ser un proyecto viable y había aconsejado a Tatlin que utilizara formas orgánicas para las alas. Había destacado también que Tatlin tenía la ventaja de ser un artista y no meramente un científico.⁷² En fin, como Tsiolkovsky reconocía y el propio Tatlin subrayaba, la aproximación de éste había sido predominantemente artística. En una entrevista con Zelinski en 1932, dijo Tatlin admitiendo este hecho:

«No quiero que se tome este asunto como algo utilitario. Lo he llevado a cabo como un artista. Mirad las alas curvas (lám. 7.12). Creemos que son estéticamente perfectas... como una gaviota suspendida en el aire... Pero como pretendo que mi aparato pueda sostener a una persona en el aire, he tenido en cuenta el aspecto matemático, la resistencia del material y la superficie de las alas. Tenemos que aprender a volar con él en el aire igual que aprendemos a nadar en el agua o a montar en bicicleta».⁷³

En su declaración, Tatlin se había referido al *Letatlin* como a una «construcción artística» y había destacado que la misión del artista difería de la del técnico en su contenido creativo.⁷⁴ En el *Letatlin*, Tatlin desempeñaba el papel que había definido. El hecho de que el *Letatlin* nunca llegara a volar, no disminuye la importancia del proyecto como fusión de lo artístico y lo utilitario mediante lo orgánico o como ejemplo del concepto que Tatlin tenía del diseño para la nueva vida.

El movimiento que había comenzado con las construcciones tridimensionales no utilitarias de Tatlin encontró un final importante en esta encarnación de un sueño.⁷⁵ Un antiguo credo conservado en los Archivos del Estado Soviético arroja una nueva y más intensa luz sobre la concepción de Tatlin del papel del artista en la nueva sociedad. Estas tesis para un artículo titulado «La unidad de iniciativa en la creatividad de la colectividad», fueron escritas probablemente en 1919.⁷⁶ «Unidad de iniciativa» (*initsiativnaya edinitsa*) era el término que Tatlin utilizaba para describir el nuevo tipo de artista, producido por la respuesta artística a la revolución



política y social de 1917. El término estaba destinado explícitamente a comunicar la esencia colectiva, no individual, de la nueva actividad creativa que Tatlin concebía y que denominaba «invención»:

«La unidad de iniciativa es lo que recoge la ENERGÍA de la colectividad, la cual está dirigida a la percepción y a la invención. La unidad de iniciativa sirve como vínculo entre la invención y la creatividad de la masa.

La viabilidad de la colectividad está confirmada por el número de unidades de iniciativa seleccionadas por ella... La invención es siempre la solución de los impulsos y deseos de la colectividad y no del individuo.

El mundo de los números, como más próximo a la construcción de las artes nos da (1) la confirmación de la existencia del inventor, (2) una plena unión orgánica de la unidad [de iniciativa] y lo que recoge los números. No hay ningún error en el ejemplo de Khlebnikov». ⁷⁷

Esta referencia a Khlebnikov parece intensificar la atención sobre dos elementos centrales del planteamiento de Tatlin. Al evocar la analogía de Khlebnikov de «palabra» y «número», Tatlin subraya su propia idea del diseño o «invención» como máxima adopción de modelos de la naturaleza. Al enlazar la «unidad de iniciativa» con «lo que recoge los números», Tatlin hace hincapié en su concepción del artista como catalizador de los procesos sociales y naturales, no como personalidad autónoma. De este modo, Tatlin subraya tanto la naturaleza orgánica del proceso de diseño, como la calidad orgánica de la relación que existe entre el diseñador y la sociedad. Describir la unidad creativa como la simple manifestación de los poderes creativos de la colectividad reduce por una parte la importancia individual de dicha unidad creativa, mientras que por otra, le imbuye el poder colectivo y la eleva a encarnación de la creatividad de la colectividad, la única que más allá de toda duda, puede extraer modelos de las fuerzas naturales y diseñar para el nuevo mundo.

MITURICH Y EL OBJETO DINAMICO

Las ideas y principios que habían inspirado la obra de diseño de Tatlin guardan una gran semejanza con los que gobernaban la actividad utilitaria de Petr Miturich, en especial los diseños para sus onduladores o *volnoviki*.⁷⁸ Como Tatlin, Miturich sentía un profundo respeto por la obra de Khlebnikov. Durante la guerra civil, Miturich había creado una serie completa de construcciones tridimensionales en muchas de las cuales no sólo investigaba la poesía de Khlebnikov en términos visuales, sino que también basaba explícitamente su aproximación artística en las ideas de Khlebnikov. Partiendo del concepto de Khlebnikov de *bolshoe chuvstvo mira* (gran sentimiento hacia el mundo), que incluía «los cinco sentidos y más», Miturich desarrolló su propia teoría de un sexto sentido, que denominó sencillamente *chuvstvo mira* (sentimiento hacia el mundo).⁷⁹ Este *chuvstvo mira* estaba concebido como un «poder esencial de percepción» que daba al hombre una visión intensificada de los fenómenos naturales y lo capacitaba para trascender las limitaciones de la percepción por medio de cinco sentidos y ver el mundo con mayor claridad.⁸⁰ Como tal, era un elemento esencial en la aproximación del hombre a la naturaleza. «No nos referimos a una especie de oscuras imaginaciones metafísicas, sino a un sentido del mundo perfectamente concreto. Sin el requisito previo de este sentido no podríamos aproximarnos a los fenómenos naturales, éstos no se revelarán, no se someterán». ⁸¹ Las percepciones obtenidas mediante el *chuvstvo mira* permitían hacer descubrimientos en la ciencia y en el arte. Era de hecho esta fuerza la que creaba nuevas imágenes en el arte, nuevos conocimientos en la ciencia y nuevas formas en la tecnología. Es la misma fuerza la que actúa en el arte, ciencia y tecnología.

Para Miturich, este sexto sentido de un «sentimiento hacia el mundo» era fundamental para el proceso creativo, tanto en las artes como en las ciencias. Sin embar-

7.13. El Letatlin sin la cubierta de tejido, expuesto en el Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú, 1932. [Reproducido en *Vystavka rabot*, 1932.]

7.14. V. Tatlin mostrando cómo se controla el *Letatlin*, 1932. [Fotografía: Angelica Rudenstine.]

go, argumentaba que se desarrollaba especialmente durante el proceso creativo artístico, permitiendo al artista trascender las limitaciones de la percepción normal. Aunque no era un elemento místico o de inspiración específicamente artística, este sexto sentido, al parecer, sólo podía ser desarrollado conscientemente a través del arte. El artista podía perfeccionar su *chuvstvo mira* por medio de la obra de arte; quien no fuera artista podía desarrollarlo por medio de la contemplación de una obra de arte en la cual estuviera presente el *chuvstvo mira*. La calidad de una obra de arte dependía de la medida en que contuviera un *chuvstvo mira*.

La formación artística y la educación estética, por consiguiente, estaban en relación más con el desarrollo de este sexto sentido que con la transmisión de la técnica. Miturich consideraba a ésta no solamente inútil, sino también perjudicial, pues capacitaba al alumno para adquirir los medios técnicos para producir una obra de arte de la cual pudiera estar ausente este *chuvstvo mira*. «El desarrollo de las técnicas de motor es malo para la mano del artista; le impide la expresión de un *chuvstvo mira* y la vulgariza. La mano del artista debe ser tan obediente al pensamiento como un sismógrafo». ⁸² Para Miturich, en el contenido automático de los cursos y en la transmisión mecánica de la técnica radicaba la debilidad de los *VKHUTEMAS* y de la Academia tradicional. «Los programas de las escuelas de arte, tanto de tendencias de "izquierdas" como de "derechas", estaban totalmente encaminados al dominio de técnicas de motor por medio del estudio [artificial] de elementos aislados. La diferencia consiste únicamente en el cuerpo de los elementos». ⁸³ En opinión de Miturich, sólo el arte y el artista que poseyeran un sentimiento hacia el mundo eran verdaderamente creativos e innovadores. Podían revelar por completo nuevos aspectos del mundo; un arte semejante era capaz de influir a la ciencia y a la tecnología revelando nuevas formas y direcciones:

«El arte que encierra en sí mismo el contenido de un nuevo sentimiento hacia el mundo es realmente arte creativo, pues produce algo que antes no existía. Tal arte lleva al observador a nuevos modos de ver el mundo, todas las cosas, las nuevas evaluaciones y recíprocas conexiones de éstas. Este arte es realmente eficaz y moviliza nuevas fuerzas». ⁸⁴

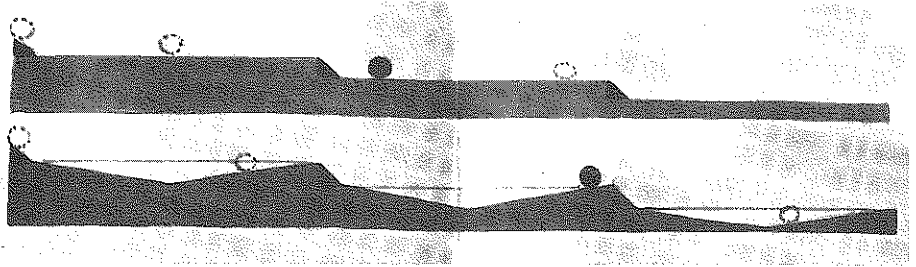
Miturich destacaba que, a causa de esto, una educación artística que desarrollara este sexto sentido era un requisito previo esencial para dar a todos una educación completa, especialmente a los científicos, y que «hay que aprender a leer los cuadros. Esto es tan necesario como saber leer y escribir». ⁸⁵ Sugirió que los grandes científicos se habían dado cuenta ya de ello y por esta razón habían vuelto a las fuerzas progresistas del arte.

En su relación con el imperativo utilitario, el pensamiento de Miturich enlaza con la corriente principal de la teoría constructivista, resumida en el Capítulo 3. Aunque nunca abandonó por completo la actividad estética y siguió realizando dibujos figurativos en este periodo, Miturich sugirió que la actividad artística debía ser «actividad en proyección» ⁸⁶ (es decir, relacionada con la formulación de proyectos: diseño), que era de una significación más que artística y que podía desempeñar un papel prioritario en la configuración de un nuevo entorno. No obstante, de un modo muy próximo al de Tatlin, consideraba que las formas artísticas de percepción podían funcionar como directrices de la investigación científica más que a la inversa, y que la conexión entre arte y tecnología pasaba por los fenómenos naturales más que por la máquina.

La corriente principal del constructivismo había ensalzado solamente de forma implícita el papel transformador del arte y del artista. En el constructivismo orgánico esto era explícito. Al contener un *chuvstvo mira*, el arte revelaba el mundo de la naturaleza y proporcionaba nuevas posibilidades de desarrollo tecnológico. La misión del artista era «investigar y aprender lo que sucede en torno suyo» de una manera concienzuda y desinteresada. ⁸⁷

Miturich parece haber comenzado a aplicar este planteamiento a los problemas del movimiento en el aire varios años antes de que Tatlin empezara a trabajar en su

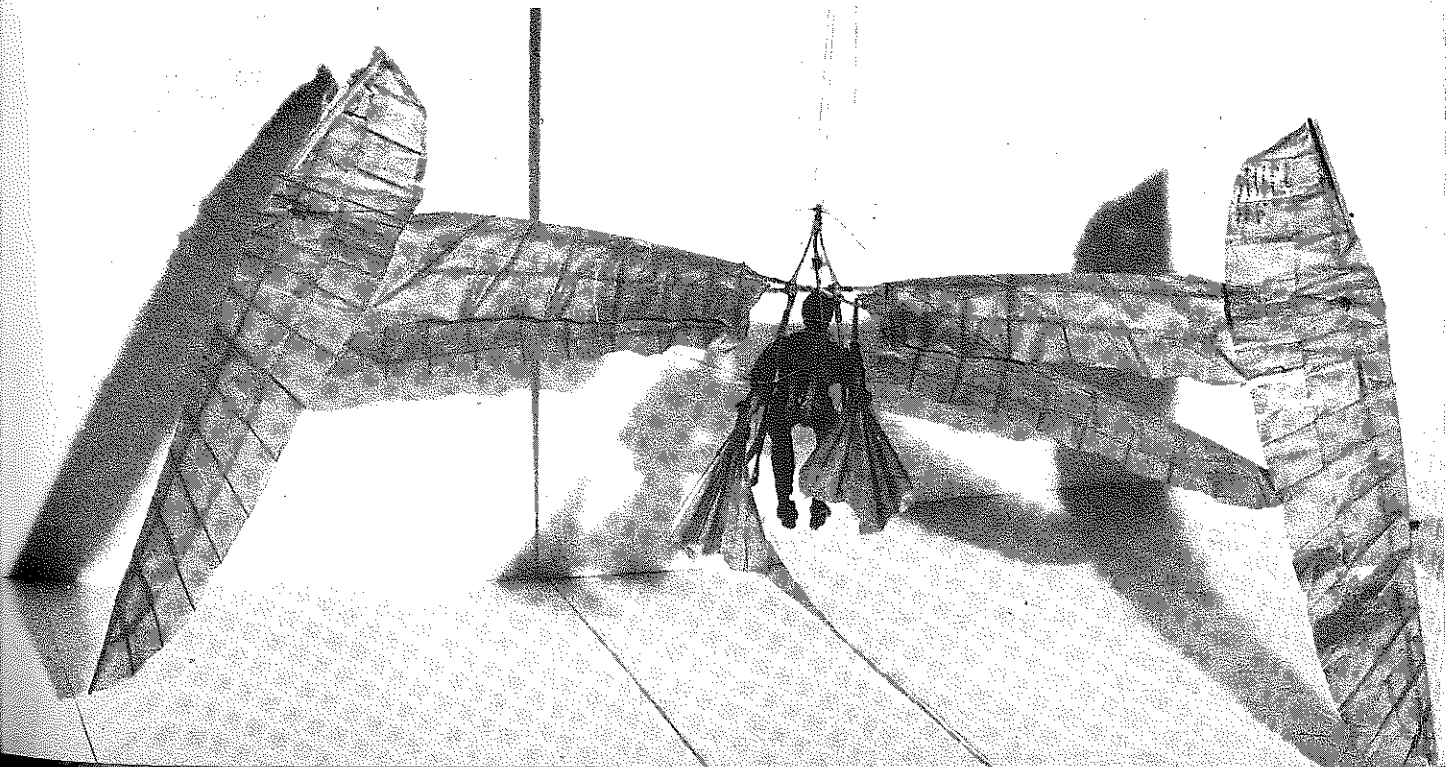
7.15. P. Miturich, experimento de comparación de las velocidades en desniveles curvos y rectos (*Opyt sravneniya skorostei vol'noobraznym i pryamolineinym putem*), años 20, tinta y gouache sobre papel, c. 26 x 34 cm. Colección particular, Moscú.



Letatlin. Parece ser que Miturich se interesaba en el problema técnico del vuelo desde 1914 y había empezado a construir un ornitóptero en 1916, labor que continuó en 1917.⁸⁸ Estas investigaciones fueron proseguidas de forma intermitente, ya que Miturich tomó parte en las luchas de la I Guerra Mundial y de la Guerra Civil (desde 1916 hasta 1921 sirvió en diversos puestos militares).⁸⁹ En 1921 Miturich discutió sus ideas con Khlebnikov, dejando constancia de que observó una afinidad entre las ideas de ambos, y en el mismo año, construyó su primer ornitóptero.⁹⁰ La cronología de los acontecimientos no sugiere que el impulso primario para la realización de estos experimentos aeronáuticos proviniera de Khlebnikov. Además, una carta de 14 de marzo de 1922 en la cual Khlebnikov expresaba su simpatía hacia el dominio del cielo, implicaba que las ideas de Miturich se habían generado de forma independiente.⁹¹ En 1923, Miturich empezó a dar clase de dibujo en los VKBUTEMAS y continuó esta labor hasta que se cerraron en 1930.⁹² Según sus notas, Miturich siguió trabajando en los modelos durante todo este período a la vez que en otros proyectos, tales como dibujos figurativos y cubiertas de libros.⁹³

En 1922 Miturich afirmó que había resuelto el problema del vuelo sin motor utilizando el principio del movimiento ondulatorio o *volnovoe dvizhenie*.⁹⁴ Este principio, que denominó también *kolebatel'noe dvizhenie*,⁹⁵ se basaba en la tesis de que la línea curva conserva y produce más energía que la línea recta. Para probarlo, Miturich construyó un aparato (lám. 7.15) que se componía de tres piezas de madera, cada una de un metro de longitud y con dos desniveles. Uno de éstos era completamente horizontal y el otro tenía una curva de un centímetro, empezando y terminando al mismo nivel del horizontal. Las tres piezas se unían resultando dos desniveles, cada uno de tres metros de longitud. Se dejaban caer dos bolas de metal que re-

7.16. P. Miturich, *El volador* (*Kryl'ya*), 1921, modelo de aparato volador hecho de madera, caucho, papel y cuerda, c. 18 x 20 cm. Colección privada, Moscú.

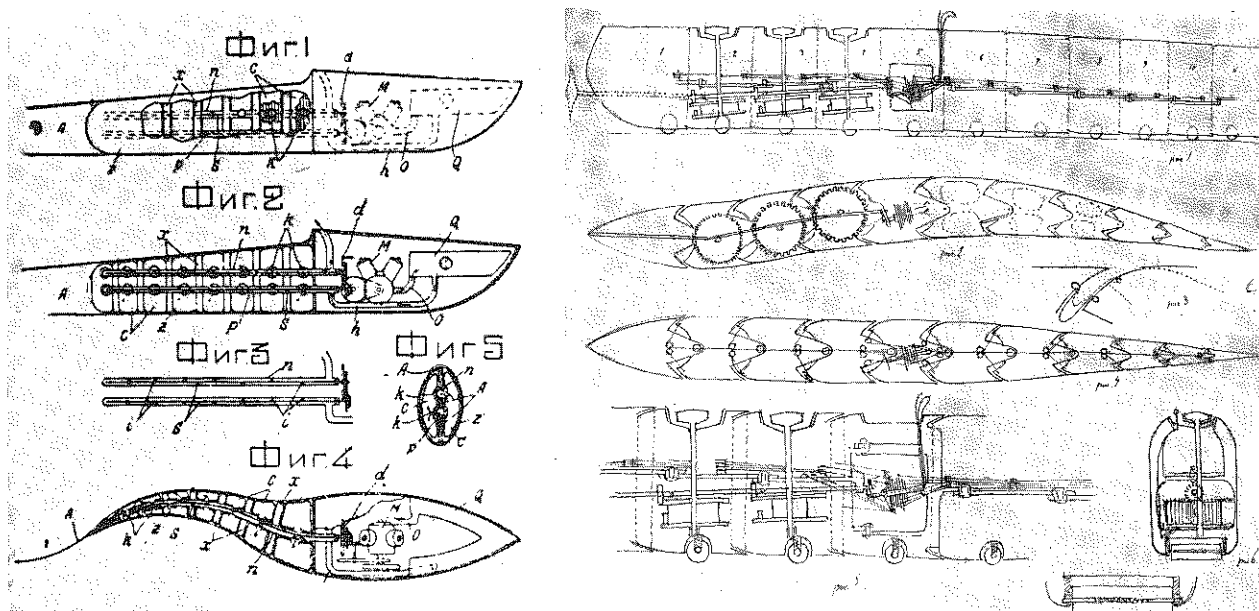


corrían el aparato en toda su longitud. Aunque la bola del nivel horizontal tenía que recorrer una distancia menor, la del desnivel curvo completaba las tres partes de la trayectoria, mientras la otra sólo completaba dos.⁹⁶ La bola del desnivel curvo pues, se movía a una velocidad aproximada una vez y media superior a la de la otra bola.

Miturich relacionó directamente el principio de la *volnovaya tekhnika* (técnica de la ondulación) con sus observaciones de fenómenos naturales. Había hallado que esta forma de movimiento era básica para todo tipo de criaturas. Se interesaba particularmente por las serpientes, en las que dicho movimiento era igualmente eficaz en tierra y en el agua.⁹⁷ Comparó los movimientos de la serpiente con los de las criaturas aladas, concluyendo que el principio básico era el mismo en ambos casos, pero que se adaptaba con arreglo a la función específica de los dos tipos de animales.⁹⁸

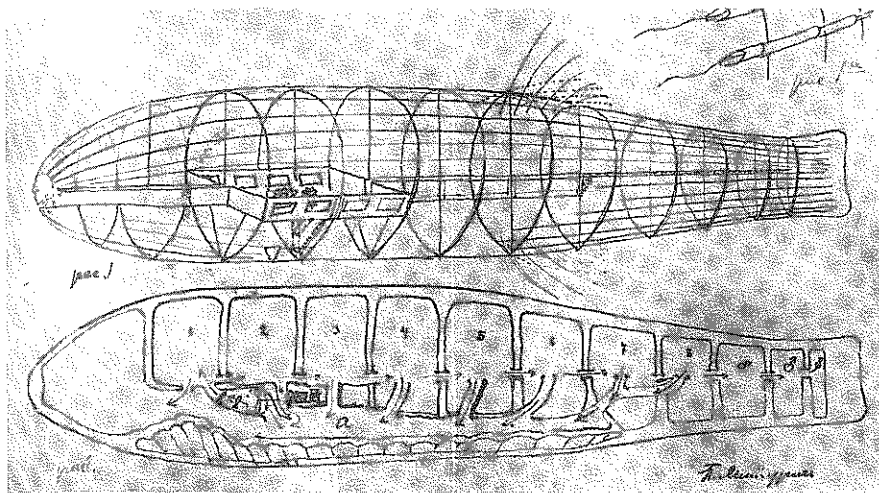
Miturich hizo uso de este principio de *volnovoe dvizhenie* en su aparato volador y en toda una serie de construcciones a las que dio la denominación general de *volnovik* (mecanismo de ondulación u ondulator). Lo definió como un mecanismo «que se mueve con la ayuda de una vibración ondulatoria de su cuerpo o superficie»,⁹⁹ es decir, por medio de *volnovoe dvizhenie*. Entre 1922 y 1935, solicitó cinco patentes para diversas formas de *volnoviki*. El primero fue *Alas (Kryl'ya)*, de 1921 (lám. 7.16), llamado también *Volador (Letun)*.¹⁰⁰ En contraste con el aparato de Tatlin, el piloto iba suspendido verticalmente y se impulsaba por medio de un complejo sistema de palancas que actuaba sobre tres series de alas. Tras éste, el siguiente proyecto de Miturich es al parecer el barco (*Lodka*, lám. 7.17).¹⁰¹ En este proyecto, Miturich basó directamente el *volnovik* en la forma y movimientos del pez. Desarrolló otros diseños basados en esta forma: adaptó una variante al movimiento en tierra (lám. 7.18); construyó otros en forma de modelo.¹⁰² Utilizando una

7.17. P. Miturich, dibujo de un *volnovik* barca (*lodka volnovik*), sin fecha, c. 1930, lápiz y tinta sobre papel, c. 32 x 20 cm. Colección particular, Moscú.

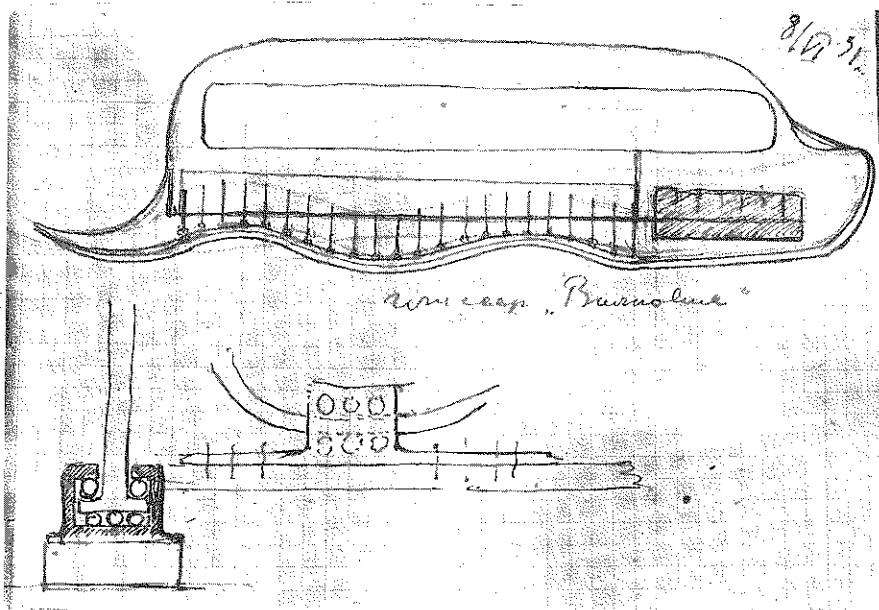


7.18. P. Miturich, dibujo de un *volnovik* barca (*lodka volnovik*), c. 1930, lápiz sobre papel, c. 20 x 30 cm. Colección particular, Moscú.

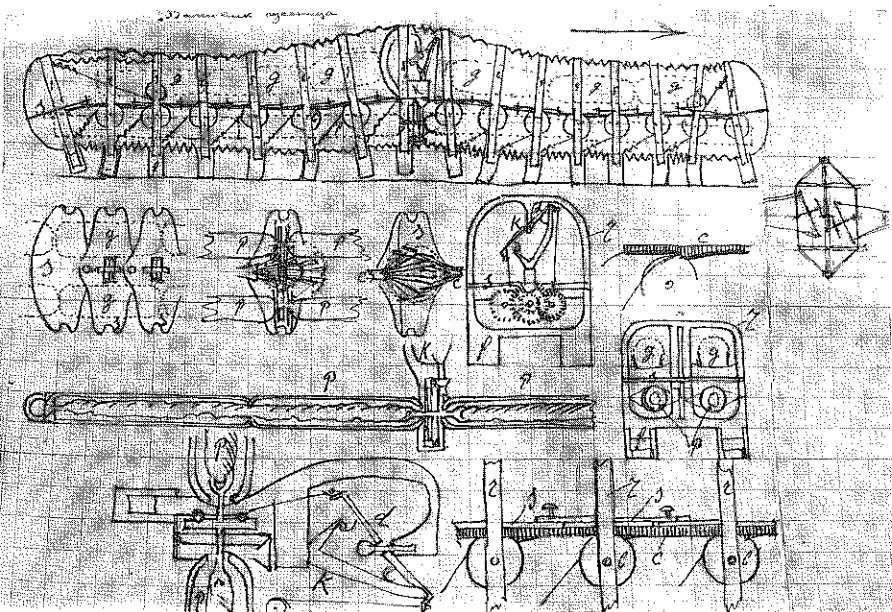
forma de pez similar, pero más explícita, Miturich diseñó un dirigible (lám. 7.19) que utilizaba los mismos principios en el aire.¹⁰³ Siguió un planeador (lám. 7.20), basado en un movimiento ondulatorio horizontal en oposición a una oscilación vertical.¹⁰⁴ Hacia 1935, Miturich había aplicado este principio al movimiento en la superficie terrestre en un diseño que tituló *Oruga (Gusenitsa)*, lám. 7.22). Se basaba en el principio del movimiento y la forma de la oruga.¹⁰⁵ Aparte de estos proyectos, Miturich construyó otros dos modelos de barco utilizando la forma del renacuajo (láms. en color XX-XXI) y un modelo pequeño (lám. 7.21) que demuestra el principio de los segmentos en conexión necesarios en la articulación de diseños como la barca (lám. 7.17) y el dirigible (lám. 7.19).



7.19. P. Miturich, dibujo de un volnovik barca (lodka volnovik), c. 1930, tinta sobre papel, c. 21 x 32 cm. Colección particular, Moscú.

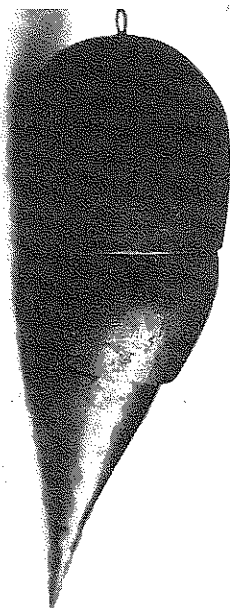


7.20. P. Miturich, dibujo de un volnovik planeador (glizzer volnovik), 1930, pluma, tinta y lápiz sobre papel, c. 21 x 30 cm. Colección particular, Moscú.



7.21. P. Miturich, modelo que muestra la articulación móvil ideada para los volnoviki, c. 1930-4, madera, metal, c. 15 x 5 cm. Colección particular, Moscú.

7.22. P. Miturich, dibujo de un volnovik oruga (gusenitsa volnovik), 1935, tinta sobre papel, c. 20 x 30 cm. Colección particular, Moscú.



Todos estos *volnoviki* fueron constantemente modificados y adaptados por Miturich hasta su muerte en 1956. A pesar de la base natural de sus formas y principios de movimiento, Miturich expresó su insatisfacción al ver que no había hallado su última solución formal y que aún quedaba mucho por hacer. En 1944 escribió:

«Incluso estos *volnoviki*, muchos de los cuales han sido ejecutados en forma de modelos, me agradan tan poco en su exterior que no concibo su forma. Carecen todavía de la forma compacta en la cual la energía espera y lleva a cabo su realización material. La sensación del juego de fuerzas aún indefinidas conduce a la destrucción de la regularidad, es decir, de la posición elemental que es esencial para una construcción. Así, ha nacido una nueva ciencia del movimiento oscilante u ondulatorio».¹⁰⁶

A pesar de esta insatisfacción respecto a sus piezas pequeñas, Miturich amplió el principio del *kolebatel'noe dvizhenie* al diseño de una ciudad como entorno físico completo.

MITURICH Y EL ENTORNO DEL RITMO DINAMICO

En un tratado titulado «La dinámica de las calles de la ciudad», Miturich explicaba su idea de que las ciudades deben ser organizadas de acuerdo con el principio de la ondulación, bosquejando con precisión cómo había de lograrse esto y cómo desaparecían la estructura anterior de la ciudad y su red de calles.¹⁰⁷ Explicaba que la naturaleza crece de la manera en que crece un árbol y que las ciudades deberían crecer también en armonía con los ritmos naturales. Además, esta vía de desarrollo era predominantemente económica, ya que sus principios ahorran energía. «El transporte a través de la ciudad cuesta tanto como 1.000 Kms. por el agua o el ferrocarril. Las deficiencias de transporte explican la forma de las ciudades y las del transporte... Es aquí donde la dinámica ondulatoria puede desempeñar un papel transformador».¹⁰⁸ Miturich proponía ubicar su ciudad en un terreno elevado cerca del agua y también cerca del ferrocarril, a fin de explotar plenamente las posibilidades de estas formas baratas de transporte. Todos los víveres serían entregados en este punto central elevado. La descarga de mercancías sería muy económica porque sería efectuada en gran medida aprovechando la inclinación del terreno. El éxito y eficacia del plan dependía de que el puerto y la estación se encontrasen próximos formando el centro de la ciudad. El transporte de mercancías desde el puerto hasta la estación de ferrocarril había de hacerse mediante una línea de funicular.

Dado este núcleo urbano con su concentración y centralización de almacenes de provisiones, la red de comunicaciones de la ciudad habría de extenderse partiendo de dicho centro. La red consistía en tres tipos de calles: rápido, medio y lento. La velocidad del tránsito en las calles y su posición, en la superficie o bajo ella, dependía de su finalidad. Las calles para peatones y ciclistas, por ejemplo, estarían en la superficie, ya que no requerirían marcadas inclinaciones para acelerar su marcha. Miturich explicaba las ventajas de su esquema:

«Toda la ciudad está construida como una red compuesta por círculos contiguos, cada arco de los cuales proporciona la ruta más corta en cualquier dirección por los caminos en curva. Esto no se da en un sistema rectilíneo. En la mitad del arco se construyen los barrios residenciales. Entonces, la ciudad se convertirá en algo casi transparente para la dinámica humana. Al mismo tiempo, el sistema de calles desaparecerá. Las fachadas de las casas caerán, pero esto no significa que la arquitectura y su aspecto artístico desaparezca».¹⁰⁹

Por el contrario, Miturich afirmaba que las estructuras arquitectónicas florecerían, pues estarían «configuradas desde el punto de vista del movimiento de la gente a todas las velocidades y a diferentes niveles» y sería la obra del «artista-arquitecto».¹¹⁰

De esta manera, Miturich había extendido la aplicación de los principios constructivistas (*faktura*, técnica, construcción), a través de su método intuitivo del

chuvstvo mira y más allá de la construcción de objetos cotidianos, a una total reconstrucción del entorno mismo. Miturich no podría ser incluido seriamente entre los planificadores «desurbanistas» de las ciudades que habían florecido en el cambio de década, ya que sus propuestas carecían de la base técnica que aquellos derivaban de su formación arquitectónica.¹¹¹ No se basaba en ningún punto de vista específicamente marxista, sino que más bien partía del concepto de economía y de los principios de la construcción tal como se encuentran en la naturaleza. Aplicando al plano científico y tecnológico ideas que había elaborado inicialmente en el plano artístico, parece ser que Miturich había desarrollado algo que venía a ser una aproximación alternativa a la utilización de fuerzas naturales para producir energía y a un diferente concepto de la propia energía.

Actualmente, esto ha recibido el nombre de «tecnología alternativa»; Miturich compartía con este movimiento reciente una explícita oposición a la tecnología contemporánea según el modelo americano. Juzgando que la tecnología americana es derrochadora y que «el confort americano es monótono y aburrido», Miturich comparaba a América con un «gallinero de producción de alimento cultural».¹¹²

«Es probablemente el mundo clásico ideal para una forma condensada de democracia comercial. Aunque es preciso superar las monstruosas estupideces de la incomodidad de nuestra vida cotidiana, el mundo americano no me tienta. Me presentaría como un pollo que ya no puede convertirse en faisán. En nuestra situación podemos aún esperar algo hermoso por lo que valga la pena vivir. Lo peor es que el pollo mismo no espera ya convertirse en faisán».¹¹³

La crítica de Miturich de la sociedad y la tecnología americanos indicaban una marcada devoción al comunismo y a las posibilidades del sistema soviético en el cual vivía. La desilusión que expresó en 1944 se debió al hecho de que presenció cómo el estado socialista de la Rusia Soviética adoptó la misma vía de desarrollo tecnológico que seguía la América capitalista. Su crítica de la tecnología americana y de la cultura industrial a que dio origen estaba desde luego, en conflicto total con la explícita americanización de la corriente principal de los constructivistas, y esto también une a Miturich y Tatlin en la búsqueda de otras soluciones —soluciones orgánicas— a los problemas de la vida cotidiana.

Ni el *Letatlin* ni los *votiviki* fueron construidos como entes utilizables. Las ideas y teorías de Miturich respecto a las características de eficacia y conservación de energía del *kolebatel'noe dvizhenie* nunca recibieron la plena investigación científica que constantemente solicitaron. La ciudad de Miturich, concebida para utilizar el nuevo ritmo dinámico, nunca pasó del tablero de dibujo. En su búsqueda de principios generadores para el diseño, no obstante, estas ideas y experimentos profundizaron de hecho los principios estructurales que actúan en la naturaleza más que el constructivismo convencional. Donde éste se limitaba a investigar esencialmente los fenómenos artificiales producidos por la tecnología industrial de principios del siglo XX, el constructivismo orgánico trataba de examinar las bases naturales externas que subyacen a todas las tecnologías. Sus conclusiones cuestionaban seriamente muchos de los supuestos de la corriente principal de la tecnología del siglo XX. Como muchas de estas investigaciones, la obra de Miturich y de Tatlin fue despreciada en la época como una fantasía, y esta dimensión suya ha sido ignorada desde entonces. Con una conciencia originada por las actuales discusiones sobre una tecnología «alternativa», sin embargo, es posible ahora reconocer el valor de sus logros al apuntar precisamente en esta dirección. La importancia central de Tatlin está reflejada en la manera en que esta obra individual contenía tanto el desarrollo, como el «contra-desarrollo». Sus obras, originariamente fundadoras del constructivismo, se habían inspirado en esa tecnología contemporánea que acabó por rechazar; en realidad por medio de las mismas armas analíticas que ésta había puesto en sus manos consiguió establecer una «alternativa».



8.1. Los organizadores de la Erste Russische Kunstausstellung fotografiados en una de las tres salas vanguardistas de la planta baja de la Galería Van Diemen, Unter den Linden, Berlín, 1922. De izquierda a derecha: D. Shterenberg, director de IZO; Mar'yanov, en representación de la Cheka; N. Al'tman, N. Gabo y el doctor Lütz, director de la Galería Van Diemen. Al fondo se ven cuadros de Shterenberg y una escultura de Archipenko; en primer término, el *Torso* de Gabo (1917), actualmente perdido, probablemente destruido. [Fotografía: Miriam Gabo, Londres.]

8 POSTDATA AL CONSTRUCTIVISMO RUSO: LA DIMENSION OCCIDENTAL

Los capítulos 6 y 7 han explicado cómo el constructivismo, en sus fases posteriores, se desarrolló siguiendo dos caminos diferentes. Uno condujo a una concentración en tareas de diseño a pequeña escala y bien definidas, tales como maquetas tipográficas. El otro condujo a la revisión de las bases tecnológicas del constructivismo a que aspiraban Tatlin y Miturich. La actividad de los artistas constructivistas se limitó predominantemente a la labor dentro de la primera categoría, es decir, tareas menores de diseño.

Popova había muerto en 1924. Durante la década de 1930, Stepanova, su compañera en la fábrica de textiles, se había ido dedicando progresivamente, junto con Rodchenko y Lissitzky, a la selección de fotografías, la composición de fotomontajes y el diseño de maquetas tipográficas para publicaciones oficiales como *La URSS en construcción (SSSR na stroike)*. Esta actividad implicaba una relación más intensa con la fotografía realista, sus posibilidades y sus métodos de producción y manipulación, todo lo cual estaba expresado en la fotografía inventiva de Lissitzky y Rodchenko.

El diseño teatral constituyó otra salida para la creatividad de estos artistas y un medio para ganarse la vida. Rodchenko había diseñado decorados para *La chinche (Klop)* e *Inga* durante los años 20, y Tatlin, tras la realización del *Letatlin*, aseguró su subsistencia diseñando decorados para el Teatro de las Artes de Moscú. En la tarjeta que realizó en 1951 para la Unión de Artistas de Moscú afirma que «desde 1934 hasta ahora he estado trabajando en el teatro como director artístico. Entre 1934 y 1951 [he diseñado] 80 producciones». ¹ La lista adjunta de teatros para los que trabajó incluye el Teatro del Ejército Rojo, el Teatro del Soviet de Moscú, el Teatro Infantil Central y el Teatro del Komsomol Lenin. Un informe de los decorados y vestuarios que diseñó para la obra clásica de Sukhovo-Kobylin *El asunto (Delo)*, producida en el Teatro del Ejército Rojo en 1940, felicita a Tatlin por el hecho de que «abandona el formalismo y comienza a darse cuenta de la realidad de una manera realista». ²

Esta vuelta al «realismo» se refleja en el hecho de que Tatlin produjo numerosos dibujos y pinturas al óleo realistas al tiempo que llevaba a cabo su labor teatral y las continuas modificaciones del *Letatlin*. ³ El retorno a estos géneros artísticos tradicionales no estuvo limitado a Tatlin; también Rodchenko trabajó con estos medios, creando obras que eran primordialmente pragmáticas. ⁴

A lo largo de la década de los 30, los hermanos Stenberg continuaron su ya abundante labor de diseño de carteles y participación en la decoración de la Plaza Roja para el aniversario de la Revolución. Tras la muerte de Georgii Stenberg en 1933, su hermano Vladimir continuó este trabajo. La carrera de Medunetski es difícil de rastrear; abandonó Moscú hacia 1925 para trabajar en teatros de provincias. Vladimir Stenberg volvió a encontrarse con él, pero no da detalles precisos de su muerte posterior, sugiriendo que murió a fines de los años 30 o a principios de los 40. ⁵

Lissitzky prosiguió su obra tipográfica y simultáneamente se dedicó con gran intensidad al diseño de exposiciones. Murió en 1941; trabajó hasta que la tuberculosis se lo impidió. Sus casetas para la exposición Prensas de Colonia y otras, son justamente famosas por su innovadora organización espacial y gráfica.

Klutsis también siguió trabajando en el área del cartel y el fotomontaje hasta fines de la década de los 30. Fue arrestado en 1938 como antiguo miembro del Partido Bolchevique. Su caso es excepcional entre los constructivistas, la mayoría de los cuales no sufrieron represión física.

Miturich, desde luego, nunca abandonó por completo el realismo ni la tradición figurativa. Durante la década de 1920 y posteriormente, siguió produciendo dibujos admirablemente observados. Se mantuvo financieramente ilustrando libros y realizando ocasionalmente diseños gráficos. Se hizo notar por sus sensibles dibujos figurativos que seguían siendo apreciados y que había producido a lo largo de toda su carrera artística. A pesar de sus constantes esfuerzos, su preocupación y experimentación con los *volnoviki* nunca llegaron a una realización práctica.⁶

Para los alumnos de estos artistas, fue más fácil establecerse de modo fructífero dentro del marco de las instituciones públicas. Shapiro, que había sido uno de los ayudantes de Tatlin, trabajó después como arquitecto en Leningrado y diseñó algunos edificios públicos menores, como los Baños.⁷ Sotnikov trabajó en la Fábrica Dulevskii de Porcelana diseñando cerámica. Los alumnos de la Metfak, como se indicaba en el capítulo 4, se incorporaron a diversas empresas industriales, y hay que suponer que sus diseños armonizaban mejor con las exigencias económicas y sociales de los Planes Quinquenales Primero y Segundo. Las ingentes tareas constructivistas de estos Planes implicaban que cualquiera que poseyera unas bases esencialmente arquitectónicas, como Aleksandr Vesnin, podía encontrar un mercado inmediato para sus habilidades en este sector.

La base formal del diseño de los constructivistas fue lo que llegó a constituir un sector controvertido y aquéllos podían continuar su actividad tranquilamente siempre y cuando reconocieran y aceptaran estas limitaciones. Se retiraron del lugar destacado dejando a los realistas socialistas por un lado y a los diseñadores de formación más estrictamente tecnológicos por el otro. En el terreno artístico, los compromisos sociológicos y políticos de los constructivistas perduraron en el realismo socialista, si bien de una forma completamente diferente. En el terreno del diseño de producción, sin embargo, la tarea del diseño tal como ellos la habían concebido dejó virtualmente de existir ante las exigencias económicas de los Planes Quinquenales, orientados hacia la industria pesada. Los objetos funcionales a pequeña escala que eran producidos empleaban naturalmente lenguajes estilísticos completamente distintos, de modo que la similitud de las posiciones básicas políticas y sociales se discierne de inmediato.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, no es productivo ni conveniente juzgar al constructivismo desde el punto de vista del impacto que ejerció o, por otra parte, por el período inmediatamente posterior en la Unión Soviética. Ha sido interés primordial de este estudio el establecer los hechos cronológicos y biográficos que no llevan por sí mismos a una recapitulación. Lo que se ha puesto de manifiesto en el estudio es, en primer lugar, un movimiento que creó un cuerpo de investigación formal excepcionalmente rico y, en segundo lugar, una base mucho más compleja, analítica y teórica de lo que hasta ahora se había revelado.

Dentro del panorama de este estudio, solamente ha sido posible iniciar el proceso de descubrimiento de este conjunto de sutiles teorías concernientes a la naturaleza del proceso de diseño y de sus elementos componentes. Alguna indicación del atrevimiento y sofisticación de los análisis de los constructivistas aparece en los debates de INKHUK y en los programas para transmitir y nutrir la disciplina del «artista-constructor» formulada dentro de VKHUTEMAS. Las aspiraciones de Tatlin y Miturich a una aproximación «orgánica» establecieron la noción, entonces totalmente inexplorada, de la multidimensionalidad de la tecnología. Toda la historia de la participación constructivista en el fotomontaje demuestra que la aspiración a lo

«real» identificada con el constructivismo y el «realismo» tal como se entiende en las artes, no eran intrínsecamente fenómenos aislados, sino que poseían profundas raíces comunes que hacían posible la transmutación aparentemente contradictoria que se efectuaba en la obra de los constructivistas individuales. En todos sus aspectos, el constructivismo estuvo impregnado de un componente central que lo distingue de forma crucial del movimiento artístico occidental que se apropió de su nombre y que alimentó a todo el movimiento ruso. Este componente fundamental era su específico compromiso revolucionario y social. Los intentos constructivistas de analizar cómo había de influir dicho compromiso en la conformación del material, demuestran la imposibilidad de separar este proceso de algún tipo de principios y prioridades sociales, aunque sea una relación que pueda ser utilizada de manera beneficiosa o perjudicial.

BERLIN 1922

Aunque el constructivismo dejó de ser una fuerza vital en la vida cultural y artística de la Unión Soviética en la década de 1930, sus preceptos y su ejemplo no desaparecieron totalmente sin haber producido una repercusión y ejercido una influencia en los acontecimientos culturales del resto de Europa. Esta repercusión y esta influencia tienen eco aún hoy en la obra de artistas y escultores occidentales. La naturaleza de la influencia que el constructivismo ruso ejerció, primero en los años 20 y más tarde posteriormente, estaba en gran medida determinada por la manera en que Occidente trabó conocimiento del constructivismo y por el modo en que tras la confrontación con él entendió y asimiló sus principios teóricos.

Tiene por tanto gran importancia histórica el hecho que Occidente entrara en la relación visual con el constructivismo ruso en 1922, con motivo de la inauguración de la Erste Russische Kunstausstellung en la galería Van Diemen de Berlín.⁸ Organizada en colaboración con el comité de Ayuda al Hambriento durante la época de hambre en Rusia de 1921-22, la exposición tenía naturalmente un tono oficial y representaba a toda la gama de tendencias artísticas a la sazón activas en la Rusia postrevolucionaria. Incluía obras de artistas que utilizaban todavía una técnica impresionista, como Yuon, obras de antiguos académicos como Arkhipov y ceramistas como Mashkov, así como obras de artistas de carácter más vanguardista como el suprematista Malevich y los constructivistas Rodchenko y Tatlin. No obstante, a pesar de la presencia de pinturas más conservadoras, fueron precisamente las piezas de las tendencias más recientes, en especial el suprematismo y el constructivismo, las que captaron el interés de la prensa y del público alemanes.⁹

Antes de ese acontecimiento, algunos limitados círculos artísticos alemanes habían tenido acceso a una cierta información acerca de la vida artística en Rusia. Cuando Lissitzky por ejemplo, marchó a Berlín a fines de 1921, llevó consigo al parecer un ejemplar del «Programa del Primer Grupo de Constructivistas en Acción» y fotografías de las obras de éstos.¹⁰ Había estudiado en Darmstadt hasta la Primera Guerra Mundial y hablaba alemán con fluidez; logró difundir en Alemania las ideas rusas. Junto con el escritor ruso Il'ya Erenburg, fue el responsable de la publicación de la revista *Object*, cuyo primer número apareció en Berlín en 1922.¹¹ Su título trilingüe implicaba —y el subtítulo ponía de manifiesto— una intención de actuar como «Una Revista Internacional de Arte Contemporáneo». Anunciando que «El bloqueo de Rusia está llegando a su fin», el manifiesto de *Object* se publicó en los tres idiomas del título, ruso, alemán y francés. Sin embargo, a pesar de su sabor internacional, la lengua dominante en la revista era el ruso. Aparecieron pocos artículos en otros idiomas; la mayoría, sobre todo los relativos al arte y arquitectura, estaban en ruso. Además, se centraban fundamentalmente en temas occidentales como el purismo o De Stijl e incluía artículos de Theo van Doesburg, Le Corbusier y Ozenfant. El cuestionario artístico realizado por *Object* revelaba una tendencia semejante, y se publicaron en ruso las respuestas de Léger,

Severini, Gleizes y Lipchitz. La revista contenía también un artículo en ruso que comentaba las exposiciones de Berlín.¹² La orientación occidental del contenido de la revista y su insistencia en lo lingüístico sugieren que estaba destinada primordialmente a educar en el arte occidental a un público que habla ruso en vez de a educar en el arte ruso a un público occidental.

La principal excepción de esta tendencia general y el artículo más importante que informaba a Occidente de los eventos rusos fue «Exposiciones en Rusia», de «Ulen», aparecido en el primer número. Escrito en alemán, este artículo proporcionaba una información vanguardista bastante superficial pero relativamente objetiva sobre los acontecimientos puramente artísticos que habían tenido lugar en Rusia después de la Revolución. Tras hacer un breve resumen de los grupos artísticos del período prerrevolucionario, el autor se centraba en diversas exposiciones de IZO mencionando, entre otros participantes a Rozanova, Klyun, Puni, Malevich y Rodchenko, y destacaba que la exposición más importante de 1919 fue la de Creación no-objetiva y Suprematismo, pues presentaba «la conclusión de la pintura como expresión cromática». Aunque se mencionaba la exposición de los Stenberg, se prestaba más atención a la de Gabo y Pevsner del Bulevar Tverskoi, que acompañó a la publicación de su *Manifiesto realista*. En la primera fila de las nuevas tendencias, «Ulen» colocaba el Monumento de Tatlin a ОБМОКЪУ y a UNOVIS, aunque no investigaba las diferencias vitales de planteamiento que hay entre estos artistas. Concluía:

«Todo lo que se ha logrado aquí se continua en las nuevas escuelas de arte rusas. Estas son el campo de batalla para los gritos de unión “el arte en la vida” (no fuera de ella) y “el arte forma una unidad con la producción”. Una de las más gloriosas revoluciones es la que ha tenido lugar en la antigua Academia Rusa».¹³

Estas afirmaciones sugieren que *Object* guardaba afinidad con el constructivismo. Sin embargo, como se ha señalado en el capítulo 3, sería un completo error considerar a *Object* como una publicación constructivista que contuviera o difundiera ideas constructivistas. Con excepción del artículo de Punin en ruso referente al Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, no hubo en *Object* ningún artículo sobre el constructivismo ni, desde luego, nada referente a las rigurosas ideas teóricas adoptadas en la primavera de 1921 por el Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Aunque el manifiesto de *Object* parece guardar en ciertos momentos una semejanza superficial con las ideas constructivistas, ésta desaparece de inmediato si se observa más atentamente. Por ejemplo, la declaración de la revista anuncia que «*Object* quiere ser el paladín del arte constructivo, cuya misión no es, después de todo, embellecer la vida, sino organizarla», y lo amplía explicando la denominación de la revista: «Hemos titulado *Object* a nuestra revista porque para nosotros el arte no significa otra cosa que la creación de nuevos objetos».¹⁴

Tales ideas parecen ser notablemente similares a la intención expresada por los constructivistas de abandonar la creación de objetos de arte para dedicarse a diseñar y realizar prototipos de objetos cotidianos para la producción en serie. No obstante, la declaración de *Object* aclara también que, para *Object*, la creación de objetos no supone el abandono del arte, sino la ampliación de su definición artística. *Object* no abolía la creación artística ni declaraba muerto al arte; por el contrario, afirmaba que las obras de arte pueden ser objetos útiles e igualmente que los objetos útiles pueden ser definidos como arte. Esta ampliación de las categorías artísticas se hizo explícita de la siguiente manera:

«Naturalmente, nuestra opinión es que los objetos útiles producidos en nuestras fábricas —aeroplanos quizá, o automóviles— son también productos de auténtico arte, pero no queremos ver la creación artística restringida a estos objetos útiles. Toda obra organizada —sea una casa, un poema, una pintura— es un objeto práctico... El utilitarismo básico está lejos de nuestro pensamiento. *Object* considera la poesía, la forma plástica y el drama como “objetos esenciales”».¹⁵

Este programa podía entenderse fácilmente como dentro de los amplios objetivos de la creatividad artística a que aspiraban en Occidente en aquella época, movimientos como De Stijl. *Object* no exponía la teoría del constructivismo más violentamente antiestética y más rigurosamente utilitaria.

De un modo muy parecido, *Object* a diferencia de los constructivistas, no adoptó una postura política definida. Aunque declaró que estaba «lejos de todos los partidos políticos, pues no se ocupa de los problemas políticos, sino del arte», también destacó sin embargo que no era «apolítica, y que no podía concebir nuevas formas de arte sin cambios sociales». ¹⁶ Es precisamente la falta de precisión de *Object* lo que la coloca en oposición al positivismo y acentuado compromiso social, político e industrial de los constructivistas.

A pesar de su vaguedad teórica, *Object* ha sido considerada fundamental en la difusión de las nuevas ideas del arte postrevolucionario ruso en Occidente. Publicado en alemán y en francés, el manifiesto de *Object* fue una de las escasas fuentes a las que tuvieron acceso los artistas occidentales interesados en los acontecimientos rusos. No obstante, presentaba en 1922 una visión del arte y de los conceptos artísticos que los constructivistas habían abandonado más de un año antes. Sea cual fuere la información sobre arte ruso que diera *Object*, lo cierto es que proporcionaba unas firmes directrices teóricas y un sólido contexto ideológico con vistas a la comprensión del constructivismo. Por consiguiente, los artistas occidentales carecían de los conocimientos básicos que les hubieran capacitado para comprender las obras de los artistas constructivistas expuestas en 1922 en la Erste Russische Kunstausstellung. Sin estas fuentes de información preliminar —tales como el «Programa del Primer Grupo de Constructivistas en Acción»—, estas obras eran vistas principalmente dentro de un contexto puramente artístico. Las lecciones teóricas y prácticas que los constructivistas habían extraído de experimentos, así como de la Revolución, no eran visibles para el observador alemán.

Además, las obras de los constructivistas que formaron parte de la exposición, no contradecían esta impresión, ya que habían sido creadas en el período anterior a 1922, antes de que se produjeran resultados importantes como consecuencia de la entrada en la producción. La exposición incluía construcciones espaciales de Vladimir y Georgy Stenberg, Konstantin Medunetsky, Karl Ioganson, Vladimir Tatlin y Aleksandr Rodchenko, así como obras experimentales producidas por el Curso Básico de VKHUTEMAS. ¹⁷ Estas consistían o bien en obras abstractas tridimensionales, como el *Contrarrelieve* de Tatlin (n.º 569), producido mucho antes de 1921 y de la creación del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, o bien de obras como las construcciones espaciales de Ioganson, Medunetski y los hermanos Stenberg, que pertenecían a la categoría de las obras de laboratorio. El trabajo de laboratorio consistía en una experimentación abstracta emprendida no por sí misma ni como respuesta a una exigencia utilitaria específica, sino con vistas a una aplicación en última instancia utilitaria.

Obviamente, no había ninguna ambigüedad respecto a la primera categoría. La obra de Tatlin había sido creada como obra de arte pura y simple y era recibida como tal. Sin embargo, en el caso de las obras de laboratorio, había muy poca indicación visual de un contenido utilitario y también muy escasa en cuanto a hacer una distinción adecuada entre estos experimentos y las obras de arte. Careciendo de argumentos contrarios, no es sorprendente que estas obras fueran consideradas primordialmente como objetos estéticos y que, como consecuencia, los observadores alemanes vieran el constructivismo como un movimiento fundamentalmente artístico. La presentación de dichas obras en el marco de una exposición no podía sino confirmar esta interpretación. La dimensión sociológica e ideológica del constructivismo fue inevitablemente oscurecida por el parecido de estas obras con objetos de arte y por inaccesibilidad de los debates teóricos rusos que habían tenido origen en la aceptación por parte de los constructivistas de las extensas implicaciones que poseían estos experimentos. ¹⁸ Era natural que sin testimonios que probaran lo con-

trario, los alemanes entendieran como meras obras de arte las producciones constructivistas que contemplaron en la exposición.

Por desgracia, el catálogo de la exposición contribuyó poco a corregir esta impresión. Aunque aludía a la verdadera posición de los constructivistas, las ideas de éstos no eran expuestas detalladamente, de modo que no llegó a comunicarse la profundidad de su compromiso ideológico e industrial. La postura de los constructivistas era explicada en términos muy generales y no sin ambigüedad en la introducción de David Shterenberg:

«Tatlin, el constructivista... fue en Rusia el primero que presentó el contrarrelieve desarrollado desde la superficie que realiza el material real en el espacio. Representan a Tatlin en la exposición obras no objetivas que indican una etapa de la transición al arte de producción. Puede citarse el Monumento a la III Internacional como su primera tentativa en esta dirección.

Hay aún otras ramificaciones de estos movimientos artísticos hacia la izquierda: Los representantes de una de ellas renuncian al lienzo por completo, aspiran al arte de producción y producen habitualmente toda una serie de construcciones no objetivas que no revelan ninguna característica utilitaria. Rodchenko, que pertenece a este grupo, está representado por poderosas obras suprematistas y constructivistas. Actualmente avanza en la dirección de las construcciones arquitectónicas utilitarias».¹⁹

Este párrafo produce la impresión de que los constructivistas comenzaban a trabajar en la línea de un arte de producción, pero no da ninguna indicación real de que en la época de la exposición, se hubiera investigado teóricamente este paso a la producción ni de que hubiera habido intentos de iniciarlo en la práctica. No hay ninguna mención del intento constructivista de desarrollar un curso de formación del artista constructor en *ВКУТЕМАС* ni de la actividad de Tatlin en la Nueva Fábrica Lessner de Petrogrado. Como es natural, estas omisiones no ayudaron a disminuir la insistencia en la naturaleza formal y no utilitaria de las propias piezas expuestas.

Por otra parte, el tipo de artista emigrado ruso que estaba presente a la sazón en Berlín no contradecía esta tendencia artística.²⁰ Entre estos artistas estaba Gabo, que había ido a Occidente con la exposición, de la cual era activo organizador.²¹ Las obras de Gabo expuestas en la Galería Van Diemen incluían *Construcciones espaciales A, B y C* (Cat. n.º 546-8) y *Construcción cinética (El tiempo como nuevo elemento de las artes plásticas)* (Cat. n.º 550). Las características «construidas» de estas obras y subtítulos muestran ciertas afinidades con las construcciones presentadas por el Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Dos obras que se quedaron en Occidente —*Construcción*, de Medunetski (lám. en color II) y *Construcción cinética*, de Gabo, (lám. 1.53)— revelan un planteamiento muy semejante en la investigación de una forma lineal extendida en el espacio y en interacción con él. Estas similitudes visuales aconsejaban situar esas obras dentro de la misma categoría que los objetos de arte «constructivos» o «constructivistas». En la misma época, la inflexible posición estética de Gabo y su ausencia de compromiso político con el bolchevismo —que su emigración hizo explícita— confirieron a esta nueva categoría de objetos artísticos, una ideología que ocultaba el básico antagonismo teórico e ideológico existente entre Gabo y el Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Además, las convincentes exposiciones que hizo Gabo para la «idea constructiva» y su utilización del término «constructivo» para describir sus obras, contribuyeron también a camuflar las diferencias que existían en Rusia entre el artista constructivo y el constructivismo. De este modo, dos categorías de actividad radicalmente diferentes en sus aspiraciones finales acabaron siendo incluidas en la categoría estética enunciada por Gabo. Esta identificación reforzó el concepto occidental del Constructivismo como estética.

Despolitizados por su emigración a Occidente, los experimentos constructivistas rusos fueron vistos por los alemanes exclusivamente dentro de un contexto estético. Las reacciones alemanas del momento a la exposición de 1922 lo confirman. Un

crítico escribió: «En lugar de las delicadas armonías cromáticas de Francia y de las aspiraciones místicas de Alemania, los rusos han revelado un movimiento más poderoso que busca una mayor plasticidad y fuerza espacial». ²² Aunque el crítico alemán Fritz Stahl afirmó que «en todo este arte no hay nada en absoluto que sea verdaderamente revolucionario», se admitió generalmente que la obra de los rusos demostraba «una audacia y una libertad, una decisión de replantear y recrear todos los valores como Europa no ha presenciado en décadas». ²³ Al mismo tiempo, algunos críticos alemanes detectaron las implicaciones de las construcciones tridimensionales de los rusos. No obstante, las manifestaciones de los alemanes no hacen más que poner de relieve su ignorancia respecto al hecho de que los rusos habían aceptado dichas implicaciones. Por ejemplo, incluso un crítico sensible y bien informado que fue capaz de discernir las características esenciales de las obras constructivistas expuestas, no tuvo conocimiento de que los constructivistas se habían planteado una actividad práctica en la industria. Después de formular la pregunta en términos de si había un arte ruso como tal, este crítico concluía:

«No... la exposición rusa es más bien una exposición de problemas artísticos, investigaciones, experimentos e investigaciones de laboratorio. Es trabajo cerebral concentrado. No se trata, sin embargo, de logros, sino de las fases preliminares en la creación de la gramática de un nuevo esperanto artístico...

Un ingenuo esfuerzo por obtener la construcción o los objetos de construcción —que nosotros ya poseemos pero que no existen aún en la tecnología rusa— ha llevado a los rusos a hacer una primitiva imitación de las máquinas y de la arquitectura en su bellas artes...

Esencialmente, los constructivistas rusos deberían haber sido lo bastante consecuentes como para sacar una conclusión definitiva y pasar a la actividad práctica en lugar de entretenerse en inútiles juegos estéticos, y en vez de construir imitaciones de máquinas, convertirse en trabajadores productivistas que crearan genuinas máquinas». ²⁴

Estas afirmaciones sugieren que los alumnos rusos habían investigado en profundidad las implicaciones teóricas y prácticas de su experimentación abstracta tridimensional, y que sobre esta base habían empezado a desarrollar toda una metodología del diseño.

La importancia de la exposición de 1922 en cuanto al establecimiento en Occidente de un punto de vista «estético» del constructivismo, es enorme. Tanto los críticos rusos como los europeos señalan 1922 como el año de la llegada del constructivismo a Occidente. En 1924, Hans Richter manifestó que «el constructivismo apareció primero en Rusia y fue llevado a Alemania en 1922». ²⁵ De igual forma, Matsa destacó que «el constructivismo occidental se desarrolló en Alemania y Holanda bajo la influencia del constructivismo ruso». ²⁶ Las obras de los constructivistas rusos presentados en la Primera Exposición de Arte Ruso en Berlín en 1922 eran tales que, consideradas en conjunto con la exposición de *Object* y con la presencia de artistas emigrados como Lissitzky y Gabo, que difundían sus propias ideas, dieron a Occidente una imagen del constructivismo ruso que era considerablemente más accesible y digerible que la verdadera actitud del movimiento ruso, rigurosamente antiestética y política y socialmente utilitaria. Además, en el contexto de la escasa o poco precisa información acerca de lo que el constructivismo era en Rusia, este punto de vista «estético» no encontró ninguna oposición.

EL CONTEXTO DE LA INFORMACION

Antes de 1932, la información visual y técnica referente al constructivismo en particular y al arte ruso en general, había sido aún más limitada y errónea. El manifiesto editorial de *Object* había aludido a un bloqueo de Rusia existente hasta 1922. Esta terminología sugiere una interrupción de todo contacto y transmisión informativa. En realidad, había habido algunos contactos. Ya en 1919 Kandinski había publicado un informe general de la vida artística en la Rusia soviética en el



periódico berlinés *Die Freiheit*.²⁷ Incluso antes de esto se habían dado intentos de establecer contactos eficaces y permanentes con Occidente. En noviembre de 1918, la revista Petrogrado *Vida del Arte* anunció que se había constituido una Oficina Internacional (la *Mezhdunarodnoe byuro ot dela izobrazitel'noe iskusstv*) dentro del Departamento de Bellas Artes.²⁸ Este organismo había de ser dirigido por un comité formado por Lunacharski, Shterenberg, Punin, Tatlin y Kandinski, así como por Dymshits-Tolstaya, responsable de la dirección habitual de la oficina.²⁹ La finalidad de esta Oficina Internacional era llevar a efecto «la unificación de los luchadores progresistas del arte nuevo en nombre de la construcción de una nueva cultura artística universal», un primer paso en la creación de lo que habría de ser la organización de un Congreso Internacional de artistas rusos y alemanes.³⁰

Uno de los primeros cometidos de la reciente constituida Oficina Internacional, había sido encargar al artista Ludwig Bähr, cuando abandonó Rusia en 1918, establecer contacto con organizaciones artísticas alemanas y transmitir los saludos de los artistas rusos y su llamada a la unidad internacional en la creación de la nueva cultura artística.³¹ En el verano de 1919, se recibió un mensaje del Arbeitsrat für Kunst (Consejo de los Trabajadores por el Arte), firmado por Bruno Taut, Walter Gropius, Cäsar Klein y Max Pechtein. A este mensaje siguieron noticias del November-gruppe y del grupo West-Oest, así como información acerca de la «nueva Academia de Weimar» y su aproximación a una síntesis orgánica de las artes.³² No obstante, y quizá animada por el mensaje inicial llegado de Alemania en el verano de 1919, en septiembre la Oficina Internacional anunció su intención de publicar una revista, *Internacional de Arte*, cuyo primer número había de contener artículos de Lunacharsky, Tatlin, Malevich, Khlebnikov y otros.³³ Al mismo tiempo, la Oficina declaró que iba a enviar «embajadores artísticos» a Occidente: «al camarada Kamp a Italia y al camarada Krainy [alias Umansky] a Alemania y Austria-Hungría». ³⁴ Aunque la revista no llegó a publicarse, parece ser que uno de los resultados permanentes de la existencia de la Oficina Internacional fue la marcha de Umansky a Alemania y la aparición en Occidente de uno de los primeros y más completos informes de los acontecimientos artísticos en Rusia durante el período revolucionario.

Este documento informativo fue el libro de Umansky titulado *El nuevo arte en Rusia, 1914-1919 (Nene Kunst in Russland 1914-1919)* concluido en Munich en febrero de 1920 y publicado dentro del mismo año. Conjuntamente con la elaboración de este libro, Umansky publicó varios artículos sobre los últimos acontecimientos del arte ruso. Dichos artículos aparecieron en la revista *Der Ararat*, de Munich.³⁵ La publicación del libro y de los artículos precedía a los más radicales hitos artísticos rusos, la fundación del INKHUK de Moscú en mayo de 1920 y la aparición dentro de este organismo del Primer Grupo de Constructivistas en Acción en marzo de 1921, así como la aparición de la Torre de Tatlin, expuesta en noviembre y diciembre de 1920. Por tanto, y de forma inevitable, mientras el libro de Umansky contenía una abundante información de carácter lúcido y profundo concerniente a los sucesos artísticos en la Rusia prerrevolucionaria, los hechos se habían sucedido con tanta rapidez que en la época de la publicación de estos escritos, y por supuesto a mediados de 1921, su exposición de los acontecimientos más recientes estaba ya anticuada. Umansky no mencionaba el constructivismo, pero hablaba extensamente del tatlinismo como un movimiento estético radical que acababa de crear «no una nueva palabra en el lenguaje del arte, sino un nuevo lenguaje artístico».³⁶

«El tatlinismo sostiene que la pintura como tal ha muerto. La superficie pictórica es demasiado estrecha para contener la tridimensionalidad y los nuevos problemas requieren medios técnicos más ricos para su solución. Además, hay un desdén por la necesidad de crear "cuadros" y "obras de arte" para distraer o, aún mejor, repeler al iniciado. Así, en 1915 Tatlin desarrolló el Arte Mecánico, que se origina en los experimentos de Picasso y Braque de 1913. El arte ha muerto; larga vida al arte, al arte de la Máquina, con su construcción y su lógica, su

ritmo, sus componentes, su espíritu metafísico: el arte de los contrarrelieves. Este arte no encuentra indigno del arte a ningún material: madera, cristal, papel, chapas metálicas, hierro, tornillos, clavos, accesorios eléctricos, trozos de cristal esparcidos sobre superficies, etc.; todos estos nuevos materiales han sido declarados legítimos instrumentos del nuevo lenguaje artístico. La gramática y la estética de este lenguaje requieren una mayor formación mecánica del artista y una más estrecha relación con su omnipotente aliada, la máquina soberana. Hay que definir el arte del contrarrelieve como... el triunfo del intelecto y del material...»³⁷

Este extracto se asemeja extraordinariamente al texto del artículo de Umansky aparecido en *Der Ararat* en enero de 1920 y titulado «El tatlinismo o el Arte Mecánico». Fueron evidentemente las palabras y sentimientos de Umanski los que inspiraron a George Grosz y a John Heartfield la producción de su cartel para la exposición dadá cinco meses después, en junio de 1920; este cartel anunciaba osadamente «El arte ha muerto. Larga vida al Arte Mecánico de Tatlin».³⁸ Esta identificación dadá con Tatlin ofrecía inevitablemente una imagen distorsionada de la obra de Tatlin. Como señalaba Umanski, «un dadaísmo charlatán hubiera sido imposible en la moderna Rusia.»³⁹ Sin embargo, Umanski había destacado —y Grosz y Heartfield habían propagado— la actitud nihilista hacia las formas y materiales artísticos tradicionalmente aceptados contenida en los contrarrelieves de Tatlin. El nihilismo se desarrolló después hasta el extremo en las ideas y teorías del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Lo que Grosz y Heartfield no pudieron comprender en junio de 1920 era la importancia del nihilismo estético de los constructivistas en la primavera de 1921 y el hecho de que fuera acompañado de una muy positiva identificación con la construcción política, industrial y educativa de una sociedad comunista en Rusia, así como de una participación en ella.

A principios de 1920 Umanski no podía escribir sobre el Constructivismo, que aún no se había desarrollado plenamente en Rusia, ni reproducir la torre de Tatlin. No obstante, podía dar un informe bastante detallado del artículo de Punin sobre el proyecto de Tatlin, artículo publicado en 1919 y que expresaba las ideas esenciales que inspiraban el movimiento.⁴⁰ Umanski situaba la Torre de Tatlin en el contexto del Plan de Lenin para la Propaganda Monumental y lo describía como «una máquina viva» que era «un instrumento técnico y racional para alcanzar objetivos utilitarios».⁴¹ Veía que el monumento cuestionaba la división tradicional entre arte y tecnología y entre las diferentes ramas de las artes, y también que, como tal, «contradecía los supuestos artísticos más fundamentales y justifica plantear la cuestión en términos de si el tatlinismo es una aberración del ultramaterialismo artístico temporalmente condicionada».⁴² Por consiguiente, a pesar del hecho de que no había documentación visual del monumento de Tatlin que fuera accesible, los conceptos esenciales del proyecto fueron expresados por Umanski en su libro y en un breve artículo aparecido en el número de marzo de 1920 de *Der Ararat* como parte de una revisión de «La nueva escultura monumental en Rusia». La exploración y difusión posteriores de las ideas de Tatlin, que siguieron a la exposición del monumento en Rusia y establecieron el imperativo político e industrial del constructivismo, no podían obviamente, se describir por Umanski. Sin embargo, éste había presentado un núcleo de ideas del periodo de transición de la evolución del constructivismo que podía haber proporcionado una pista para la comprensión de los conceptos del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, de haber contado con otros testimonios e informaciones. En realidad, la imagen del arte ruso que Umansky había presentado en Alemania en 1920 no fue alterada de manera radical por la exposición de 1922. Fue sólo visualmente ampliada.

Las tentativas de IZO de ilustrar a Occidente sobre los acontecimientos artísticos en Rusia fueron continuados por INKHUK. En un determinado momento, probablemente alrededor de 1921, INKHUK había tratado de establecer contactos internacionales. Su informe, publicado en 1923, hacía alusión a Holanda, Suiza, Hungría, Berlín, París y Tokio. Lissitzky era mencionado como contacto con Berlín y París; Brik y Kemeny, con Alemania; Bela Uitz con Hungría; Bubnova, con Tokio y

Petrus y Alma, con Holanda.⁴³ En muchos casos, estos contactos equivaldrían probablemente a poco más de una lista de envíos de propaganda que proporcionara un punto de partida inicial para cualquier información que se enviara a Occidente. Por otra parte, su efecto real es tal vez posterior a la llegada de Lissitzky, tras la cual, los centros vitales de Occidente dependían en gran medida de su punto de vista que, como la declaración de *Object* hace explícito, carecía del vigor de la postura de los constructivistas.

No obstante, esta imagen global tiene importantes excepciones que atañen a los húngaros. El fracaso de la revolución húngara había llevado a la emigración a los artistas progresistas y socialistas junto con sus líderes políticos. Los centros principales donde se establecieron fueron Berlín, Viena y Moscú. El conocimiento que los húngaros tenían del arte ruso y su interés por él se ponen de manifiesto en sus publicaciones y actividades artísticas. El 13 de noviembre de 1920, el grupo vanguardista húngaro MA celebró en Viena una velada especial en la que se mostraron diapositivas de obras de Kandinski, Malevich, Rodchenko, Stepanova, Udal'tsova, Tatlin y otros.⁴⁴ Umanski pronunció una conferencia en la que sin duda, comunicó la imagen del arte ruso que presentaba en su libro. Sin embargo, los húngaros tenían acceso a datos más actuales sobre arte ruso. A comienzos del verano de 1921, el artista Bela Uitz, editor de la revista húngara *Unidad (Egység)*, publicada en Viena, visitó Rusia con objeto de asistir al Congreso de la Tercera Internacional en Moscú. Allí conoció a Jolan Zsilagyi, a través de la cual entró en contacto con los VKHUTEMAS, de los que era alumna. Es bastante probable que conociera a Rodchenko y a sus compañeros de VKHUTEMAS.

Es probable que fuera consecuencia de esta visita la inclusión en el segundo número de *Unidad* del año 1922 de un artículo general de Bela Uitz sobre el arte ruso y de traducciones del Programa del Primer Grupo de Constructivistas en Acción y del *Manifiesto Realista* de Gabo. Estos dos importantes textos iban acompañados de reproducciones de obras de Vladimir Stenberg, Karl Ioganson, Naum Gabo y el artista de ОБМОКХУ Prusakov, así como de una revisión general de la tercera exposición del ОБМОКХУ donde se apreciaba claramente el tipo de obras experimentales tridimensionales que se realizaban y exponían en la Rusia Soviética. En base a los datos de que disponemos puede decirse que fue la primera vez que alcanzaron difusión fuera de Rusia las ideas del constructivismo ruso. Por desgracia, este hecho tuvo lugar en lengua húngara; los artistas húngaros en Viena tenían poco contacto con sus colegas austriacos. De manera que, mientras que los manifiestos tuvieron cierta repercusión entre los artistas húngaros, es dudoso que se difundieran en la comunidad de habla alemana en la que vivían.

El artista húngaro Alfred Kemeny también visitó Rusia en 1921; su visita, al parecer, fue de mayor duración que la de Bela Uitz. David Shterenberg, director de IZO, le presentó a Naum Gabo, y éste le presentó de manera casi oficial a todos los artistas importantes de VKHUTEMAS y de la vanguardia rusa en general.⁴⁵ Según Gabo, recibió también fotografías. Kemeny se convirtió en un gran apoyo de ОБМОКХУ, defendiendo enérgicamente sus méritos en ИНКЛУК el 26 de diciembre de 1921 en una de las dos ponencias que presentó en el Instituto.⁴⁶ Después, al volver a Alemania, colaboró con Moholy-Nagy en la publicación de un manifiesto, «Sistema de fuerza dinámico-constructivo», (*Dynamish-Konstruktive Kraftsystem*) y publicó con Kallai, Peri y Moholy-Nagy otro en el cual la fusión constructivista de lo ideológico y lo formal era subdividida en dos áreas de actividad distintas pero igualmente válidas. De este modo, la investigación puramente formal dirigida a un «Sistema de fuerzas dinámico (móvil) constructivo» adquiriría la misma importancia que las tareas comunistas que se proponía el constructivismo ruso.⁴⁷ Así pues, Kemeny y a través de él Moholy-Nagy parecen haber asimilado algunos elementos formales de las construcciones no utilitarias rusas y haberlos combinado con determinados aspectos ideológicos de la plataforma de los constructivistas rusos sin divulgar los principios reales de este movimiento. Su posición comprometida no era en última instancia ajena a la de la revista de Lissitzky *Object*. La información de primera

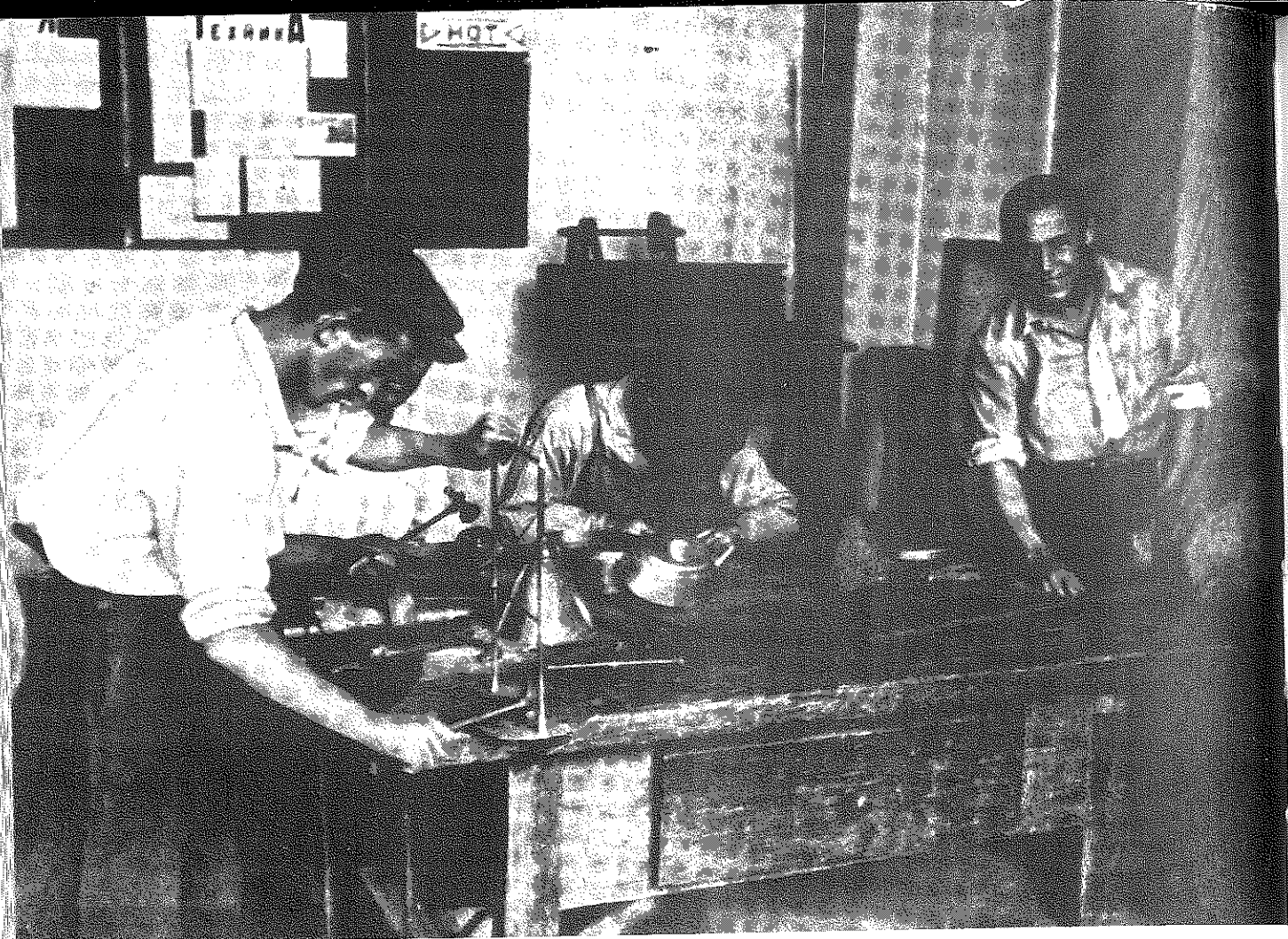
mano sobre el constructivismo ruso que poseía Kemeny no fue pues, verdaderamente eficaz en la promoción de una auténtica comprensión del movimiento en Occidente, ni antes ni después de la exposición de 1922.

La visión occidental de lo que ocurría en Rusia tuvo la oportunidad de cambiar de forma significativa a raíz de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París de 1925. El diseño de Konstantin Melnikov para el pabellón soviético fue una de las contribuciones a la exposición visualmente más apasionantes; su atrevida geometría era sorprendentemente nueva en medio de las piezas de otros países con su ornamentación neoclásica. Justificablemente, «tomó el primer lugar en la exposición y como consecuencia atrajo considerable atención».⁴⁸ El pabellón de Melnikov expresaba la nueva era rusa, pero fue más importante en referencia al constructivismo la realización por Rodchenko de un entorno totalmente constructivista: El Club de Trabajadores. En este proyecto, la experimentación abstracta tridimensional con unidades de fabricación en serie y formas geométricas euclidianas que había constituido la esencia de las construcciones no utilitarias de este artista, proporcionó la base de su obra práctica de diseño. La claridad espacial de las obras constructivistas expuestas en Berlín en 1922 era transformada aquí por Rodchenko en las sillas y mesas construidas de manera económica y la unidad plegable ingeniosamente ideada para ahorrar espacio, compuesta por una pantalla de cine, un panel de propaganda política y una tribuna de agitación. También se expusieron los programas de enseñanza y producción de las facultades de Madera y Metal de VKHUTEMAS.⁴⁹ En 1925, Occidente tuvo la oportunidad de apreciar por primera vez en París, la naturaleza de extensión teórica y de la aplicación práctica de los principios que constituían la base del «trabajo de laboratorio» de los constructivistas, mostrado en Berlín en 1922. En París se puso de manifiesto la nueva aproximación constructivista al diseño en la creación de un nuevo entorno comunista.

Hay una cierta ironía en el hecho de que los principios constructivistas se presentaran claramente por primera vez en París en 1925. A pesar de la continua experimentación de Le Corbusier, el centro de innovación radical del diseño y la arquitectura estaba indudablemente en Alemania. No existía una equivalente francesa de la Bauhaus. En el París de 1925, entregado a la elegancia y al uso decorativo de los materiales nobles, solamente la claridad de la geometría del constructivismo ruso podía resultar atractiva; su austeridad teórica no pudo tener repercusión creativa en el diseño parisiense.⁵⁰ Las implicaciones ideológicas, políticas y sociales de las ideas constructivistas fueron ignoradas. Sólo tuvo un cierto impacto en Occidente el estilo geométrico externo, pues era el más accesible tanto cultural como visualmente.

Desde los años 20, la influencia que el constructivismo ha ejercido sobre el arte occidental se ha mantenido dentro de los límites establecidos por las exposiciones de 1922 y 1925. Lo que los escultores americanos activos en los años 60, como George Rickey, asociaron con el constructivismo, fue su aproximación al espacio, al movimiento, al material y a la forma geométrica procesada, aproximación que hallaron en el trabajo de laboratorio y en las construcciones no utilitarias. Estos fueron los principios que los americanos adoptaron y continuaron investigando. Algunos escultores contemporáneos han seguido experimentando con un conjunto de principios que proporcionaron solamente un punto de partida para la obra de los constructivistas rusos en los años 20, social y políticamente comprometida. La inaccesibilidad geográfica, lingüística y cultural de los debates y enunciados teóricos de los constructivistas rusos impidió que el movimiento tuviera un impacto pleno en Occidente.

Los constructivistas rusos eran conscientes de que se estaba llevando a cabo semejante transposición de significado y de que el término «constructivismo» era utilizado con otro sentido por artistas y críticos occidentales. Alexei Gan, el teórico del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, desarrolló en su gran tratado *Constructivismo*, publicado en 1922, este mismo punto en sus conclusiones, que



llevaba el título de «El Constructivismo en Occidente».⁵¹ Gan reconocía que diversas publicaciones progresistas occidentales proponían los conceptos de «constructivo» y «construcción»; citaba en especial una afirmación de *L'Esprit Nouveau* —«el nuevo espíritu es el espíritu de la construcción»— y la aseveración de *De Stijl* que decía: «el nuevo estilo colectivo deriva de un comienzo constructivo».⁵² Gan admitió incluso que el constructivismo ruso y el occidental eran parte de un fenómeno postbélico general en Europa, en el cual los conceptos de trabajo, claridad y organización se habían convertido en símbolos de una creencia en un arte nuevo.

Sin embargo, es precisamente en este punto donde Gan distinguía el fenómeno ruso de su paralelo occidental, y su distinción depende precisamente del concepto de arte. Gan argumentaba que, para Occidente, «Constructivismo» era meramente la denominación dada a la nueva tendencia artística. «[En Occidente] sencillamente llaman constructivismo al arte nuevo», afirmaba.⁵³ Considera especialmente culpables a Erenburg y a Lissitzky. «El error fundamental del camarada Erenburg y del camarada Lissitzky —insistía— radica en el hecho de que no pueden deshacerse del arte».⁵⁴ Gan destacaba que los constructivistas rusos habían prescindido del arte y que era la Revolución la que aseguró que esto pudiera llevarse a cabo. Gan explicaba:

«... el constructivismo no es sólo un fenómeno nuestro.

Se desarrolla a partir de las condiciones de vida que se organizan en la condición de las fuerzas productivas.

Y según las condiciones de las fuerzas productivas, es decir, las diferentes formas sociales, adopta diferentes inclinaciones.

8.2. Alumnos de la Metfak de VKhUTEMAS produciendo artículos utilitarios para la nueva sociedad comunista rusa. A la izquierda, Migunov; a la derecha, Bykov.

La estructura política y social de la URSS y la de Europa y la América capitalistas son completamente distintas.

Naturalmente, el constructivismo no es igual.

Nuestro Constructivismo ha declarado la guerra sin cuartel al arte porque los medios y propiedades de éste no son lo suficientemente poderosos como para sistematizar los sentimientos del medio revolucionario. Este tiene sus cimientos en el éxito real de la Revolución y sus sentimientos se expresan en la producción intelectual y material.

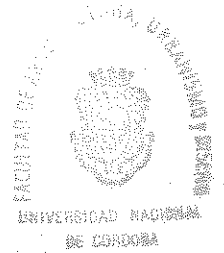
En Occidente, el constructivismo confraterniza con el arte...

Nuestro constructivismo se ha propuesto un claro objetivo: hallar la expresión comunista de las estructuras materiales.

En Occidente, el constructivismo coquetea con la política al declarar que el arte nuevo está fuera de la política pero, no es apolítico.

Nuestro constructivismo es agresivo e intransigente: libra una dura batalla contra los parásitos, contra los pintores de izquierdas y de derechas; en una palabra, contra todos los que defienden, aunque sea superficialmente, la actividad de especulación estética del arte.

Nuestro constructivismo lucha por la producción intelectual y material de una cultura comunista». ⁵⁵



de
cicu-
dad
Mi-

APUNTES BIOGRAFICOS

AL'TMAN, Natan Isaevich
(1889-1970)

Nacido en Vinnitsa, asistió de 1903 a 1907 a la Escuela de Arte de Odessa, en la que estudió con Kostanda, Ladyzhenski e Iorina. En 1911 viajó a París, donde asistió a la Academia rusa de M. Vasil'eva. Una de sus obras más famosas es su retrato de la poetisas Anna Akhmatova, de inspiración cubista. De 1915 a 1917 impartió clases en la escuela privada de M. Bernstein, en Petrogrado. Entre 1918 y 1920 fue profesor en los Estudios Libres de Arte del Estado, de Petrogrado. Con motivo del primer aniversario de la Revolución, en 1918 diseñó la decoración de la plaza Uritsky de Petrogrado, transformando la columna de Alejandro y los edificios circundantes en coloristas construcciones cobofuturistas. Altman colaboró también con el Departamento de Bellas Artes (IZO Narkompros) y su revista *El Arte de la Comuna* (*Iskusstvo Komunny*, 1918-19). Fue miembro del INKHUK de Moscú y el 11 de mayo de 1922 habló en esta institución acerca de sus decorados para la obra teatral de Gutskov *Uriel Akosta*, producida por Granovski en el teatro judío. Consistían en elegantes estructuras tridimensionales abstractas que poseían una base constructivista estética, no industrial. En 1922 expuso con Chagall y Shterenberg. En 1928 marchó a París, donde siguió trabajando hasta 1935. En los años 20 y con posterioridad, se dedicó intensamente al diseño teatral y gráfico, así como a la pintura.

ARVATOV, Boris Ignat'evich
(1896-1940)

Fue un gran teórico del arte de producción. Nacido en Kiev e hijo de un abogado, fue educado en el Instituto de Riga y desde 1915 asistió a la Universidad de Petrogrado, en cuya Facultad de Física y Matemáticas estudió. Fue miembro del Partido Socialista Revolucionario hasta 1917. En 1919 o 1920

se afilió al Partido Comunista y hasta 1921 fue comisario del frente polaco. En 1921 se convirtió en miembro del INKHUK de Moscú, participando activamente en discusiones relativas a la naturaleza del arte de producción. En 1922 pronunció una conferencia titulada «El arte desde el punto de vista de la organización» (*«Iskusstvo s točki zreniya organizatsii»*). Perteneció también a RAKhN. A partir de 1918, fue secretario académico de Proletkul't. El primer escrito sobre arte que publicó fue una introducción elemental al templo dórico (*Gorn*, n.º 4, 1919). Se ocupó extensamente del teatro, el constructivismo y el arte de producción. Para Arvatov, el arte de producción, es decir, la obra del nuevo tipo de «ingeniero-constructor», sería la única forma de creatividad en la nueva sociedad. El constructivismo era un paso en este sentido. Arvatov describía su clase social como «intelectual» y su profesión como «crítico de arte y marxista» (TSGALI, fondo 941, op. 10, ed. khr. 23). Fue miembro de Glavpolitprosvet, dentro del Comisariado de Ilustración. En 1923 cayó enfermo como consecuencia de la herida de guerra sufrida en el frente y pasó el resto de su vida en un hospital psiquiátrico. A pesar de ello, mantuvo un continuo contacto por correspondencia con las revistas *LEF* (1923-5) y *Novyi LEF* (1927-28), de las que fue un importante colaborador. Arvatov conservó un vivo interés en los asuntos artísticos y en los acontecimientos culturales hasta el extremo de escribir a Zelinski para pedirle información acerca del «nuevo grupo de constructivistas literarios» (TSGALI, fondo 1604, op. 1, ed. khr. 12). En 1930 se publicó una selección de sus escritos en un libro titulado *Sobre el arte de producción y propaganda (Ob agitatsionnom i proizvodstvennom iskusstve)* y cuya cubierta diseñó Rodchenko. En 1935, los amigos de Arvatov, Eisenstein, Brik y Shklovsky escribieron al Comisariado de Sanidad en su nombre (TSGALI, fondo 1923, op. 1, eds. khr. 579).

BABICHEV, Aleksei Vasilevich
(1887-1963)

Nacido en Moscú, estudió Matemáticas en la Universidad de Moscú durante un año antes de convertirse en escultor. En 1905-6, asistió a los estudios privados de I. Dudin y Konstantin Yuon, y entre 1907 y 1912 a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, en la que estudió pintura y escultura con K. Korovin y S. Volnukhin. En 1913-14 viajó por Europa visitando Viena, Berlín, París (donde estudió en la Académie de la Grande Chaumière con A. Bourdelle), Italia y Grecia. De regreso a Moscú, en 1915-17, dirigió su propio estudio de escultura. Colaboró en la decoración de Moscú para el Primero de mayo de 1918 y también participó activamente en el Plan de Lenin para la Propaganda Monumental, en conexión con el cual organizó su propia colectiva de escultura, denominada Monolito. En 1918 Babichev entró en los Primeros Estudios Libres de Arte del Estado, en Moscú; dio clase en el estudio general de escultura y en el de escultura decorativa. Continuó trabajando en los *VKHUTEMAS* en la docencia y en la confección del programa para la asignatura de volumen del Curso Básico. De 1920 a 1924 fue activo miembro del *INKHUK* de Moscú, responsable de la formación del programa del Grupo General de Análisis Objetivo en Acción. En 1926 entró a formar parte del grupo realista *AKHRR* y ocupó la presidencia de la sección de escultura. En 1925-30 dirigió el departamento de arte de la facultad preparatoria para trabajadores (*Rabfak*). Durante la década de los 30 siguió impartiendo enseñanza en diversas escuelas, como el Instituto de Arquitectura de Moscú.

BOGDANOV (MALINOVSKY), Alexandr
Aleksandrovich (1873-1928)

Político, filósofo y médico, Bogdanov nació en la provincia de Grodno. Miembro del partido socialdemócrata desde 1897, en 1899 se graduó en medicina por la Universidad de Khar'kov. En 1904 se unió a los bolcheviques, pero fue expulsado en 1919 por su crítica de la táctica de Lenin. Participó activamente en la Revolución de 1905. En 1907 fue arrestado y exiliado. Durante la Primera Guerra Mundial, estuvo de médico en el frente. Con Gorki y Lunacharski, Bogdanov fue miembro del grupo «Hacia delante» (*Vpered*) y organizador de la Escuela del Partido en Bolonia y Capri. Fue uno de los fundadores de Proletkul't y miembro de su comité central hasta diciembre de 1920, fecha en que fue expulsado por la presión de Lenin.

Como Gorki y Lunacharski, Bogdanov había creído en la «Construcción de Dios» (*bogostroitel'stvo*), es decir, en la unidad

místico-religiosa del proletariado que mediante la Revolución y el socialismo elevaría al hombre a la plena realización de sus posibilidades, de modo que fuera como un dios. Bogdanov planteó también el concepto de la triple vía hacia el socialismo: política, económica y cultural. Difundió estas ideas en sus libros y en artículos publicados en la revista del Proletkul't *Cultura Proletaria (Proletarskaya kul'tura)*. A partir de 1921 dejó de trabajar en Proletkul't y se dedicó a la actividad científica. Murió en 1928 a causa de una transfusión sanguínea experimental.

BRIK, Osip Maksimovich
(1888-1945)

Crítico literario, Brik se formó originariamente como abogado en su ciudad nativa, San Petersburgo. Fue un activo miembro junto con Shklovsky de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (*OPOYAZ*), en centro prerrevolucionario del formalismo. Osip y su mujer, Lili Brik, eran íntimos amigos de Vladimir Mayakovski. Después de la Revolución, Brik participó activamente en los asuntos artísticos y en los debates en torno a la naturaleza del arte nuevo para el nuevo estado. Desde 1918 trabajó en el Departamento de Bellas Artes (*IZO Narkompros*) asistiendo a reuniones, participando en la reorganización de la educación artística, actuando como comisario de los Estudios Libres de Arte del Estado de Petrogrado a lo largo del año 1919 y contribuyendo con sus artículos a *El Arte de la Comuna* (1918-19) y *Bellas Artes* (1919). Durante la guerra civil, Brik trabajó también para la agencia Telegráfica Rusa (*ROSTA*). De 1920 a 1924 fue miembro del *INKHUK* de Moscú y un importante apoyo del constructivismo. El 24 de noviembre de 1921, Brik hizo a *INKHUK* su famosa propuesta de que todos los artistas que rechazaban la pintura de caballete iniciaran «una actividad práctica en la producción». Obtuvo el apoyo de veinticinco artistas, e *INKHUK* adoptó una plataforma ostensiblemente constructivista. Desde 1923 trabajó en *LEF* (1927-28), revista en la que se ocupó ampliamente de fotografía y diseño. Sin embargo, su interés se fue concentrando progresivamente en la literatura. En 1923 publicó su relato *Un compañero de viaje, no (Ne poput-chitsa, Moscú 1923)*, y en 1929 escribió el guión de la película de Pudovkin *El heredero de Gengis Khan*, continuando este tipo de actividad en la década siguiente. A fines de la de los 20 desarrolló gran actividad en la promoción de las ideas de una literatura de hechos, y contribuyó a la compilación *La literatura de hechos: Primera recogida de materiales por trabajadores de LEF (Literature fakta: pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa, Moscú, 1929)*. A la muerte de Maya-

kovski en 1930, Brik se refirió extensamente a su amistad con el poeta y a la obra de éste.

BRUNI, Lev Aleksandrovich
(1894-1948)

Pintor y artista gráfico, nació en Malaya Vishera, actualmente en el distrito de Novgorod. Era hijo del arquitecto A. A. Bruni y sobrino del académico N. A. Bruni. De 1904 a 1909 asistió a la escuela de la princesa Tanisheva en San Petersburgo y después de 1909 a 1912 a la Academia de las Artes (Akademiya Khudozhestv), en la que estudió con F. Rubo, N. Samokish y Ya. Tsionglinski. En 1912 viajó a París, donde asistió a la Académie Julian. De nuevo en Petrogrado expuso con el grupo Mundo del Arte (Mir iskusstva, 1915). Su piso, el n.º 5 de la Academia de Petrogrado, se convirtió en el punto de encuentro de diversos miembros de la vanguardia en esta época como Lur'e, Tatlin, Udaltsova, Punin, Miturich y otros. Después de coquetear un poco con el cubismo y el futurismo en obras como *Arco iris* (Raduga, 1916), Bruni se dedicó a la experimentación con materiales en tres dimensiones, denominando al resultado *Obra pictórica con materiales* (Zivopisnaya rabota materialov, ver *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, p. 33). Dio clases de la Escuela Central de Dibujo Técnico Shtiglits, en Petrogrado, en los años 1920-1. En 1923 se trasladó a Moscú y entró en VKHUTEMAS, en cuya facultad de Artes Gráficas enseñó dibujo. En 1925 se convirtió en miembro del grupo Cuatro Artes (Chetyre iskusstva). Esto respondía a su rechazo de la experimentación vanguardista y al regreso en su propia obra de los años 20 a la descripción figurativa y al realismo. A partir de 1930 desarrolló su actividad docente en el Instituto Textil de Moscú. En 1935 llegó a ser director del Estudio de Pintura Monumental del Instituto de Arquitectura de Moscú (Moskovskii arkhitekturnyi institut) y después de la Academia de Arquitectura (Akademiya arkhitektury SSSR). Durante la década de 1930 llevó a cabo una abundante labor de ilustración para revistas como *Treinta días* (30 dnei).

HAGOVA, Galina Dmitrievna
(1891-1967)

y
CHICHAGOVA, Ol'ga Dmitrievna
(1892-1956)

Desde 1920 ambas hermanas estudiaron en los VKHUTEMAS de Moscú, graduándose en la facultad de Artes Gráficas. Se convirtieron en miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción de Gan y expusieron con el grupo en 1924 en la primera Exposición de Debate de las Asociaciones de Arte Revolucionario Activo (*Peruaya diskussionaya vystavka ob'edinenii aktivnogo revolyutsionnogo iskyssstaba*, Moscú, 1924). Se especiali-

zaron en la ilustración de libros infantiles como *De dónde viene la vajilla* (*Otkuda posuda*, Moscú, 1925), y *Para niños: sobre el periódico* (*Detyam o gazete*, Moscú). Tanto Galina como Ol'ga estuvieron representadas en la exposición Pressa de Colonia en 1928.

CHUZHAK (NASIMOVICH), Nikolai Fedorovich (1876-1937)

Escritor, crítico literario y teórico del arte de producción, Chuzhak fue también miembro permanente del Partido Bolchevique. Hacia 1914 había sido arrestado y deportado a Siberia, donde llevó a cabo una amplia investigación sobre literatura siberiana y en 1916 publicó un libro referente a los poetas locales y su obra (*Sibirskie poety i ikh tvorchestvo*). Después de la Revolución desarrolló una intensa actividad en Vladivostok, donde editó diversos periódicos y revistas del Partido, incluyendo *Bandera Roja* (*Krasnoe Zhamya*). En 1919 se convirtió en miembro del grupo futurista oriental *Creación* (*Tvorchestvo*), que incluía a Nikolai Aseev, David Burlyk y Sergei Tret'yakov. Chuzhak editó la revista del grupo del mismo nombre (junio-diciembre de 1920, Vladivostok; abril de 1921, Chita; en total, siete números). La teoría artística de Chuzhak se expresa de forma más completa en *Hacia la dialéctica del arte* (*K dialektika iskusstva*, Chita, 1921). Para Chuzhak, el arte está condicionado por el materialismo dialéctico y por tanto, se encuentra en constante desarrollo y creación de nuevos valores ideológicos o materiales. Este concepto le permitió apoyar consecutivamente el simbolismo, el futurismo y el arte de producción. En 1922 Chuzhak pasó a Moscú, donde entró a formar parte del consejo editorial de *LEF* en 1923. No obstante, abandonó la revista el mismo año, porque consideraba que su práctica artística difería grandemente de su teoría. Censuró la novela de Brik *Un compañero de viaje, no* (*Ne popuchitsa*, 1923) por contradecir las perspectivas comunistas (crítica inédita, TS GALI, fondo 340, op. 1. ed. khr. 11) y criticó de la misma manera *Sobre esto* (*Pro eto*, 1923), de Mayakovsky. A partir de 1925 se convirtió en defensor entusiasta de la «literatura de hechos» (*reportage*) contribuyendo a *Novyi LEF* (1927-28) y editando en 1929 una serie de artículos titulados *La literatura de hechos: Primera colección de materiales por los trabajadores de LEF* (*Literatura fakta: pervyi sbornik materialov rabotnikov LEF*). De 1926 a 1932 editó la revista publicada por la Sociedad Rusa de Antiguos Prisioneros Políticos.

DENISOVSKI, Nikolai Fedorovich
(1901-)

Nacido en Moscú, Nikolai es hijo del artista gráfico Fedor Platonovich Denisovski. De

1911 a 1917 asistió a la Escuela Stroganov de Artes Aplicadas de Moscú y después a los Estudios Libres de Arte del Estado, donde se formó bajo la dirección del artista Georgii Yakulov. En 1918 participó en la ornamentación de la ciudad de Moscú para las fiestas revolucionarias y de 1919 a 1920 trabajó en la producción de carteles para las ventanas de la Agencia Telegráfica Rusa (Okno ROS-TA). Denisovski fue miembro fundador de OBMOKHU y participó en todas las exposiciones del grupo (1919, 1920, 1921, 1923). Fue también uno de los organizadores del OST (1925-32). A mediados y finales de la década de los 20 trabajó como ilustrador en revistas como *Cocodrilo (Krokodil)* y realizó cuadros y acuarelas sobre el tema de la construcción industrial.

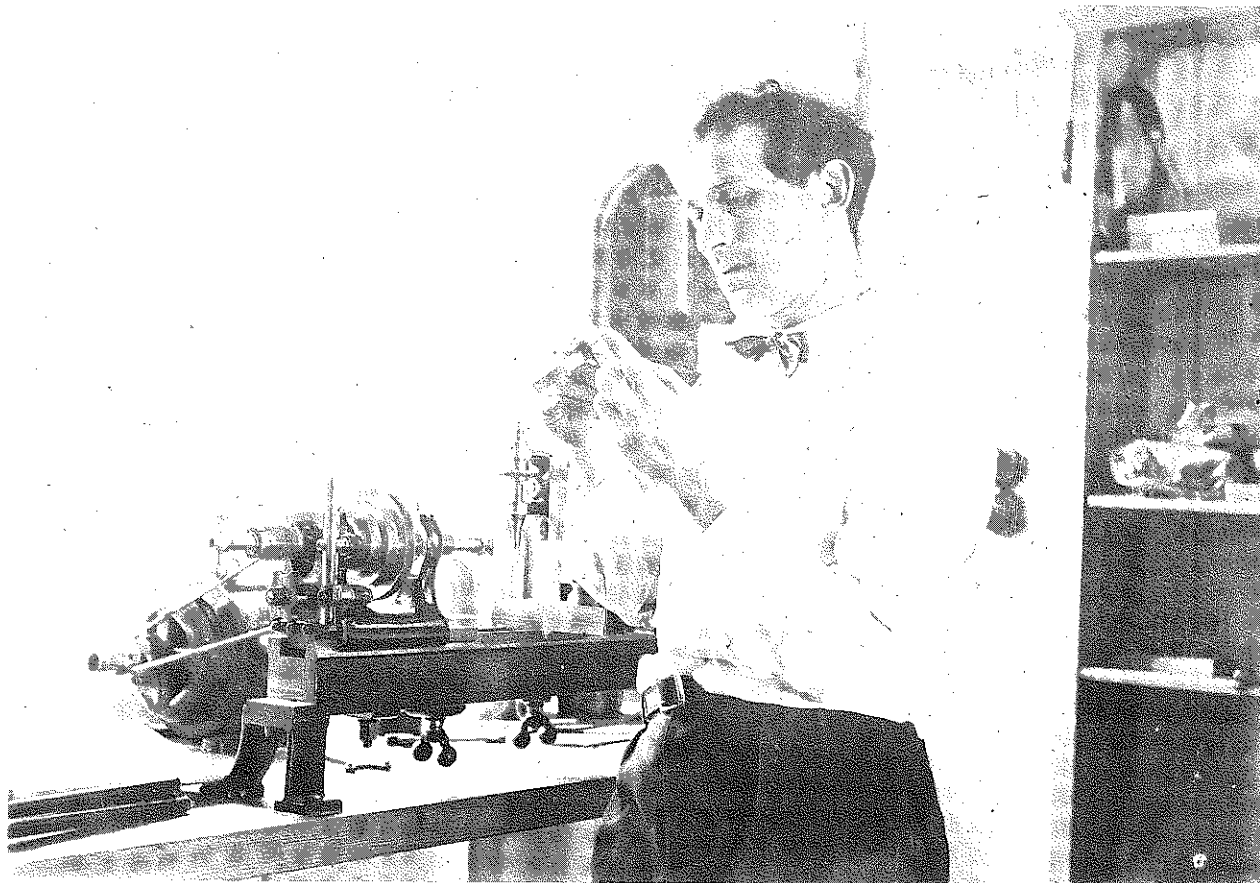
EKSTER (de soltera GRIGOROVICH), Aleksandra Aleksandrovna (1882-1949)

Nacida en Belostok, cerca de Kiev, se graduó en la Escuela de Arte de Kiev en 1906. En 1908 marchó a París, donde estudió en la Académie de la Grande Chaumière con Carlo Delvall. Al año siguiente abrió un estudio en París y entabló relación con Picasso, Braque, Apollinaire y el futurista italiano Marinetti. Entre 1909 y 1914 viajó a menudo de París a Rusia y viceversa, desempeñando un importante papel en la difusión de las ideas cubistas y futuristas en Rusia. También visitó Italia. Su propia obra de este período muestra la influencia de estas nuevas ideas. Su asimilación del cubismo iba acompañada de un interés decorativo por el color y el ritmo que se pone de manifiesto en *Naturaleza muerta (Natyurmort)*, 1913-15) y *Vino (Vino)*, 1914). Durante este período participó en muchas exposiciones importantes vanguardistas en Rusia y en Francia, incluyendo Tendencias Contemporáneas (*Sovremennye techeniya*, San Petersburgo, mayo de 1908), El eslabón de Burlyuk (Zveno, Kiev, otoño de 1908), los Salones del escultor Izdebski (n.º 1, Odessa y Kiev, diciembre de 1909-marzo de 1910; n.º 2, San Petersburgo y Riga, mayo-julio de 1910), Salón de los Independientes (París, marzo-mayo de 1912 y marzo-abril de 1914), Section d'Or (París, octubre de 1912), Unión de la Juventud (San Petersburgo y Riga, 1910; y San Petersburgo, invierno de 1913-14), y Esposizione Libera Futurista Internazionale (Roma abril-mayo de 1914). Desde 1914 permaneció en Rusia, donde tomó parte en las grandes exposiciones vanguardistas incluyendo Tranvía V (Petrogrado, marzo de 1915) y El Almacén (Moscú, primavera de 1916). Su pintura avanzaba hacia la abstracción: *Venecia (Venetsiya)*, 1916). En 1916 comenzó a trabajar para el Teatro Kamernyi de Tairov, en Moscú. Sus experimentos en el campo del diseño teatral incluyeron el tratamiento de las pre-

das de vestuario como entidades plásticas fluidas, la reducción del decorado a formas geométricas tridimensionales móviles (*Famira Kifared*, de Annenski, 1916), la organización dinámica del escenario utilizando complejas combinaciones de telones de brillante colorido para intensificar la acción (*Salomé* de Wilde, 1917), y la utilización de puentes para crear niveles múltiples (*Romeo y Julieta* de Shakespeare, 1920-21). En Odessa trabajó de 1917 a 1918 en una escuela, en la cual enseñaba a los niños de cuatro a ocho años el estudio abstracto de la forma y el ritmo. De 1918 a 1921 impartió clases en su propio estudio de Kiev; entre sus alumnos estuvieron Ysaak Rabinovich y Pavel Tchelitchev. Según parece, el estudio de Ekster colaboró con diseños abstractos en la pintura de barcos de agitación, así como en la ornamentación de Kiev para el primero de mayo de 1918 y para el primer aniversario de la Revolución. En 1921 Ekster expuso con Vesnin, Popova, Rodchenko y Stepanova en $5 \times 5 = 25$, en Moscú. Presentó las obras abstractas tituladas *Estructuras de plano y color (Ploskostnotsvetnovyye postroeniya)*, 1921), relacionadas con «la construcción cromática basadas en las leyes del color» (A. Ekster, $5 \times 5 = 25$. *Katalog vystavki*, Moscú 1921, n.ºs 21-5). En 1921-22 dio clase en los VKHUTEMAS de Moscú; sin embargo, no se comprometió con el constructivismo y su aproximación siguió siendo esencialmente decorativa, como se manifiesta en su labor de diseño de modas, consistente en piezas individuales considerablemente frívolas y esencialmente de alta costura, aparte de prototipos más austeros para la confección en serie y para la *prozodezhda* (confección de producción). En 1923 se ocupó junto con Nivinsky de toda la decoración pictórica de los pabellones de la Exposición Agrícola de Todos los Rusos, en Moscú (*Vserossiiskaya sel'skokhozyainstvennaya vystavka*). Su colaboración incluía la ornamentación del Pabellón Internacional y el diseño junto con Gladkov del Pabellón de *Izvestiya*. En 1923 comenzó a trabajar en los decorados y vestuarios para las escenas marcianas de la película *Aelita*, basada en la novela de Aleksei Tolstoi y producida por Protazanov. En 1924 emigró, estableciéndose en París y a partir de 1925 se dedicó a la actividad docente con Léger y en su propio estudio, y continuó su actividad en el campo del diseño para ballet y teatro.

FAVORSKI, Vladimir Andreevich (1886-1964)

Tras adquirir su formación artística inicial con K. Yuon y I. Dudin, estudió en Munich en 1906-07. De 1907 a 1912 asistió a la Universidad de Moscú, en la que estudió historia del arte. Comenzó a exponer su obra en 1911. A partir de 1918 dio clase en los Se-



9.1. Naum Gabo en su estudio de Berlín a mediados de los años 20.

gundos Estudios Libres de Arte del Estado en Moscú. En 1921 entró como profesor en la facultad de artes gráficas de VKHUTEMAS, y de 1923 a 1925 fue *rektor* de VKHUTEMAS. En 1929 abandonó VKHUTEIN y en 1930 se convirtió en profesor del Instituto de Artes Gráficas de Moscú (*Poligraficheskii institut*). Aunque indulgente con la experimentación vanguardista, su propia obra fue siempre figurativa y su medio favorito fue la xilografía. Con Bruni y Shterenberg perteneció al grupo Cuatro Artes (*Chetyre iskusstva*).

GABO (PEVSNER, Naum (Neemiya) Borisovich), Naum (1890-1978)

Nacido en Bryansk, Gabo recibió una educación científica. Se graduó en 1910-11 en el instituto de Kursk e ingresó en la facultad de medicina de la Universidad de Munich. En 1911-12 asistió a las conferencias de Wölfflin sobre historia del arte y en 1912 realizó un viaje por Italia para visitar las colecciones artísticas de Venecia, Milán y Florencia. En 1913-34 visitó a su hermano Antoine Pevsner en París y tuvo la oportunidad de estudiar cuadros cubistas. En 1914 fue con su otro hermano Aleksei a Dinamarca y a Noruega, donde realizó sus primeras construcciones en 1915. *Cabeza construida n.º 2* de

1916, resume sus planteamientos de esta época. Hecha de piezas de metal soldadas, la estructura interna de la forma se revelaba e incorporaba el espacio dentro de sí. En 1917 regresó a Rusia y se estableció en Moscú; trabajó en el estudio de su hermano Antoine en los Estudios Libres de Arte del Estado y participó en los debates artísticos de la época, a menudo violentos. En agosto de 1920 resumió sus ideas en el *Manifiesto realista (Realisticheskii manifest)*, firmado por él y por Antoine y publicado para acompañar la exposición de sus obras celebrada al aire libre en el Bulevar Tveskoy de Moscú. En esta exposición Gabo presentó sus construcciones tridimensionales, denominadas por él *postroeniya*. Gabo no pudo aceptar el imperativo utilitario de los constructivistas rusos y en 1922 abandonó Rusia y marchó a Berlín.

GAN, Aleksei Mikhailovich (1889-c. 1940)

Se conoce poco de la vida de Gan y es difícil establecer dónde recibió su formación artística.

Parece que durante la década de 1910, estuvo asociado con diversos grupos futuristas y trabajó en el teatro. Sus conexiones con la vanguardia artística parecen haberse estable-



9.2. Aleksei Gan a principios de los años 20.

cido hacia 1917-18, época en la que ayudó junto con Tatlin y Rodchenko a impedir el saqueo en Moscú (A. Rodchenko, «Vladimir Tatlin» *Opus International*, n.º 4 1967, p. 17). Sin duda, hacia 1918 estaba asociado con Malevich lo bastante estrechamente como para firmar junto con dicho artista y Morgunov un manifiesto que atacaba a los elementos conservadores de la Unión de Artistas. El manifiesto se titulaba «Los problemas del arte y el papel de sus supresores» («*Zadachi iskusstva i rol' dushitelei iskusstva*» *Anarkhiya*, n.º 25, 23 de marzo de 1918; publicado en inglés en K. S. Malevich, *Essays on Art. 1915-1933*, ed. T. Andersen, Londres, 1969, vol I, pp. 49-50). Se ha sugerido que Gan experimentaba con el fotomontaje ya desde 1918. Desde este año hasta 1920 formó parte del departamento de teatro (TEO, *Teatral'nyi otdel*, Narkompros), encargándose de fiestas revolucionarias y espectáculos populares. Su obra teatral *Nosotros (My)*, cuyo vestuario diseñó Rodchenko (ver Karginov, *Rodchenko*, fig. 151, p. 180), no llegó a representarse. Gan fue miembro del *INKHUK* de Moscú y miembro fundador junto con Rodchenko y Stepanova del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Como elaboración de las ideas del grupo publicó su tratado *El constructivismo (Konstruktivizm)*, Tver, 1922), que incorporaba una sorprendente maqueta para reforzar su mensaje iconoclasta. En 1922-23 editó la revista *Kino-Fot*, que trataba de cine y fotografía, campos en los que Gan estaba muy interesado. Hacia 1924 Gan, siempre extremista y fiel a su lema «declaramos la guerra sin cuartel al arte», se separó de Rodchenko y Stepanova («los constructivistas de LEF»), así como de otros constructivistas, entre ellos los hermanos Stenberg («los constructivistas del teatro Kamernyi»). No obstante, siguió dirigiendo el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, del cual formaban entonces parte Ol'ga y Galina Chichagova, L. Sanina, Grigory Miller, N. Smirnov, A. Mirolyubova y según parece también Shestakov. El grupo y Gan trabajaban en los campos de mobiliario, quioscos, confección, diseño de libros y carteles; presentaron algunos de sus proyectos en la Primera Exposición de Debate (*Pervaya diskussionnaya ob'edinenii aktivnogo revoliutsionnogo iskusstva*, Moscú, 1924). Gan diseñó quioscos para la distribución de libros en áreas rurales y urbanas. También se ocupó ampliamente de los acontecimientos artísticos, cinematográficos y teatrales. En 1925 asistió al Primer Encuentro de Trabajadores de *LEF (Pervos soveshchanie rabotnikov LEFa)*, celebrado en Moscú el 16 y 17 de enero de aquel año. Gan pertenecía al grupo de arquitectos constructivistas, OSA y desde 1926 hasta 1930 actuó como director artístico, diseñando los carteles, portadas y maquetado de la revista del grupo, *Arquitectura con-*

temporánea (Sovremennaya arkhitektura, SA). En 1927 fue el presidente del comité que organizó la Primera Exposición de Arquitectura Contemporánea de OSA, celebrada en Moscú. En 1928 se unió al Grupo Octubre (*Oktyabr*).

GINZBURG, Moisei Yakovlevich (1892-1946)

Nacido en Minsk e hijo de un arquitecto, fue el teórico del Constructivismo arquitectónico. Adquirió unas bases de arquitectura clásica en Italia, en la facultad de Arquitectura de la Academia de Arte de Milán en 1914. Regresó a Rusia incontaminado de futurismo. De 1914 a 1917 asistió al Instituto Politécnico de Riga, trasladado provisionalmente a Moscú y caracterizado por su insistencia en la ingeniería. De 1917 a 1921 trabajó en Crimea. En 1922 se convirtió en profesor del Instituto de Ingeniería Civil de Moscú (*Moskovskii institut grazhdanskikh inzhenerov*), en el cual impartió un curso de arquitectura renacentista. En 1922 dio otro sobre composición arquitectónica en la facultad de arquitectura de los *VKUTEMAS* de Moscú. Sus ideas concernientes a este curso están contenidas en su libro *El ritmo de la Arquitectura (Ritm y arkhitektura)*, Moscú 1923). Su contribución al Concurso para el Palacio del Trabajo en 1923, era espacial y estructuralmente inarticulada y el artista reconoció la superioridad del diseño de los hermanos Vesnin como «la primera realización del método del Constructivismo». Ginzburg sentó las bases teóricas del constructivismo arquitectónico en su libro *Estilo y época (Stil' i epokka)*, Moscú 1924) en el cual plantea la corrección de una arquitectura constructiva como respuesta a las condiciones sociales y tecnológicas del nuevo estado soviético. Reprodujo más de cuarenta estructuras que apuntaban a este nuevo lenguaje formal en la arquitectura. En 1925 se formó a su alrededor el grupo de arquitectos constructivistas, OSA. Ginzburg editó la revista del grupo, *Arquitectura contemporánea (Sovremennaya arkhitektura, SA)*, 1926-30). En ella se formularon y elaboraron muchas de las posturas teóricas y procedimientos prácticos del constructivismo arquitectónico: Ginzburg presentó su «método funcional» y el grupo publicó sus experimentos con tipos de apartamentos, algunos de los cuales fueron utilizados después por Ginzburg y Milínin en su barrios residenciales para la Comisaría de Hacienda (Edificio Narkomfin, Moscú, 1928-30). *SA* mantenía a los diseñadores rusos informados de los acontecimientos tecnológicos y relativos al diseño en Occidente y era responsable de la organización de la magna Exposición de Arquitectura Contemporánea de 1927, que abarcaba los recientes hitos en la arquitectura, tanto en Rusia como en Occidente.

IOGANSON, Karl Val'demarovich
(c.1890-1924)

Se sabe poco de Karl Ioganson, frecuentemente confundido con Boris Ioganson, socialista realista. Según Khan-Magomedov, Karl Ioganson se graduó en la Escuela de Arte de Riga (*Pionere der sowjetischen architektur*). Es mencionado por Oginskaya como uno de los artistas del Regimiento de Fusileros de Latvia que trabajaron con Klutsis en Moscú en 1918-19 (Oginskaya, *Klutsis*, p. 10). Esto sugiere que fuera procedente de Latvia, probablemente de origen sueco. Es probable que, como Klutsis, trabajara en los Estudios Libres de Arte del Estado y después en los *VKHUTEMAS* de Moscú y llegara así a asociarse a los restantes artistas de *OBMOKHU*. Se convirtió definitivamente en miembro del *INKHUK* de Moscú en 1920 y se unió al Primer Grupo de Constructivistas en Acción, cuando éste fue fundado. El 9 de marzo de 1922, pronunció en *INKHUK* una conferencia titulada «De la construcción a la tecnología y la invención» («*Ot konstruktiskii k tekhnike i izobreteniyu*») en la cual distinguía entre construcciones de carácter primordialmente estético, como las de Tatlin, y construcciones tecnológicas genuinamente útiles, que podían ser fructíferas en el futuro. Aunque evidentemente no era miembro de *OBMOKHU*, Ioganson participó en su tercera exposición, que se inauguró en Moscú el 22 de mayo de 1921. Las obras que presentó parecen hechas de tiras de madera y metal y se basaban claramente en la geometría euclídica. Son probablemente parecidas a las que presentó en la Erste Russische Kunstausstellung de Berlín en 1922 a la que contribuyó con cuatro esculturas (n.º 551-4), una titulada *Relief* y las otras tres *Bautechnische Konstruktion*. En 1924 estaba trabajando en un taller de laminado, el «Prochatnik».

KANDINSKI, Vasilii Vasil'evich
(1866-1944)

Nacido en Moscú, Kandinsky se crió en Odessa, donde su familia se estableció en 1871. De 1886 a 1892 estudió derecho y economía política en la Universidad de Moscú, en cuya facultad de derecho entró como profesor en 1893. A pesar de su brillante carrera académica decidió convertirse en artista y en 1897 marchó a Munich, donde estudió con Anton Azbé y Franz von Stuck. En dicha ciudad organizó el grupo Phalanx en 1901 y en 1909 llegó a ser presidente de la Nueva Asociación de Artistas (*Neue Künstlervereinigung München*). En 1911 terminó su tratado *De lo espiritual en el arte* (*Über das Geistige in der Kunst*) publicado en Munich en enero de 1912. El texto ruso «*O dukhovnom v iskusstve*» fue leído por el doctor Nikolai Kul'bin en el Congreso de Artistas de Todos los

Rusos, en San Petersburgo el 29 y el 31 de diciembre de 1911, y se publicó después en las actas del Congreso (*Trudy Vserossiiskogo s'ezda khudozhnikov*, Petrogrado 1914, pp. 47-76). Al mismo tiempo, el papel de Kandinsky en la fundación del grupo Jinete Azul (*Blaue Reiter*) fue esencial; el grupo publicó una revista en 1912 y comenzó a organizar exposiciones. La primera incluyó obras de los artistas rusos David y Vladimir Brul'yuk y la segunda de Larionov, Goncharova y Malevich. Aunque residía en Alemania, Kandinsky empezó a exponer en Rusia a partir de 1904 con diversas asociaciones, entre ellas la Asociación de Artistas de Moscú (*Moskovskoe tovarishchestvo khudozhnikov*, febrero de 1904, marzo de 1905, 1907) y la Unión de Artistas Rusos (*Soyuz russkikh Khudozhnikov*, invierno de 1908-09). Kandinsky participó en los Salones Izdebski (Salón Izdebsky, Odessa y Kiev, invierno y primavera de 1909-10; San Petersburgo y Riga, verano de 1910). En el «Salón 2» (Kiev, diciembre de 1910) Kandinsky presentó más de cincuenta obras incluyendo composiciones e invenciones al parecer expuestas por primera vez en Rusia. A partir de 1910 expuso también con la Sota de Diamantes (Moscú, invierno de 1910-11, enero de 1912). En 1914 regresó a Rusia; se unió a IZO en 1918 y se convirtió en miembro de su Oficina Internacional (*Mezhdunarodnoe byuro*). Desarrolló una intensa actividad en diversas áreas de la vida artística y pedagógica: dio clases de Estudios Libres de Arte del Estado a partir de 1918; se ocupó de la fundación del Museo de Cultura Artística (*Muzei Khudozhestvennoi Kul'tury*), del cual fue director y estuvo entre los fundadores de *INKHUK* en mayo de 1920. Tras abandonar *INKHUK* a principios de 1921 fue designado para el comité fundacional de *RAKHN*, uno de cuyos primeros vicepresidentes fue. Ocupó también la dirección de la sección física y psicológica de la Academia y confeccionó el programa de dicha sección. En 1921 marchó de nuevo a Alemania para unirse a la Bauhaus, ejerciendo allí su función docente hasta 1933, año en que se estableció en Francia.

KHLEBNIKOV, Velimir (Viktor) Vladimirovich (1885-1922)

Jhliebnikov era un poeta futurista cuyas ideas y teorías ejercieron una inmensa influencia sobre los artistas de vanguardia, especialmente Miturich y Tatlin. Su padre era profesor y ornitólogo. De 1903 a 1908 asistió a la Universidad de Kazán, en la que estudió matemáticas y ciencias naturales. En 1906 fue detenido por pertenecer a un grupo revolucionario. En 1908 ingresó en la Universidad de San Petersburgo, trasladándose en 1909 a la Facultad de Lenguas Occidentales. Trabajó relación con Burlyvk y Kamenski y

entró a formar parte del grupo futurista *Hylaea*, que estaba en conexión con Matysihin y Guro en San Petersburgo. A continuación vio un período de intensa actividad literaria durante el cual contribuyó con poemas a varias publicaciones futuristas como *Una trampa para jueces* (*Sadok sudei*, San Petersburgo, 1910). En esta época desarrolló en su poesía el concepto de lo transraccional *zaim'*, según el cual los elementos que componen las palabras, consonantes y sonidos, expresan ideas que forman un tipo de protolenguaje universalmente comprensible, siendo la misión del poeta el revelarlo. Comenzó también a elaborar su teoría de los números, que explicaba la evolución histórica en términos matemáticos. En 1916 organizó el Gobierno del Tiempo (*Gosudarstvo vremeni*), que se componía de 317 presidentes que gobernarían la Tierra. En el mismo año sirvió corto tiempo en el 93 Regimiento de Reserva. Durante 1917 participó en los levantamientos revolucionarios de Moscú y Petrogrado. Carecía de dinero y su salud era mala; en 1921 visitó Persia con el Ejército Rojo y volvió a Moscú; en 1922 marchó con Míturich a Santalovo, donde murió.

KLUTSIS (KLUCIS), Gustav Gustavovich
(1895-1944)

Klucis era un artista de Latvia, nacido cerca de Ruiena; su padre era empleado forestal. En 1912 inició su aprendizaje artístico en la Escuela de Arte de Riga con Purvit, Rozental y Tilberg. De 1915 a 1917 asistió a la escuela dirigida por la Sociedad para el Fomento de las Artes de Petrogrado. Durante su estancia en esta ciudad hizo también decorados para el Club de Trabajadores Okhta. Según Rakin, en 1905 Klucis participó en la Revolución, aunque contaba sólo 10 años. Su hermano mayor fue detenido y exiliado. En 1917 Klucis se enroló en el IX Regimiento de Fusileros de Latvia; famoso por su crueldad; participó en la defensa de Smol'ny y viajó con el gobierno a Moscú. Allí hizo bocetos de Lenin y sus compañeros de armas y diseñó carteles y ornamentaciones para el 1.º de mayo de 1918. Desarrolló sus actividades en el estudio de arte organizado por Vol'demar Andersen y presentó su obra en la primera exposición del Regimiento. Describía sus retratos de Lenin como compuestos por «volúmenes cubistas, ángulos agudos y planos en intersección» (Klucis, «*Avtobiografiya*» MS, archivo privado, Moscú). Durante el año 1918 Klucis estudió en Moscú con Il'ya Mashkov. En agosto de este año entró en los Segundos Estudios Libres de Arte del Estado de Moscú, donde estudió primero con Korovin, después con Malevich y finalmente, cuando Malevich marchó a Vitebsk (verano de 1919), con Pevsner, que se hizo cargo del estudio de Malevich. En 1920 Klucis ex-

puso su obra junto con Pevsner y Gabo en el Bulevar Tverskoi, en Moscú. Visitó a Malevich en Vitebsk y expuso con el grupo suprematista de Malevich UNOVIS en Vitebsk (1920) y Moscú (1921). En 1920 Klucis se afilió al Partido Comunista y en 1921 se graduó en los VKHUTEMAS. Antes de su graduación, según parece, abrió un estudio independiente con Sen'kin dentro de VKHUTEMAS, estudio que ejemplificaba los pensamientos de UNOVIS (ver *Put' Unovisa*, n.º 1, enero de 1921). Klucis fecha su paso del arte abstracto al arte analítico y propagandístico en 1920-21. Su obra había avanzado desde los retratos de Lenin, de inspiración cubista, pasando por el suprematismo de la *Ciudad dinámica* (*Dinamicheskii gorod*, c. 1919), hacia una actitud más constructivista respecto a la forma y el material. Según su esposa, la artista Kurlagina, mientras era aún alumno de VKHUTEMAS (1920-21), Klucis realizó modelos de construcciones de madera y papel y estudió en profundidad los materiales. Las fotografías de estas obras indican que Klucis combinaba la geometría euclidiana pura del suprematismo con la materialidad, espacio y volumen de la labor con materiales reales en tres dimensiones. En 1922 aplicó estos experimentos a fines utilitarios al diseñar una serie de casetas de propaganda y radio-oradores para celebrar el quinto aniversario de la Revolución y el IV Congreso de la Comintern. En 1923 Klucis y Sen'kin propusieron en VKHUTEMAS la organización del Taller de la Revolución (*Masterskaya revolyusii*) para formar artistas propagandistas y productivistas a fin de satisfacer las exigencias contemporáneas. Klucis colaboró también con LEP (1923-25). De 1924 a 1930 enseñó la asignatura de color en la facultad de Madera y Metal (*Dermetfak*) de VKHUTEMAS. En 1925 participó en la organización de la contribución rusa a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París. Durante la década de los 20, se dedica con creciente intensidad a la teoría y la práctica del fotomontaje, utilizándolo profusamente en sus carteles propagandísticos y en sus decoraciones para fiestas revolucionarias. En 1928 fue miembro fundador del grupo Octubre (*Okt'yabr*).

KLYUN (KLYUNKOV), Ivan Vasilevich
(1873-1943)

Nacido en Bol'shie Gorki (actualmente en el distrito de Vladimir), Klyun comenzó sus estudios artísticos en Kiev. En los años 90 asistió a la escuela de arte dirigida por la Sociedad para el Fomento de las Artes de Varsovia. Después se trasladó a Moscú, donde asistió a los estudios privados de Rerberg, Fisher e Il'ya Mashkov. En 1910 entró en contacto con la Unión de la Juventud y contribuyó a su última exposición en San Peters-



9.3. Gustav Klucis a principios de los años 20. [Fotografía: © George Costakis 1981.]

burgo, en el invierno de 1913-14. En esta época empezó también a trabajar en tres dimensiones, produciendo esculturas y relieves de inspiración cubofuturista cuyo ejemplo más célebre es *Paisaje que pasa rápidamente* (*Probegayushchii peizazh*), expuesto en 1915. En relaciones de amistad con Malevich y Matyushin, en 1915 apoyó el suprematismo. Posteriormente se unió al grupo *Supremus*, de Malevich y colaboró en su revista. También ilustró y contribuyó con un ensayo al libro de Malevich y Kruchenykh *Los vicios secretos de los académicos* (*Tainye poroki akademikov*, Moscú 1915). Participó en distintas exposiciones como Tranvía V (Petrogrado, marzo 1915), 0.10 (Petrogrado, enero de 1916), El Almacén (Moscú, marzo de 1916) y Sota de Diamantes (Moscú, noviembre de 1916). En 1918 participó en la ornamentación de Moscú para el primer aniversario de la Revolución de octubre. De 1918 a 1921 dirigió la Oficina Central de Exposiciones del Departamento de Bellas Artes del Gobierno (*Tsentral'noe vystavochoe vyro*, IZO Narkompros). Durante el mismo período enseñó en los Estudios Libres de Arte del Estado y después en los VKHUTEMAS de Moscú. Hasta 1921 fue asimismo miembro de INKHUK. En 1924 se convirtió en miembro del grupo Cuatro Artes (*Chetyre iskusstva*), indicativo de su alejamiento del suprematismo a mediados de los años 20 en dirección hacia un estilo pictórico figurativo cuyo rasgo dominante era una similitud con el purismo de Ozenfant y Le Corbusier.

KRINSKI, Vladimir Fedorovich
(1890-1971)

Nacido en Ryazan', se formó como arquitecto en la Academia de Artes de San Petersburgo (*Akademiya Khudozhestv*), a la cual asistió de 1910 a 1917. En 1919 entró a formar parte de la sección de arquitectura de Narkompros. De 1919 a 1920 fue miembro de Zhivskul'ptarkh, donde comenzó a investigar las bases estéticas de una nueva arquitectura. A fines de la década de los 20 se unió al INKHUK de Moscú, participó en los debates sobre construcción y composición celebrados dentro del Grupo de Análisis Objetivo y del Grupo de Arquitectos en Acción. De 1920 a 1923 realizó una serie completa de experimentos relacionados con los problemas del color y la forma, el color y la composición espacial y el color y la composición gráfica. Diseñó diversos proyectos, entre ellos un rascacielos para la Plaza Lubyanka (actualmente Plaza Dzerzhinsky). Participó también en concursos para el pabellón soviético de la exposición de París de 1925 y para el mausoleo de Lenin. En 1923 fue miembro fundador del grupo racionalista ASNOVA, que trataba de establecer «las bases racionales de la calidad

en la arquitectura» mediante el estudio objetivo de la forma arquitectónica. Desde fines de los años 20, desarrolló una labor docente en los VKHUTEMAS de Moscú, donde junto con Ladovski y Dokuchaev impartió la asignatura de construcción espacial, que en 1923 pasó a constituir el *konstsentr* de espacio y volumen. Los resultados de su experiencia docente están contenidos en el libro *Elementos de composición arquitectónica y espacial*, (*Elementy arkhitekturno-prostranstvennoi kompozitsii*, Moscú 1934), escrito junto con I. Lamtsov y M. Turkus. Durante la década de los 30 su arquitectura se hizo más clásica, pero continuó su actividad pedagógica en el Instituto de Arquitectura de Moscú (*Moskovskii arkhitekturnyi institut*, MAI).

KUSHNER, Boris Anisimovich
(1888-1937)

Nacido en Minsk, Kushner inició su actividad literaria con una colección de poemas titulada *Semáforo* (*Semafory*) y publicada en 1914. En Petrogrado se asoció con los futuristas y contribuyó con frecuencia a la revista de IZO, *El Arte de la Comuna* (*Iskusstvo Kommuny*, 1918-19). En 1919 fue el organizador dirigente del grupo de los Comunistas-Futuristas (*Kommunisty-futuristy*, KOMFUT), que trataba de unir el comunismo con el futurismo porque «todas las formas de la vida cotidiana, moral, filosofía y arte, deben ser recreadas partiendo de los principios comunistas» (*Iskusstvo Kommuny*, n.º 8, 1919, p. 3). Dio multitud de conferencias en diversas organizaciones pertenecientes a Proletkul't. Desde 1921 fue también miembro activo del INKHUK de Moscú, donde pronunció en 1922 una serie de cuatro conferencias referidas a la naturaleza de la cultura de producción y al papel del artista en el proceso de producción. En 1921 entró a formar parte de una comisión creada bajo la jurisdicción del Consejo Supremo para la Economía nacional (VSNKH) cuyo fin era investigar la organización científica de la industria. Obviamente, tales intereses son la base de su gran interés por la organización total de la sociedad según los principios tayloristas; en cierta ocasión, en 1922 sugirió que en la futura sociedad comunista, todo el mundo debería comer, trabajar, dormir y escuchar música al mismo tiempo (*Gorn*, n.º 2-A, 1922, p. 112). En los VKHUTEMAS de Moscú, Kushner impartió un curso sobre la evolución de los objetos hechos por el hombre, denominado «Dialéctica de la cultura y el arte materiales» (*Dialektika material'noi kul'tury iskusstva*). Fue miembro del equipo editorial de *LEF* (1923-25) y *Novyi LEF* (1927-28) y contribuyó fundamentalmente a ambas revistas. Kushner escribió también bocetos literarios de Europa Occidental, América y el Cáucaso. En los

años 30 fue detenido y, según parece, murió en un campo de prisioneros.

LADOVSKI, Nikolai Aleksandrovich (1881-1941)

Reconocido dirigente y teórico de la arquitectura racionalista soviética, Ladovsky nació en Moscú y de 1914 a 1917 siguió estudios de arquitectura en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. De 1919 a 1920 perteneció a Zhivskul'ptarkh, donde comenzaron a cristalizar sus ideas acerca de la importancia de la composición espacial en la arquitectura. Durante este período ejecutó una serie de proyectos arquitectónicos encaminados a investigar la composición dinámica. En 1920 entró a formar parte del INKBUK de Moscú y dentro de él del Grupo de Análisis Objetivo del Grupo de Arquitectos en Acción, fundado en mayo de 1921 y que después constituiría el núcleo de ASNVA, creado en 1923. Ladovski, fundador y dirigente de ASNVA, dio primacía al espacio y a la composición espacial en el proceso de constitución de la forma, relegando la construcción a un papel secundario. Intentó establecer las bases racionales de la forma arquitectónica y en conexión con esto fundó un laboratorio para estudiar la percepción psicológica y fisiológica de la forma tridimensional. Estaba ubicado en los VKHUTEMAS de Moscú en los cuales impartió desde 1920 la asignatura espacial (después *Kontsentr* de espacio y volumen) del Curso Básico. Ladovski organizó asimismo la Sociedad de Arquitectos Urbanistas (*Ob' edinenie arkhitektorov urbanistov*, ARU) en 1928 y hasta mediados de la década de los 30 se dedicó activamente a la formulación de nuevos conceptos para la planificación urbana, la reconstrucción de Moscú y la «Ciudad Verde» (*zelehy gorod*).



9.4. Anton Lavinsky en los años 20.

LAVINSKI, Anton Mikhailovich (1893-1968)

Lavinski nació en Sochi; su padre era oficial de aduanas y su madre cocinera. Se formó como arquitecto en el Colegio Técnico de Bakú, graduándose en 1913. Tras un breve período de prácticas en el Cáucaso, marchó a San Petersburgo para asistir a la Academia de Artes (*Akademiya khudozhestv*), en la que estudió escultura con Shervud. En 1915 fue movilizado; en 1917 volvió a Sochi, donde organizó un estudio de escultura y formó un comité político local. En 1918 regresó a Petrogrado para estudiar con Shervud y después con el progresista Matveer; participó en el Plan de Lenin para la Propaganda Monumental con un monumento a Karl Marx erigido en Krasnoe Selo y una estatua de Saltykov-Shchedrin. En 1919 colaboró con Sinaiski en un monumento a la Revolución de

octubre. Su obra de este período se encuentra aún dentro de la tradición figurativa. En la primavera de 1919 comenzó a enseñar escultura en los Estudios Libres de Arte del Estado de Saratov. En conexión con sus intereses pedagógicos asistió a la conferencia de estudiantes de arte celebrada en Moscú en el verano de 1920. En la misma ciudad, conoció a miembros de INKBUK. Ingresó en INKBUK y participó en los debates del Grupo General de Análisis Objetivo en Acción. El 26 de enero de 1926, Lavinski pronunció en INKBUK una conferencia titulada «Ingenierismo» (*Inzhenerizm*) en la cual planteaba principios teóricos generales concernientes a la calidad ingenieril de la realización de la forma en una sociedad industrial avanzada y examina la aplicación práctica de estos principios a su proyecto para la Ciudad del Futuro. La Ciudad sobre Muelles de Lavinski era circular, vertical y estaba organizada por sectores en división en zonas. En 1920 Lavinski se unió a VKHUTEMAS, en cuya facultad de escultura dirigió el estudio general junto con Korolev, e impartió construcción volumétrica (después *kontsentr* de volumen y espacio) en el Curso Básico. De 1923 a 1926 trabajó en la Facultad de Madera (Derfak), en la que impartió diseño de mobiliario (*proektirovanie mebeli*). En 1921 y con destino a la segunda producción de la obra de Mayakovski *Misteriya-buff* diseñó junto con Kiselov y Khrakovski un decorado a modo de amontonamiento de estructuras sólidas en múltiples niveles con connotaciones industriales. Su quiosco para la editora oficial Gosizdat, presentado en la Exposición Agrícola de Todos los Rusos de Moscú en 1923 (*Vserossiiskaya sel'skokhozaistvnnaya vystavka*) ofrecía una nueva solución para la exhibición de libros y fue seleccionado por Ginzburg para su reproducción en *Estilo y época (Stil' i epokka, 1924)*, como una de las estructuras significativas para la arquitectura constructivista, pues ponía de manifiesto un sentido de las nuevas formas. Entre 1924 y 1925 Lavinski diseñó toda una serie de quioscos para Gosizdat y otras compañías comerciales del estado como Mossel'prom. En 1925 se expusieron en París los diseños realizados por los alumnos de Derfak para un club de trabajadores y una sala rural de lectura (*izba-chital'nya*). A mediados de la década, Lavinski diseñó salas rurales de lectura, una tribuna de radio y también trabajó en diseños para lámparas y casetas de exposición. Diseñó asimismo carteles y cubiertas de libros. En 1927 participó en las decoraciones para el décimo aniversario de Octubre en Moscú y también en una película educativa titulada *La radio*. En 1928 colaboró con Lissitzky en el diseño de la sección soviética de la exposición Prensa de Colonia. En los años 30 volvió a la escultura y siguió trabajando principalmente en este medio hasta su muerte.



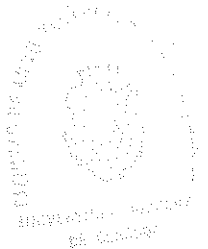
LISSITZKY (LISITSKII, Lazar' Markovich),

El (1890-1941)

Nació en Pochinok, cerca de Smolensk. Su familia era judía, de clase media. A partir de 1903 estudió arte con Pen, maestro también de Chagall. En 1909, tras un fracasado intento de entrar en la Academia de San Petersburgo, Lissitzky marchó a Alemania; de 1909 a 1912 estudió arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Darmstadt. Al parecer, volvió a Rusia en 1912 por un breve período de tiempo en el que estuvo trabajando en un despacho de arquitectura de San Petersburgo. Durante 1912 y 1913 visitó París, donde conoció a Zadkine y recorrió Italia, visitando Venecia, Pisa y Rávena, ciudades de las que realizó bocetos. En 1914 regresó a Rusia; por algún tiempo trabajó en el estudio de Zadkine en Vitebsk. Declarado inútil para el servicio militar, asistió de 1915 a 1917 al Instituto Politécnico de Riga, que había sido trasladado a Moscú. Trabajó también con el arquitecto Velikovski. En diciembre de 1917 expuso en Moscú con el grupo Mundo del Arte (*Mir iskusstva*). Tras la Revolución, Lissitzky se dedicó intensamente a diversas actividades culturales judías, incluyendo la fundación de la editora Kultur Lige en 1919, la Sociedad para el Fomento del Arte Judío y la Exposición de Pintura y Escultura de Artistas Judíos (*Vystavka kartin i*

skulptury khudozhnikov evreev, Moscú, verano de 1918). También ilustró libros con motivos judíos como *Una historia profana*, de Broderson (*Sichas Chulin*, Moscú, 1917) y *Niño grande* (*Chad Gadyo*, 1917 y 1919). En 1918 se unió a IZO Narkompros. En mayo de 1919 fue invitado por Chagall a impartir arquitectura y artes gráficas en la Escuela de Arte de Vitebsk. Tras la llegada de Malevich en el verano de 1919 entró en la órbita de la influencia de éste; adoptó los principios suprematistas y se constituyó en miembro del grupo UNOVIS de Malevich. Inspirado por éste y por el suprematismo, en 1919-20 desarrolló su concepto de Proun, que era «un estadio intermedio entre la arquitectura y la pintura» y cuyo nombre puede derivarse de «Proyecto para la afirmación de lo Nuevo» (*Proekt utverzheniya novogo*) o de «Para la Escuela del Nuevo Arte» (*Pro uchilische novogo iskusstva*). Durante su estancia en Vitebsk diseñó también ornamentaciones para las fiestas revolucionarias y carteles propagandísticos como el suprematista *Golpes a los blancos con la cuña roja* (*Klinom krasnym bei belykh*, 1919). En 1920 pasó a ser miembro del INKHUK de Moscú, y el 23 de septiembre de 1921 pronunció en dicha institución una conferencia en que explicaba su nuevo concepto de Proun. Fue contratado como profesor de los VKHUTEMAS de Moscú en 1921 y al parecer continuó tra-

9.5. El Lissitzky, a la derecha, en Alemania con Fritz Stammberger, que fue colaborador de Rote Fahne en los años 20.



bajando allí hasta su marcha al extranjero. En 1922, en cooperación con el escritor Il'ya Erenburg, publicó en Berlín la revista *Object (Veshch'/Gegenstand/Object)*, que adoptaba una posición de compromiso entre el concepto tradicional de obra de arte y el de arte de producción propugnado por el constructivismo, pues dicha actitud ampliaba el concepto de arte en lugar de atacarlo. Durante la década de los 20, Lissitzky viajó con frecuencia de Rusia a Occidente y viceversa actuando como un valioso enlace entre los colegas del artista que trabajaban en Rusia y los arquitectos y artistas de la vanguardia occidental. En 1922 participó en la Erste Russische Kunstausstellung de Berlín y diseñó la cubierta del catálogo. Fue también miembro de ASNOVA. Fuera de su país estableció firmes contactos con la vanguardia con artistas dadá en el Congreso de Düsseldorf, con De Stijl en Holanda, con la Bauhaus en Weimar. Participó en exposiciones; diseñó una habitación Proun para la Grosse Berliner Kunstausstellung de 1923, y en revistas de la vanguardia: portadas de *Escoba* (1922); artículos sobre Prouns (*De Stijl*, n.º 6, 1922); colaboración con Mies van der Rohe en *G*. En 1923 diseñó el maquetado del libro de poesías de Mayakovski *Para la Voz (Dlya golosa)*, Berlín, 1923), y publicó carpetas de litografías de sus Prouns y de sus ilustraciones de *Victoria sobre el Sol (Sieg über die Sonne)*, Hannover, 1923). Instalado en Suiza en 1924 para recuperarse de la tuberculosis, Lissitzky colaboró en el n.º 8/9 de la revista de Schwitters *Merz*, editó *Die Kunstismen* con Hans Arp, llevó a cabo una labor tipográfica para la Pelican Ink Company y cooperó con Mart Stam y otros en la revista *ABC, Beiträge zum Bauen*. Desde 1925 en adelante, Lissitzky vivió prácticamente en Rusia, aunque siguió visitando Occidente de una manera intermitente. De 1925 a 1930 enseñó diseño de interiores arquitectónicos (*oformlenie arkhitekturnykh inter'erov*) y diseño de muebles (*proektirovaniye mebeli*) en la facultad de Madera y Metal (Dermetfak) de los VKHUTEMAS de Moscú. Su labor teórica y práctica en los últimos años de la década lo vinculaba claramente con el constructivismo. En 1925 concluyó su utópico y poco práctico diseño del *Estribanubes* (rascacielo) y en 1926 editó con Ladvovski el primer y único número de la revista *Noticias de ASNOVA (Izvestiya ASNOVA)*. Eran mucho más prácticos y constructivistas sus proyectos para interiores de bloques de casas comunales y su diseño del interior de uno de los pisos de la Casa para Empleados de la Comisaría de Hacienda (Narkomfin) de Ginzburg y Milinis, en el Bulevar Novinsky de Moscú (1928-30). En 1929 trabajó en un modelo para la producción propuesta por Meierhold' de la obra de Sergei Tret'yakov *Quiero un hijo (Ya khochu rebenka)*. En la segunda mitad de la década se dedicó cada vez más al

diseño de exposiciones: proyectó la sala de arte abstracto de la Internationale Kunstausstellung (Dresde, 1926), organizó la contribución soviética a la exposición Pressa (Colonia, 1928), diseñó la Exposición Tipográfica Rusa (*Vsesoyuznaya poligraficheskaya vystavka*, Moscú, 1927), diseñó las secciones soviéticas de Film y Foto (Suttgart, 1929), la Exposición Internacional de Higiene (Dresde 1930) y la Exposición Internacional de la Piel (Leipzig, 1930). Desde principios de la década de los 30, Lissitzky había experimentado con la fotografía, el fotograma y el fotomontaje. A finales de dicha década trabajó intensamente con fotografía y fotomontaje, diseñando el maquetado tipográfico y fotográfico de revistas como *La URSS en construcción, (SSSR na stroike)*, para la cual trabajó a partir de 1932. En 1928 se unió al grupo Octubre (*Oktyabr'*) y en 1930 publicó su informe sobre la arquitectura soviética, *Rusia: la reconstrucción de la arquitectura en la Unión Soviética (Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion)*, Viena, 1930). A lo largo de la década, Lissitzky prosiguió su actividad en los campos de las artes gráficas y el diseño de exposiciones, aunque el deterioro de su salud le impuso algunas limitaciones. Fue designado artista-arquitecto del Parque de Cultura y Descanso Gorki de Moscú y de la Exposición Agrícola de 1934. Sus últimas obras fueron carteles antifascistas como *Proporcionadnos más tanques (Davaite pobol'she tankov)*, 1941).

LUNACHARSKI, Anatolii Vasil'evich
(1875-1933)

Nacido en Poltava en el seno de la familia de un concejal del estado, Lunacharsky se educó en el instituto de Kiev y después en la Universidad de Zurich. En 1899 fue detenido por ser miembro del Círculo Socialdemócrata de Moscú. Fue exiliado a Kaluga, Vologda y Totma. En el exilio conoció a Bogdanov; en 1904 conoció a Lenin en París. Lunacharski y Bogdanov se unieron a los bolcheviques en aquel momento. En 1905, a petición de Lenin, Lunacharski se dedicó a trabajar para la revista *Vida Nueva (Novaya zhizn')* en San Petersburgo. En 1906 fue detenido y en 1907 exiliado por segunda vez. Vivió en Capri con Gorki. Junto con éste y Bogdanov, Lunacharski era el responsable de la organización de las escuelas del partido en Capri y Bolonia. Como miembro del Grupo Hacia delante (*Vpered*) rompió con Lenin. De 1911 a 1915 vivió en París; en 1915 estando en Suiza, se reconcilió con Lenin. En mayo de 1917 regresó a Rusia; en julio fue detenido; en agosto volvió a unirse a los bolcheviques. Tras la Revolución de octubre fue nombrado director de Narkompros y conservó este puesto hasta 1929. Durante este pe-

riodo publicó varias obras teatrales y numerosos escritos sobre arte y cuestiones artísticas. Hombre muy culto, Lunacharski era por lo general indulgente con la vanguardia y su experimentación en tanto no reivindicara una hegemonía artística o el derecho a hablar en nombre del Partido. De 1929 a 1933, trabajó de manera diversa en áreas relacionadas con la educación y la cultura. En 1929 fue designado presidente de un comité para la dirección de las instituciones docentes bajo el Comité Ejecutivo Central (Tsik); en 1930 fue elegido miembro de la Academia de Ciencias y director de la Casa de Pushkin (*Pushkinskii dom*) en Leningrado. En 1933 fue nombrado embajador en España, pero murió durante el viaje.

LUR'E Artur Sergeevich (1892-1964)

Compositor de vanguardia, Lur'e fue director del departamento de música de la Comisaría de Educación (MUZO Narkompros) de 1918 a 1922. Durante este período compuso marchas de inspiración revolucionaria, una de las cuales, basada en el poema de Mayakovski «Nuestra Marcha» («*Nash Marsh*», 1918), fue ilustrada por Petr Miturich, amigo de Lur'e. Era visitante asiduo del piso de Bruni, el n.º 5 de la Academia de las Artes de Petrogrado, en el cual se reunieron artistas como Tatlin, Udal'tsova, Puni, Al'tman, Miturich, Klyun y otros. En enero de 1921, tras una investigación de MUZO, Lur'e fue despedido y según parece emigró poco después. Vivió en América y trabajó en la Universidad de Princeton.

MALEVICH, Kazimir Sverinovich (1878-1935)

Malevich inició sus estudios artísticos profesionales en la Escuela de Dibujo de Kiev en 1895-6. Después asistió a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú en 1904-5 y estudió con Rerberg de 1905 a 1910. En 1910 participó en la exposición Sota de Diamantes y en 1912 contribuyó a la de Cola de Asno. A partir de 1911 fue miembro activo del grupo Unión de la Juventud e íntimo amigo de Matyushin. Sus primeras obras estaban influidas por los acontecimientos de Occidente, así como por las formas artísticas nacionales del icono y el *lubok*. En 1913, Malevich diseñó los decorados y el vestuario de la ópera cubofuturista *Victoria sobre el Sol* (*Pobeda nad solntsem*), estrenada en San Petersburgo en diciembre de aquel año; Matyushin compuso la música y el poeta Kruchenykh escribió el libreto. En su interés por desarrollar un nuevo lenguaje pictórico, Malevich desarrolló el alogismo, basado en sus experimentos con el cubismo y el futurismo, pero especialmente en el principio del *zaum'* o sentido transracional del lenguaje, desarrollado por Kruchenykh y Khlebnikov.

La pintura *Un inglés en Moscú* (*Anglichanin v Moskve*), con su disposición irracional de objetos, tales como un pez, una iglesia y una vela con total independencia de las proporciones, resume dichos intereses. En diciembre de 1915, en la exposición 0.10 de Petrogrado, Malevich elogió el suprematismo, el «nuevo realismo» que definió como «la supremacía de la emoción pura» y que consistía en formas primarias de la geometría euclidiana de colores puros ante un fondo blanco. Con el fin de explicar las ideas que lo impulsaron a desarrollar esta forma artística abstracta, Malevich publicó un manifiesto en la exposición y después un pequeño folleto titulado *Del cubismo al suprematismo: El nuevo realismo pictórico* (*Ot kubizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm*), que apareció con enmiendas en tres ediciones. En 1916, Malevich reunió un grupo de artistas para publicar una revista suprematista titulada *Supremus*. El grupo incluía a Popova, Klyun, Rozanova, Udal'tsova y Pestel'. Tras la Revolución, Malevich se convirtió en miembro de IZO y de la Oficina Internacional. En el otoño de 1918, comenzó a dar clase en los Primeros Estudios Libres de Arte del Estado en Moscú. En 1919 diseñó el vestuario y los decorados de la obra de Mayakovsky sobre la Revolución, *Misteriya-buff*, producida por Meierkhol'd para celebrar el primer aniversario de la Revolución. La XVI Exposición Oficial: K. S. Malevich, su evolución del impresionismo al suprematismo, celebrada en Moscú en 1919-20, comprendía 153 obras suyas. En el verano de 1919, a invitación de Chagall, Malevich marchó a Vitebsk, donde sustituyó a Chagall, convirtiéndose en director del Instituto de Arte y Actividades Prácticas de Vitebsk (*Vitebskii khudozhestvenno-prakticheskii institut*). En 1920 fundó en la misma ciudad el grupo UNOVIS, del que formaba parte Lissitzky, Chashnik, Suetin, Ermolaeva y otros. Klucis se encargaba de la rama de Moscú. En 1922 Malevich regresó a Petrogrado y entró como profesor en la recientemente restablecida Academia de las Artes (*Akademiya khudozhestv*); se convirtió también en miembro de GENKHUK, del que sería director (1923-26) y dirigió el Departamento Formal y Técnico (*Formal'no-tekhnicheskii otdel*) de la Sección de Cultura Pictórica. A partir de 1919 abandonó la pintura al óleo para dedicarse al diseño de ciudades y unidades individuales de vivienda, creando modelos arquitectónicos de arcilla a pequeña escala, que han sido denominados *planity* y *arkhitektony*. Estas investigaciones forman el núcleo de su labor en GENKHUK. En 1927 viajó a Berlín y visitó la Bauhaus. Sus ideas tuvieron amplia difusión en su libro sobre la Bauhaus, *El mundo no objetivo*. A su regreso a Rusia, Malevich dejó en Alemania numerosas obras que más tarde ingresarían en el Museo Stedelijk de Amster-

dam y en el de Arte Moderno de Nueva York. A fines de la década de los 20, Malevich volvió a la pintura, produciendo principalmente obras figurativas y reelaboraciones de sus temas campesinos de la década de 1910.

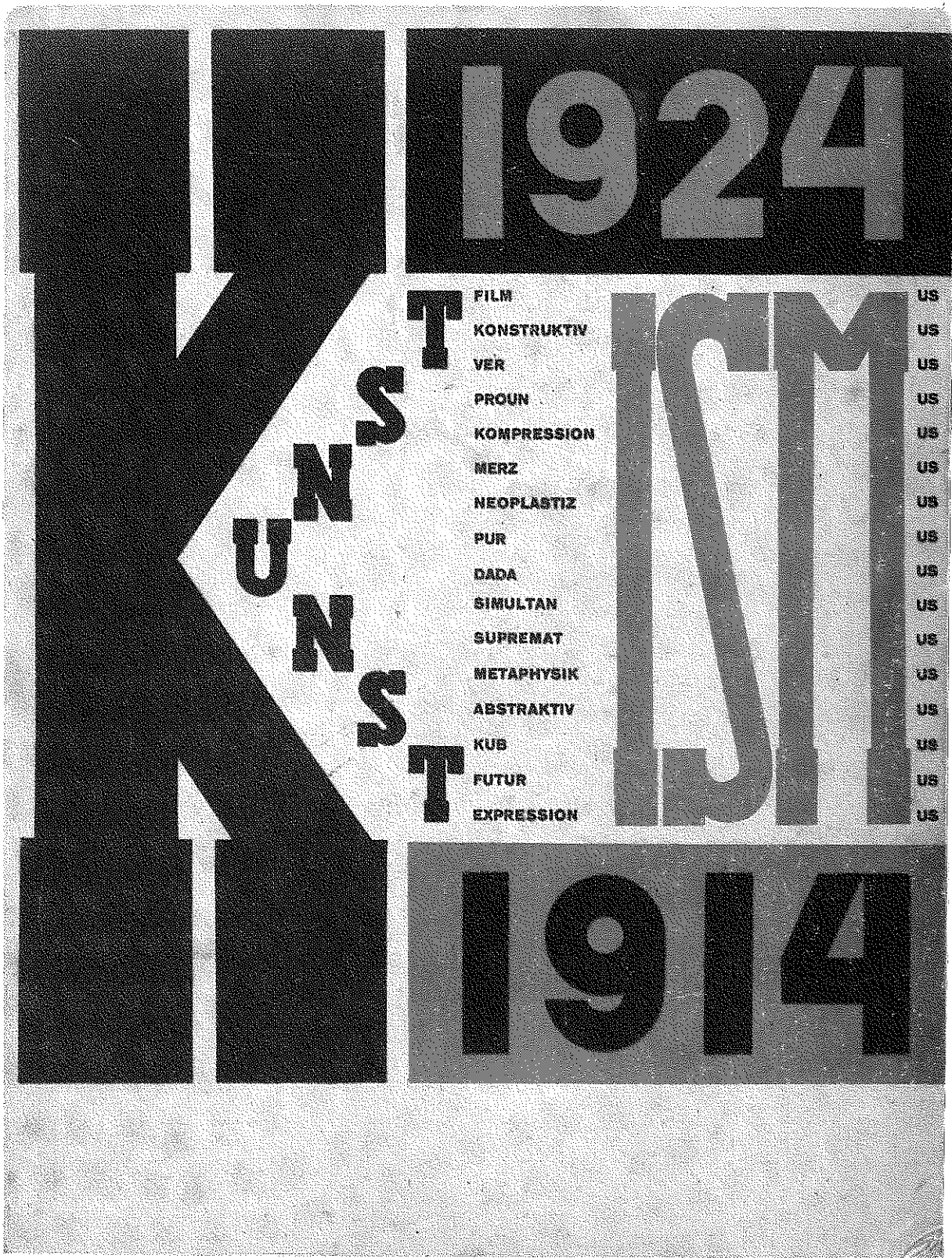
MATYUSHIN, Mikhail Vasil'evich
(1861-1934)

Nacido en Nizhny Novgorod (Actualmente Gorky), se formó originalmente como músico en el Conservatorio de Moscú de 1876 a 1881. En 1882 entró como violinista en la orquesta de la corte. En 1889 empezó a asistir a la escuela dirigida por la Sociedad para el Fomento de las Artes en San Petersburgo y a estudiar con el impresionista Tsioglinskii, en cuyo estudio conoció a su futura esposa, la escritora y artista Elena Guro. En 1900 visitó París. De 1906 a 1908 estudió con Dobuzhinski y Bakst, pintores del Mundo del Arte, en la Escuela de Arte Zvantseva, de San Petersburgo. En 1909 se unió al grupo impresionista de Kul'bin y en 1910 fundó junto con Guro, el grupo Unión de la Juventud. Tras conocer a Malevich, Kruchenykh y Mayakovski, la casa de Matyushin y Guro se convirtió en un importante lugar de reunión y en un centro intelectual de la vanguardia. En 1913 Matyushin publicó una traducción del libro de Gleizes y Metzinger *Du cubisme*, así como un artículo sobre las ideas centrales de dicho libro en la revista de la Unión de la Juventud (*Soyuz molodezhi*, n.º 3, pp. 25-34), en el cual vinculaba el cubismo con el concepto de la cuarta dimensión formulado por el filósofo ruso Uspenski. En el verano de 1913, tuvo lugar en la *dacha* de Matyushin de Ususikirkko, Finlandia, el primer congreso de futuristas rusos, al que asistieron Malevich y Kruchenykh. También en 1913 y en unión de Malevich, Khlebnikov y Kruchenykh, Matyushin publicó *Los Tres (Troë)* en memoria de Elena Guro, que había muerto en aquel año. Compuso también la música para la ópera *Victoria sobre el Sol (Pobeda nad Solntsom)*, para la cual Khlebnikov había escrito el prólogo y Kruchenykh el libreto y Malevich había diseñado los decorados y el vestuario. En 1914, Matyushin creó su primera obra no objetiva titulada *Color-forma (Tsvet-forma)*. El mismo año compuso la música para *La guerra conquistada (Pobezhdennaya voina)*, de Kruchenykh. Desde 1918 impartió clases en los Estudios Libres de Arte del Estado en Petrogrado y después en el departamento de pintura de la Academia (*Akademiya khudozhestv*), donde montó su estudio de realismo espacial. Dirigió el Departamento de Cultura Orgánica del GINKHUK de Petrogrado, donde siguió desarrollando su sistema de visión ampliada llamada «ver-conocer» (*zorved*), que combinaba el desarrollo de la visión física con el de la in-

tuición espiritual. Por medio del *zorved*, el hombre sería liberado de la jaula espiritual y física de las tres dimensiones. El interés de Matyushin por la unidad orgánica subyacente le llevó a investigar la interrelación de forma y color y sus efectos físicos y psicológicos sobre el contemplador. En 1923 sus investigaciones sobre el color fueron publicadas como *Las leyes que gobiernan la variabilidad de las combinaciones de color: Libro de consulta sobre el color (Zakonmerost' izmenyaemosti tsvetovykh sochetanii. Sparavochnik potsvetv*, Moscú y Leningrado, 1932).

MAYAKOVSKI, Vladimir Vladimirovich
(1893-1930)

Poeta futurista, nacido en Bagdad, Georgia, se trasladó con su familia a Moscú tras la muerte de su padre en 1906. Estando aún en la escuela en 1908, se afilió al Partido Bolchevique y fue encarcelado por un corto tiempo. Comenzó a asistir a clases de arte en 1908 y en 1911 ingresó en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. En el otoño de 1911 conoció allí a David Burluk, que le estimuló en su labor de creación poética. Se unió a Hylaea, el grupo cubofuturista de Burluk y recorrió Rusia con los miembros del grupo recitando sus versos y escandalizando a la burguesía rusa. Mayakovski fue también signatario del manifiesto futurista ruso *Una bofetada al gusto público (Poshchечina obshchestvennomu vkusu*, 1912). Acogió positivamente la Revolución y desarrolló gran actividad en 1917, junto con Punin, en el ala izquierda de la Unión de Trabajadores del Arte (*Soyuz deyatelei iskusstv*), exigiendo autonomía para el arte. En 1918 se convirtió en miembro del IZO Narkompros de Petrogrado, donde inició una aventura editorial, el Arte de la Juventud (*Iskusstv molodykh*, IMO) y contribuyó a *El arte de la comuna* la revista de IZO. La obra teatral de Mayakovski sobre la Revolución, *Misterya-buff*, fue presentada en el aniversario de Octubre; Mayakovski recorrió distintas organizaciones obreras pronunciando conferencias acerca de ella. Durante la guerra civil diseñó carteles de propaganda e información para la Agencia Telegráfica Rusa (ROSTA). En 1923 fundó la revista *LEF* (1923-25), renovada como *Novyi LEF* (1927-28), que actuó como plataforma para la vanguardia futurista, formalista y constructivista. Mayakovski colaboró con Rodchenko en la producción de carteles publicitarios para organizaciones comerciales del Estado. Mayakovski componía el lema y Rodchenko ideaba el componente visual. Mayakovski afirmó que dicha labor era tan importante como la poesía, de la cual seguía ocupándose. La agresivamente realista Asociación Rusa de Escritores Proletarios (RAPP),



1924

KUNST
KUNST

FILM
KONSTRUKTIV
VER
PROUN
KOMPRESSION
NERZ
NEOPLASTIZ
PUR
DADA
SIMULTAN
SUPREMAT
METAPHYSIK
ABSTRAKTIV
KUB
FUTUR
EXPRESSION

ISM
ISM

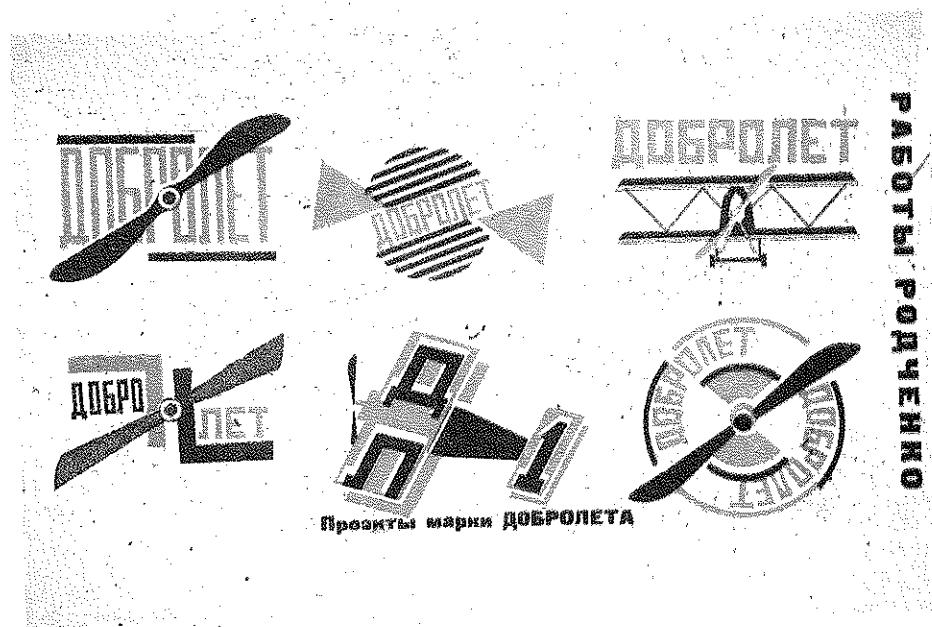
US
US
US
US
US
US
US
US
US
US
US
US
US
US
US
US

1914

XVI. El Lissitzky, portada de *Die Kunstisten*, 1925. Colección particular, Londres.



XVII. A. Rodchenko, portada de la serie *Mess Mend*, de Dzhim Dollar (Marietta Shaginyan), Moscú, 1924, c. 17 x 13 cm.



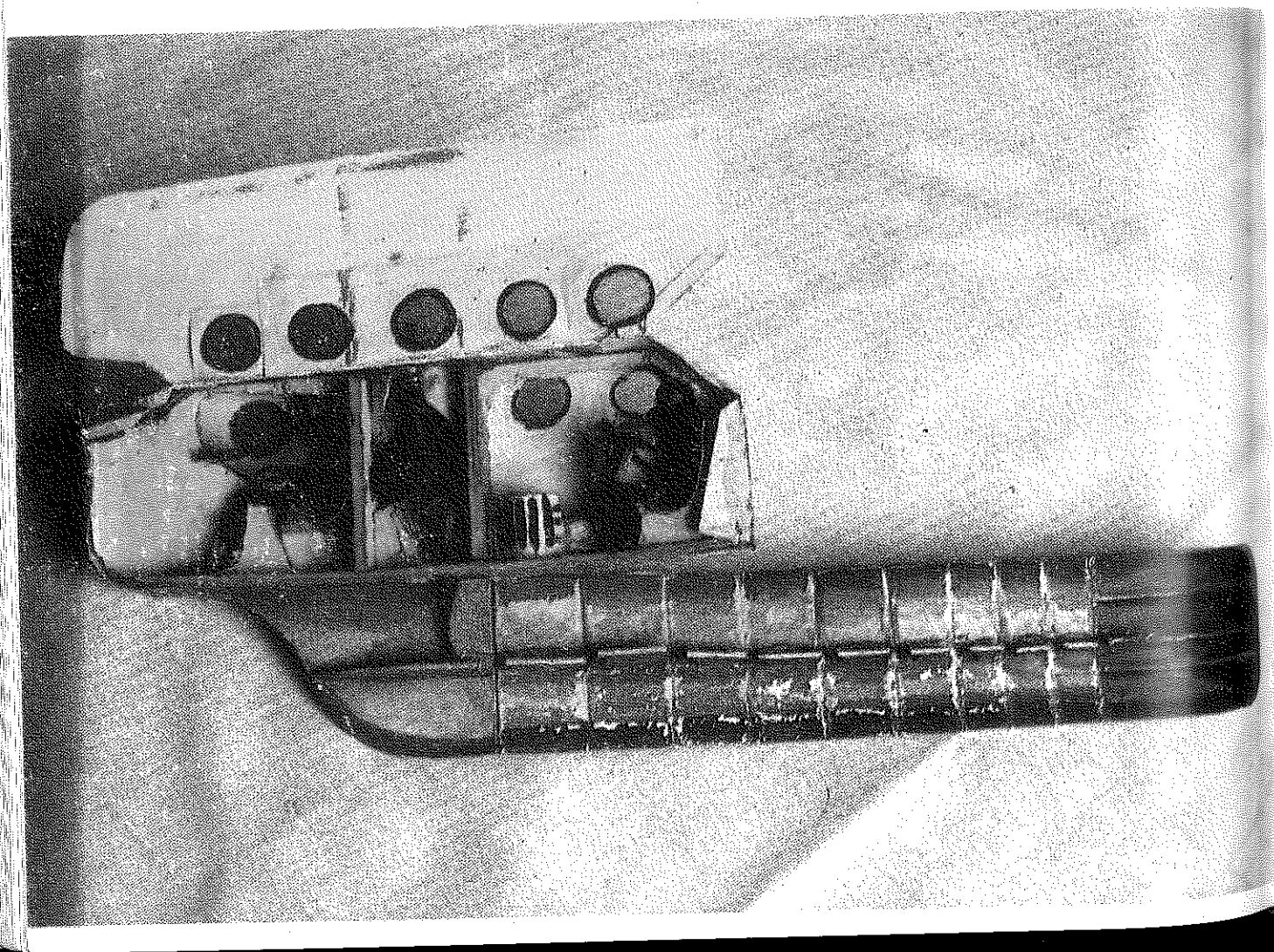
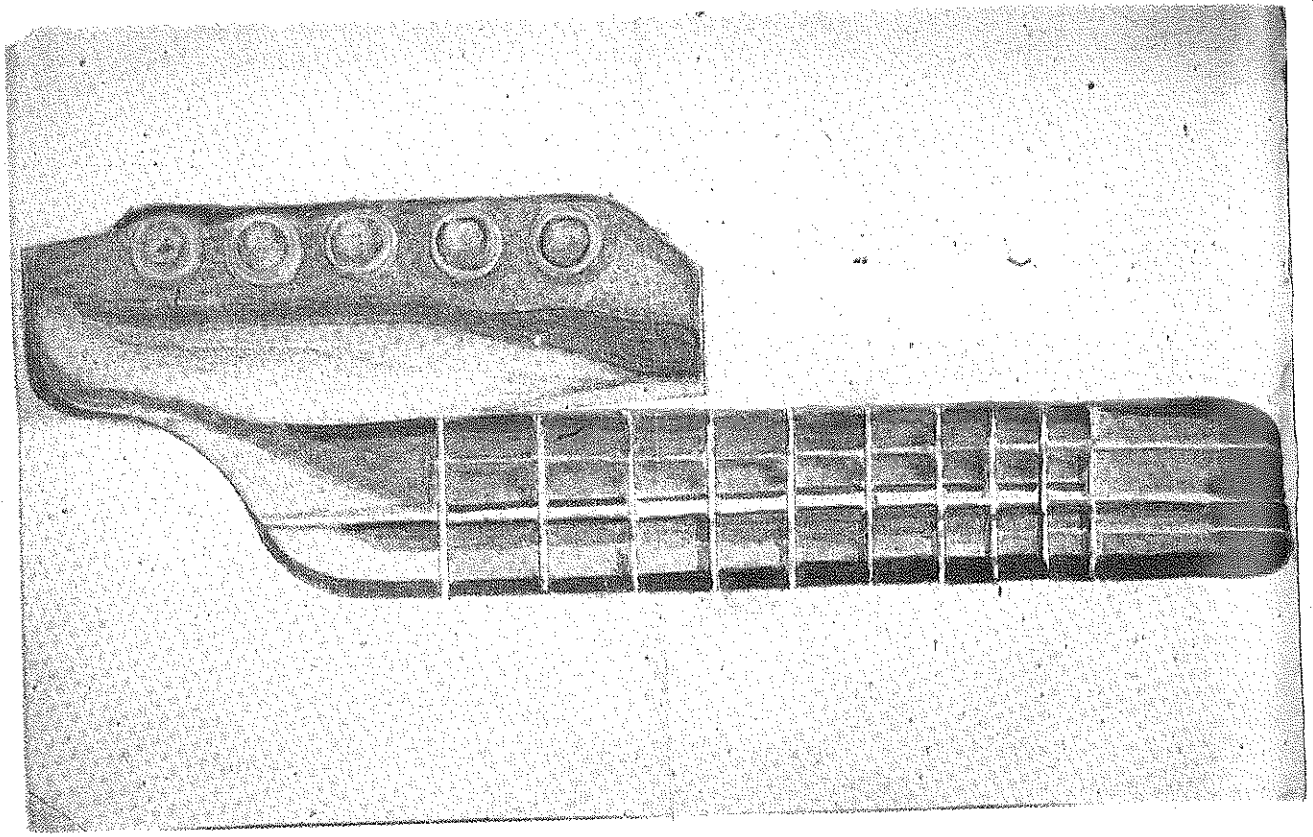
XVIII. A. Rodchenko, diseños para la agencia soviética de aeroplanos, Dobrolet. [Reproducido en *LEF*, n.º 2. 1923.]



XIX. V. Tatlin, *El pescador (Rybak)*, c. 1912, acuarela y aguada sobre papel, c. 28 x 35 cm. Museo Ruso, Leningrado.

de
Do-
cú,

seños
aero-
do en



que había atacado continuamente a Mayakovski y a LEF, triunfó finalmente. Sus obras teatrales *La chinche* (*Klop*, 1929; Rodchenko diseñó el decorado y el vestuario de su último acto) y *La casa de baños* (*Banya*, 1930), tuvieron una mala acogida. En 1930, Mayakovski se suicidó.

MEDUNETSKI, Konstantin Konstantinovich (1899-c. 1935)

Nacido en Moscú, inició su aprendizaje artístico en 1914 en la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov, en Moscú, en la que se especializó en diseño escénico. Continuó su aprendizaje en los Estudios Libres de Arte con Yakulov; eran compañeros suyos los hermanos Stenberg, Georgy y Vladimir. Con ellos decoró la Oficina de Correos de la Myasnikskaya (actualmente calle Kirov, *ulitsa Kirova*), en el centro de Moscú, para el Primero de mayo de 1918; también participó en la decoración de Moscú para el primer aniversario de Octubre. Medunetski fue miembro fundador de *ОБМОКЛУ*, que celebró su primera exposición en la primavera de 1919. Medunetski participó en las cuatro exposiciones del grupo (1919, 1920, 1921, 1923). En enero de 1922 Medunetski y los hermanos Stenberg expusieron sus estructuras y construcciones espaciales en el Kafe Poetov de Moscú. En el catálogo, titulado *Los constructivistas* (*Konstruktivisty*), apareció la primera declaración publicada de los principios del constructivismo. En esta exposición, Medunetski presentó seis obras que llevaban el título de *Construcción de una estructura espacial* (*Konstruktivnaya prostranstvennogo sooruzheniya*) y los números 9 al 14. Eran probablemente muy parecidas a las que presentó en la tercera exposición de *ОБМОКЛУ* en la primavera de 1921. En 1920 se convirtió en miembro de *ИНКЛУК* y fue uno de los primeros componentes del Primer Grupo de Constructivistas en Acción cuando éste se fundó dentro de *ИНКЛУК*. El 4 de febrero de 1922 presentó en *ИНКЛУК* junto a los hermanos Stenberg una colaboración titulada «El constructivismo» (*Konstruktivizm*), en que se elaboraban los principios que gobernaban su planteamiento e interpretación del constructivismo. En 1922 cuatro de las construcciones de Medunetski fueron expuestas en la Erste Russische Kunstausstellung de Berlín. La pieza n.º 556, titulada *Raumkonstruktion*, fue adquirida por Katherine Dreier para la Société Anonyme y se conserva actualmente en la Galería de Arte de la Universidad de Yale. En este período, Medunetski trabajó constantemente con los hermanos Stenberg; juntos diseñaron decorados y vestuarios para las producciones de Tairov en el Teatro Kamernyi de Moscú. En 1923 visitó París con los Stenberg, en gira con la compañía del teatro Kamernyi. Los tres expusieron

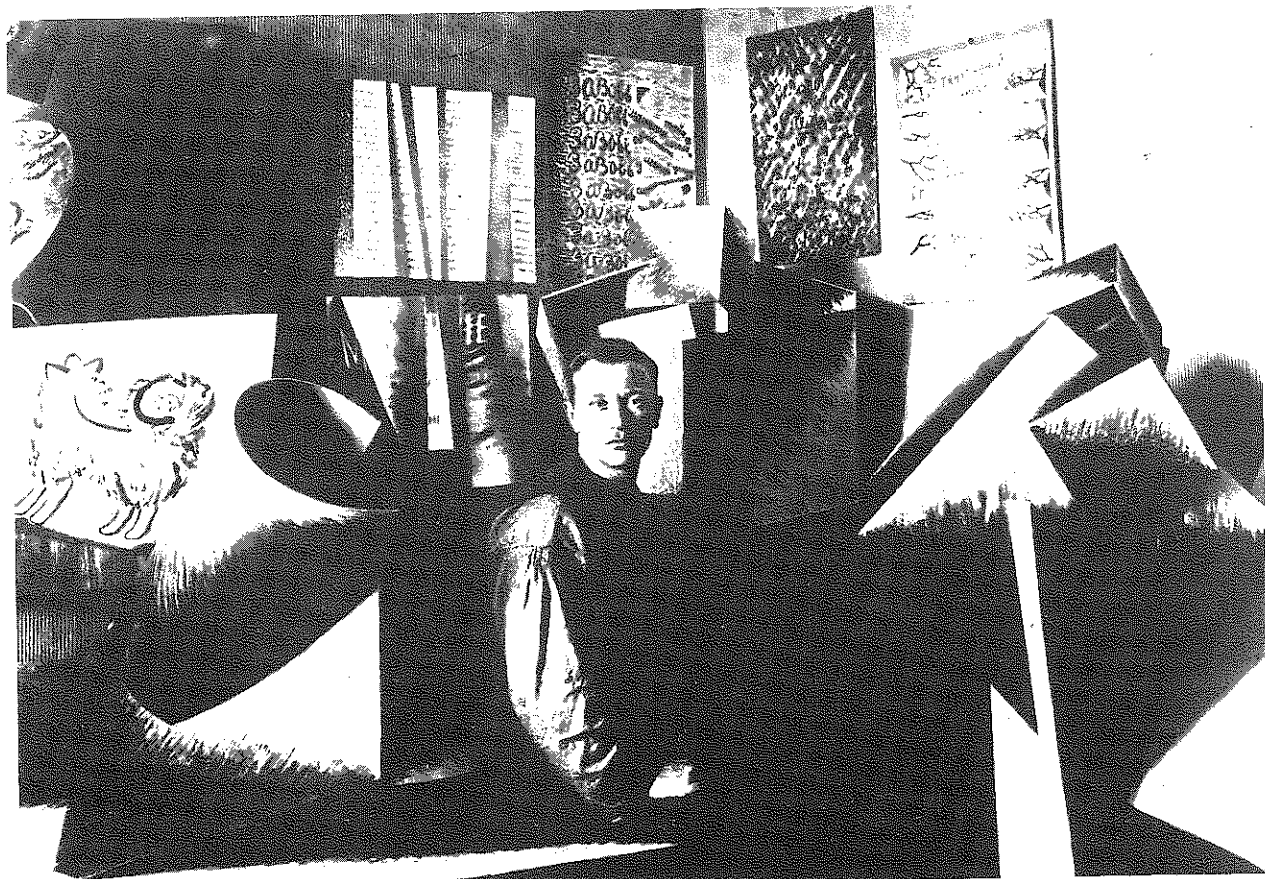
su obra en la Galería Paul Guillaume y visitaron a Picasso, pero sus lienzos clásicos les decepcionaron. (Esta información procede de una conversación con Vladimir Stenberg en abril de 1974). En 1925, bajo la dirección de D. Stenberg, Medunetski trabajó con Kostin en modelos de quioscos comerciales para la sección soviética de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París; estos modelos fueron expuestos en la Sala Octogonal del Grand Palais. En la segunda mitad de la década, Medunetski continuó su actividad en el campo del diseño teatral, ya independientemente de los Stenberg. En 1935 se le menciona todavía en *El Moscú teatral* (*Teatral'naya Moskva*), aunque según Vladimir Stenberg, murió poco después.

MITURICH, Petr Vasil'evich (1887-1956)

Nacido en San Petersburgo, asistió de 1899 a 1905 a la Escuela Militar de Pskov, de la que fue expulsado por leer libros ilegales. De c. 1906 a 1909 estudió en la Escuela de Arte de Kiev, graduándose con matrícula de honor. Durante este período fue notablemente influido por la obra de Vrubel'. De 1909 a 1916 asistió a la Academia de Arte de San Petersburgo (*Akademiya khudozhestv*), donde estudió pintura de batallas con Samokish. Siendo aún estudiante, decoró la fachada de una casa de Kiev para el arquitecto Eisler y pintó un mural bajo la dirección del artista Sokol. Al parecer, ya en 1914 estaba interesado en la aviación. En 1915 su clase fue al frente. Comenzó a exponer ese mismo año y fue mencionado por el crítico N. Punin en *Apollon* (n.º 415, 1916). Según documentos familiares, en 1916 Miturich asistía a una escuela de ingeniería militar. Sin embargo, no hay datos acerca de la ubicación de la escuela, ni de la naturaleza y duración de dichos estudios. En 1916, entró en la XI División Siberiana en el frente alemán. Tras la Revolución, fue elegido jefe de comunicaciones de la división y siguió sirviendo como soldado hasta 1921. En 1918 actuó como representante de Narkompros en relación con la educación artística en las escuelas. Durante esta época, estuvo estrechamente asociado con los artistas de vanguardia de Petrogrado y frecuentó la casa de su amigo Lev Bruni. En 1920 sirvió en una unidad de camuflaje en Moscú. A pesar de sus deberes militares, trabajó también de 1918 a 1922 en una serie de estructuras tridimensionales pintadas. Hechas de papel, cartón y madera, estas estructuras realizaban una interacción de distintos grados de intensidad con el entorno espacial circundante. Se desarrollaron a partir de sus experimentos con el cubismo y el futurismo y eran esencialmente abstractas. Miturich les dio títulos como *Gráfica espacial* (*Prostranstvennaya grafika*), *Cartel espacial* (*Pro-*

XX. P. Miturich, dibujo de un *volnovik* de transporte, años 20, lápiz, acuarela y gouache sobre papel, c. 20 x 30 cm. Colección particular, Moscú.

XXI. P. Miturich, modelo de un *volnovik* de transporte, años 20, óleo, gouache, papel, cartón, caucho, c. 8 x 27 cm. Colección particular, Moscú.



tranststevnnyi plakat) y *Pintura espacial* (*Prostranstvennaya zhivopis*). Manifestaban su interés por las propiedades de la línea, visible ya en su serie de cubos pintados (*kubiki*) que formaban su *Alfabeto gráfico* (*Graficheskaya azbuka*, 1919). Algunos de sus carteles espaciales se basaban, ilustrándolos, en poemas transracionales (*zaum'*) de Velimir Khlebnikov. El afecto y la admiración de Miturich por el poeta lo llevó a cuidar de él durante su última enfermedad (hasta su muerte en 1922). Miturich diseñó también la cubierta de *Zangezi*, de Khlebnikov. De 1923 a 1930, enseñó dibujo en la facultad de Artes Gráficas de los VKHUTEMAS de Moscú. Su producción artística de esta época se compone casi enteramente de dibujos y es decididamente figurativa. En 1925 se unió al Grupo Cuatro Artes (*Chetyre iskusstra*), realista de manera ecléctica pero moderado. Sin embargo, Miturich se dedicó intensivamente, al mismo tiempo que a sus dibujos realistas que siguió haciendo y exponiendo hasta su muerte, a la investigación de las posibilidades económicas y de ahorro de energía que posee el movimiento ondulatorio (*Kolebatel'noe dvizhenie*). En 1922 declaró que su aparato volador, denominado *Alas* (*Kryl'ya*) o *Volador* (*Letun*), había resuelto el problema del vuelo sin motor utilizando el movimiento ondula-

torio. Desde 1922 hasta su muerte siguió investigando este principio y aplicándolo al diseño de aparatos que denominó *volnovki* y que podrían viajar por el aire, por el agua (*Barca* (*Lodka*), 1931, en forma de pez) y por tierra (*Oruga* (*Gusemitsa*), 1935). Miturich extendió incluso este principio a la organización de una ciudad completa.

NAUMOV, Aleksandr Il'ich (1899-1928)

Nacido en Moscú, asistió a la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov, de Moscú desde 1909 hasta 1917. En 1918 participó en la decoración del distrito Rogozhsko-Simonovsky de Moscú y del Teatro Safanov de la Plaza Taganskaya para el primer aniversario de la Revolución de octubre. En 1918 ingresó en los Estudios Libres de Arte del Estado de la misma ciudad, donde estudió sin supervisor, graduándose en los VKHUTEMAS en 1921. Fue miembro de ОБМОКХУ y al parecer participó en las cuatro exposiciones del grupo (1919, 1920, 1921, 1923). Naumov trabajó principalmente en los campos del cartel (publicidad, cine y teatro), el libro, la exposición y el diseño teatral. En el diseño de carteles cinematográficos, colaboró a menudo con Prusakov, antiguo miembro de ОБМОКХУ, y con Borisov y Zhukov. A veces firmaron juntos

9.6. Petr Miturich en su estudio de 1921, con sus pinturas espaciales de 1920-1.

como «ОБМОКЛУ», aunque su uso de esta denominación ya no estaba relacionada con el carácter específicamente propagandístico del grupo originario.

PERTSOV, Viktor Osipovich (1898-)

Esencialmente crítico de arte, se ocupó también, durante la década de los 20, de cuestiones concernientes al arte de producción. Había trabajado para Narkompros en Ucrania antes de pasar a Moscú, donde entró en el Instituto Central del Trabajo de Gastev (*Tsentral'nyi institut truda*, ЦИИТ) y desarrolló gran actividad en Prolektul't. Asistió a la gran reunión de LEF en enero de 1925 y en respuesta a la disolución que había presenciado, pronunció el 8 de mayo de 1925 en el Proletkul't de Moscú, una conferencia titulada «La revisión de LEF (Revisiya LEFa)», en la que exhortaba a LEF a autodepurarse y reafirmar su posición como movimiento urbano, industrial e internacional contra el arte y el esteticismo.

PEVSNER (PEVZNER, Natan Borisovich), Antoine (1886-1969)

Nacido en Orel, de 1902 a 1909 asistió a la escuela de arte de Kiev, en la que sufrió una influencia de la obra de Vrubel' y de los paisajes de Levitan. En 1909 marchó a San Petersburgo para asistir a la Academia de las Artes (*Akademiya khudozhestv*), pero regresó rápidamente a Orel, donde permaneció hasta 1911 exceptuando un viaje para visitar antiguos monumentos rusos en 1910. De 1911 a 1914 vivió en París, donde entabló relaciones de amistad con Archipenko y Modigliani. Durante el año 1913, comenzó a experimentar en sus dibujos con el facetado de la forma derivado del cubismo. En 1914 volvió a Rusia y trabajó dos años en Moscú, donde fue influido por las pinturas de la colección Shchukin, especialmente por las de Matisse, en las cuales basó su *Danza (Tanets)*, 1915). En 1915 se reunió en Noruega con sus hermanos Aleksey Pevsner y Naum Gabo, permaneciendo los tres allí hasta su retorno a Rusia y su establecimiento en Moscú en 1917. En 1918 Antoine ingresó como profesor de pintura en los Estudios Libres de Arte del Estado y después en los VKHUTEMAS. En 1920, Antoine firmó el *Manifiesto realista (Realisticheskii manifest)* de su hermano Naum; su nombre apareció en la primera versión impresa como Noton Pezner; asimismo presentó sus exploraciones pictóricas tridimensionales de estructuras junto con las construcciones de Gabo en el Bulevar Tverskoi de Moscú. En 1923 abandonó Moscú y finalmente se afincó en París. Animado por su hermano Naum, comenzó a trabajar en tres dimensiones, produciendo *Cabeza de mujer* en 1925. En 1926 diseñó en colabora-

ción con Naum el decorado para la producción de Diaghilev *La Chatte*.

POPOVA, Lyubov' Sergeevna (1889-1924)

Nacida en el seno de una familia acomodada de Ivanovskoe, cerca de Moscú, Popova se educó en el instituto de Yalta y después en el instituto Arsen'ev de Moscú. Recibió una formación como profesora antes de iniciar sus estudios con Stanislav Zhukovsky y el impresionista Konstantin Yuon, cuyo estudio estaba en el Arbat, en Moscú. Allí pudo haber conocido a Nadezhda Udal'tsova y a Vera Mukhina, que también estudiaban allí. En 1909 visitó Kiev y vio los cuadros de Vrubel' y quizá también su exposición de aquel año; todo ello le impresionó grandemente (L. S. Popova, notas sin título, MS, archivo privado, Moscú). En 1910 visitó Italia, fue poderosamente influida por el arte del Renacimiento y sobre todo por Giotto. En 1910 y 1911 visitó diversas ciudades rusas de interés arquitectónico y artístico, entre ellas Rostov, Yaroslavl' Suzdal', Novgorod y Pskov. Pasó el invierno de 1912-13 en París trabajando en el estudio de La Palette bajo la dirección de le Fauconnier y Metzinger. Sus pinturas de este período reflejan su interés en el análisis cubista. En París visitó los estudios de Zadkine y Archipenko y entró en contacto con las ideas futuristas. En el verano de 1914, visitó de nuevo Italia y Francia y en 1916 viajó al Turquestán. Durante algún tiempo entre 1912 y 1915 trabajó en el estudio de Tatlin junto con Aleksandr Vesnin y otros. En 1914 expuso sus cuadros cubistas en Sota de Diamantes (Moscú, primavera de 1914) y en Tranvía V (Petrogrado, marzo de 1915). En 1915 Popova comenzó a producir relieves de una limitada tridimensionalidad como *Jarra sobre una mesa (Kuvshin na stole, rel'f)*, 1915, Galería Tret'yakov, Moscú), que expuso en 0.10 (Petrogrado, enero de 1916). En aquella época ya se había convertido en miembro del círculo suprematista de Malevich y colaboraba con éste en la publicación de la revista *Supremus*, para la cual realizó numerosos diseños. Describía su evolución en aquellos años en los siguientes términos: «A un período cubista (el problema de la forma) siguió un período futurista (el problema del movimiento y el color), y al principio de abstracción de las partes de un objeto siguió lógica e inevitablemente la abstracción del objeto mismo... El problema de la representación fue reemplazado por el de la construcción de la forma y la línea (post-cubismo) y del color (suprematismo)» (*Katalog postmertnoi vystavki khudozhnika konstruktora L. S. Popovoi*, Moscú, 1924, p. 6). Durante la guerra civil, Popova trabajó, según parece, en IZO Narkompros y se dedicó también a la enseñanza en Proletkul't. En



9.7. Lyubov' Popova. [Fotografía:
© George Costakis 1981.]

1918 formaba parte del personal docente de los Estudios Libres de Arte del Estado y cuando éstos se convirtieron en *vkhUTEMAS*, ella y Aleksandr Vesnin se encargaron de la construcción de color del Curso Básico. Miembro de *INKhUK* desde 1920, Popova participó activamente en los debates del Grupo General de Análisis Objetivo en Acción, especialmente en las discusiones cruciales concernientes a la naturaleza de la composición y de la construcción. Pronunció en *INKhUK* conferencias sobre sus diseños para *El cornudo magnánimo* (*Velikodushnyi rogono-*

sets), de 1922 y como respuesta al encargo recibido, redactó una comunicación: «Con respecto a la cuestión de los nuevos métodos en nuestra escuela de arte» («*K voprosu o novykh metodakh v nashei khudozhestvennoi shkole*»). En 1920 colaboró con Aleksandr Vesnin en un proyecto para una fiesta popular en honor de la Tercera Internacional que habría de ser dirigida por Meierkhol'd y tener lugar en la explanada Khodyn', en Moscú. Aunque Popova no llegó a ser miembro del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, participó junto con Rodchenko y Ste-

panova (dos de los fundadores) en la exposición $5 \times 5 = 25$, en Moscú. Popova presentó cinco obras tituladas *Experimentos con estructuras pictóricas (Opyty zhivopisho-silovykh postroenii)* que, según afirmó, llevarían a «construcciones materializadas concretas» ($5 \times 5 = 25$, *Katalog vystavky*, 1921). Popova impartió un curso sobre formación de objetos (*veshchestvennoe oformlenie*) en los Talleres Superiores de Teatro del Estado (*Gosudarstvennye vysshie teatral'nye masterskie*, GVTM), dirigidos por Meierkhol'd. En 1922 diseñó los decorados y vestuarios para la producción de Meierkhol'd sobre la farsa de Crommelynck *El Cornudo magnánimo*, transformando el molino hidráulico en una estructura-esqueleto de varios niveles y equipando a los actores con ropas de trabajo (confección de producción o *prozodezhda*). En 1923, su decorado para *La Tierra en confusión (Zemlya dybom)* se planteaba el objeto industrial desde un punto de vista mucho más pragmático. El decorado se basaba en una grúa (de pórtico) y los accesorios no eran nuevos prototipos artísticos, sino que fueron seleccionados a partir de objetos existentes. En la segunda mitad de 1923 o a principios de 1924, Popova comenzó junto con Stepanova a diseñar textiles para la producción en serie en la Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado, antes Fábrica Tsindel' de Moscú. Desde la fundación de *LEF* en 1923, Popova fue colaboradora de esta publicación. En 1924 murió de escarlatina.

PRUSAKOV, Nikolai Petrovich
(1900-1952)

Nacido en Moscú, recibió su educación artística en la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov de 1911 a 1918 y después en los Estudios Libres de Arte del Estado, graduándose finalmente en los VKHUTEMAS. En 1919 se convirtió en miembro de OBMOKHU y según parece, participó en todas las exposiciones del grupo (1919, 1920, 1921, 1923). En 1924 era miembro de la Primera Organización de Artistas en Acción (*Pervaya rabochaya organizatsiya khudozhnikov*), que presentó modelos de monumentos y edificios, montajes y cuadros en la Primera Exposición de Discusión de las Organizaciones de Arte Revolucionario Activo (*Pervaya diskussionaya vystavka ob'edinenii aktivnogo revolyutsionnogo iskusstva*, Moscú, 1924). Durante la década de los 20, Prusakov estuvo activamente comprometido en la producción de carteles cinematográficos, algunos de los cuales diseñó en cooperación con Naumov, antiguo miembro de OBMOKHU, Borisov y Zhukov. Participó en la Segunda Exposición de Carteles Cinematográficos (*Utoraya vystavka Kinoplakata*, Moscú, 1926). Trabajó también en los sectores del diseño teatral y de exposición.

PUNI (POUGNY, Jean), Ivan Al'bertovich
(1892-1956)

Nació en Kouokkala, Finlandia, que se encuentra cerca de Leningrado. Su padre era violinista y su madre de la alta burguesía. De 1900 a 1908 asistió al instituto y después a la Académie Militar de San Petersburgo y en 1909 alquiló un estudio en esta ciudad. De 1910 a 1912 visitó Italia y Francia. En París estudió en la Academia Julian y vivió con Annenkov. En Rusia expuso con la Unión de la Juventud (San Petersburgo, invierno de 1911-12 y de 1913-14), pero rompió con ella en 1914. El mismo año expuso en París en el Salón de los Independientes. A su vuelta organizó las exposiciones Tranvía V (Petrogrado, marzo de 1915) y 0.10 (Petrogrado, enero de 1916). En Tranvía V, Puni expuso sus primeras obras tridimensionales tales como *Los jugadores de cartas (Igroki v karty*, 1913-14, n.º 54), inspirada en el cubismo y en las posibilidades texturales del collage. Expuso también obras de *objet trouvé* como un bodegón compuesto por un martillo sobre una tabla (*Natymort*, n.º 57). Al año siguiente, expuso en 0.10 sus primeras esculturas abstractas tridimensionales de inspiración suprematista, *Esculturas pictóricas (Zhivopisnaya skulptura)*, y publicó una declaración explicativa suprematista (firmada también por su mujer Kseniya Boguslavskaya) que afirmaba que «un cuadro es una nueva concepción de elementos reales y abstractos, independientes del significado». Malevich también publicó un famoso manifiesto suprematista en esta exposición. En 1918 Puni participó en la ornamentación de Petrogrado para el primero de mayo y para el primer aniversario de la Revolución de octubre. En 1919, a invitación de Chagall, marchó a Vitebsk, donde impartió clases durante un tiempo antes de regresar a Petrogrado. Después marchó a Finlandia y finalmente a Berlín, donde se estableció en 1921; expuso en la galería Der Sturm. En 1923 se trasladó a París, donde residió hasta su muerte.

PUNIN, Nikolai Nikolaevich (1888-1953)

Historiador y crítico de arte, Punin nació en San Petersburgo. Su padre era médico militar. De 1899 a 1907 asistió al Instituto Clásico Tsarskoe Selo. En 1907 ingresó en la Universidad de San Petersburgo, donde en principio estudió derecho, pasando a historia y por fin, a historia del arte. En 1913 fue invitado a formar parte del recientemente constituido Departamento de Arte Ruso del Museo Ruso de San Petersburgo. De 1913 a 1916 contribuyó con regularidad a la revista de arte *Apollon* y editó la sección de arte de *Notas del Norte (Severnye zapiski)* y de *Icono ruso (Russkaya icon)*. En 1917 se hizo miembro de la unión de Trabajadores del Arte del movimiento Libertad para el Arte (*Svo-*

boda *iskusstvu*). En 1918 se unió a IZO Narkompros y pasó a ser subdirector y luego director de la sección de Petrogrado. Durante la guerra civil trabajó como comisario del Museo del Ermitage, el Museo Ruso y los Estudios Libres de Arte de Petrogrado. Formó parte del consejo editorial de las revistas de IZO *El Arte de la Comuna* (1918-19) y *Bellas Artes* (1919). Como director del IZO de Petrogrado, tuvo un papel activo en la realización del Plan de Lenin para la propaganda Monumental, la organización de estudios de arte para trabajadores y la decoración de la ciudad para las fiestas revolucionarias. De 1919 a 1920 formó parte del Soviet de Delegados Campesinos, Soldados y Obreros. En 1919 dio conferencias sobre arte a trabajadores; fueron publicadas después como *Primera Serie de conferencias (Peruyi tsikl lektsii, Petrogrado, 1920)*, y fue también el primer comentarista del Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin. Punin fue organizador-fundador del Museo de Cultura Artística (*Muzei khudozhestvennoi kul'tury*) de Petrogrado en 1921 y del INKHUK de Petrogrado, establecido sobre la base del museo en 1924. En GINKHUK dirigió la sección de ideología artística general. De 1919 a 1925 impartió historia de la forma artística en los Estudios Libres de Arte (después Academia de las Artes). De 1926 a 1931 pronunció conferencias sobre arte europeo contemporáneo en el Instituto Oficial de Historia del Arte de Leningrado (*Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv*). Hasta principios de la década de los 30, Punin continuó trabajando en el Museo Ruso, en el que organizó una sección que se ocupaba de las últimas tendencias del arte ruso. Desde 1932 fue director del Departamento de Historia del Arte en la Academia de Artes de Todos los Rusos (*Vserossiiskaya Akademiya khudozhestv, VAKh*) y en 1944 pasó a ser director del mismo departamento en la Universidad de Leningrado. De aproximadamente 1925 a 1938 estuvo casado con la poetisa Anna Akhmatova. Durante la década de los 30, según parece, fue detenido y exiliado varias veces.

RODCHENKO, Aleksandr Mikhailovich (1891-1956)

Su padre era un campesino del distrito de Smolensko que trabajaba como atrezzista en un teatro de San Petersburgo, donde nació el artista. Criado y educado en Kazán, de 1910 a 1914 asistió a la Escuela de Arte de dicha ciudad, en la que conoció a Varvara Stepanova, con la cual habría de casarse. En 1913 celebró en Kazán una exposición local de sus obras en la que figuraban dos pinturas al temple que representaban un carnaval con un fondo arquitectónico fantástico; tenían gran influencia de Beardsley y del modernismo, y especialmente de su equivalente ruso,

el grupo Mundo del Arte. En febrero de 1914, Rodchenko asistió a una sesión futurista en Kazán y compró una fotografía de Mayakovski. Tras su graduación se trasladó a Moscú y entró en el departamento de artes gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov, que lo desilusionó al poco tiempo. «Estábamos continuamente dibujando a Barshchevsky. Estaba harto. Lo dejé. Comencé a trabajar independientemente con la pintura» (A. M. Rodchenko, «Chernoe i beloe», MS archivo privado, Moscú). En 1915-16, entabló relaciones con la vanguardia de Moscú, incluyendo a Tatlin, Popova y Malevich. Participó en la cuarta Exposición de Pintura Contemporánea (*Sovremennaya zhivopis'*, Moscú, 1916), y, a invitación de Tatlin en El Almacén (Moscú, primavera de 1916), en la cual presentó collages cubistas (1914-15) y sus primeras obras experimentales con regla y compás, que había iniciado en 1915. En 1917 diseñó lámparas para superposiciones y planos de material en intersección para el Kafe Pittoresk de Moscú, que estaban decorando Yakulov, Tatlin y otros artistas. En 1918, Rodchenko entró a formar parte de IZO Narkompros y al parecer, desarrolló una actividad especial en la Oficina de Museos (*Muzeinoe byuro*), y con Rozanova, en la Subsección de Arte y Producción (*Podotdel Khudozhestvennoi promyshennosti*). Tal vez fue ese mismo año cuando empezó a realizar construcciones tridimensionales, que presentó junto con la pintura *Negro sobre Negro (Chernoe na chernom, 1918)* en la X Exposición Oficial, Creación No objetiva y Suprematismo (*Bespredmetnoe tvorchestvo i Suprematizm, Moscú, 1919*). En 1920, ejecutó una serie de obras que investigaban la línea «como factor de construcción» (*Rodchenko, 5 x 5 = 25, Katalog vystavky, Moscú, 1921*). Desde 1919 fue miembro de Zhivskul'ptarkh, que como su nombre indica, guardaba relación con el establecimiento de una síntesis de las artes espaciales y partiendo de esto, con el desarrollo de diseños para nuevos edificios (por ejemplo, alojamientos comunales, etc.). En 1920, Rodchenko fue uno de los miembros iniciales del INKHUK de Moscú y siguió siendo un activo participante hasta su clausura. Junto con Gan y Stepanova, fue cofundador del Primer Grupo de Constructivistas en Acción en marzo de 1921. Ese mismo año participó en la tercera exposición de OVKOKH, en la que presentó una serie de construcciones colgantes que investigaban la estructura de las formas geométricas euclidianas puras. En 1921 también participó en la exposición $5 \times 5 = 25$ en Moscú, presentando tres lienzos cubiertos simplemente con los tres colores primarios y titulados *Color rojo puro (Chisty krasnyi tsvet)*, *Color amarillo puro (Chisty zhelty tsvet)* y *Color azul puro (Chisty sinyi tsvet)*. Desde 1920 hasta su clausura en 1930, Rodchenko

fue profesor de VKHUTEMAS, siendo inicialmente el encargado de la asignatura n.º 5, Construcción, del Curso Básico. Dio también clase en la facultad de Metal (Metfak), que dirigió a partir de 1922 y donde impartió cursos sobre la formación de objetos: proyectos y modelos (*Konstruirovaniye veshchei: proekty i modely*) y composición (*Kompozitsiya*). En 1923 comenzó a diseñar carteles para varias organizaciones comerciales del Estado en colaboración con Mayakovski, a quien había conocido en 1920. Mayakovski componía el lema y Rodchenko proporcionaba el componente visual. Al principio, le ayudaron alumnos de VKHUTEMAS, pero al final se encargaron de esta labor Levin y Lavinski. De 1923 a 1925, Rodchenko trabajó en *LEF* y después en su continuación, *Novyi LEF* (1927-28), diseñando portadas y maquetas y contribuyendo con artículos, fotomontajes y fotografías. En 1923 diseñó fotomontajes para ilustrar *Sobre esto (Pro eto)*, de Mayakovski. Utilizó el fotomontaje en los carteles para *Cine-Verdad (Kino pravda)* y *Cine-Ojo (Kino glaz)* de Vertov. En 1924 diseñó el interior y el mobiliario del Club de Trabajadores que formó parte de la aportación soviética a la Exposición industrial de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, ciudad que visitó a raíz de esto. Se había ocupado por primera vez de teatro cuando realizó algunos diseños para una producción de la obra de Gan *Nosotros (My, c. 1919-20)*. En 1929 diseñó los decorados y vestuario de *Inga* y también para el último acto de *La chinche (Klop, 1929)*, de Mayakovski, producida por Meierkhol'd. Trazó los encabezamientos de *Kino pravda* en 1922 y en 1927 colaboró en la película *El periodista (Zhurnalist)*. A fines de la década de los 20 dedicó cada vez mayor tiempo a la tipografía, al diseño gráfico y a la propia fotografía. Junto con Stepanova ejecutó multitud de diseños para publicaciones como *La URSS en construcción (SSSR na stroike)* durante la década siguiente.

ROZANOVA, Ol'ga Vladimirovna
(1886-1918)

Nacida en Malenki, en la provincia de Vladimir, Rozanova asistió a la Escuela de Arte Bol'shakov y a la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov, en Moscú, de 1904 a 1910. En 1911 se trasladó a San Petersburgo; se hizo miembro del grupo Unión de la Juventud y expuso con él en diciembre de 1911. En la mencionada ciudad, asistió también a la Escuela de Arte de E. Zvantseva de 1912 a 1913. Desde 1912 se dedicó a ilustrar los poemas de Kruchenykh, su marido, y otros libros futuristas como *Juego en el infierno (Igra v adu, 2.ª ed., 1913)*, *Te li le* (1914), *Libro transracional (Zaumnaya kniga, 1915)* y *Guerra universal (Vselenskaya voina,*

1916). Ella compuso también poemas futuristas *zaum'*, transracionales (ver *Iskusstvo*, n.º 4, 1919, p. 1, y *Balos*, Tiflis, 1917). En 1917 publicó su principal declaración acerca del arte: «Las bases de la nueva creatividad y las razones de su mala interpretación» («Osnovy novogo tvorchestva i prichinyego neponimaniya», *Soyuz molodezhi*, n.º 3, 1913, pp. 14-22). Rozanova participó en la mayoría de las grandes exposiciones de vanguardia de la época, entre ellas Tranvía V (Petrogrado, marzo de 1915), 0.10 (Petrogrado, enero de 1916) y El Almacén (Moscú, marzo de 1916). En 1916, después de haber experimentado con el cubismo y el futurismo, Rozanova adoptó el suprematismo de Malevich. Actuó como secretaria editorial de éste en la revista *Supremus*, que se preparó para la publicación, pero no llegó a editarse. Antes de la Revolución, había trabajado también en el campo de las artes industriales diseñando bordados y textiles, entre ellos algunos para la sección ornamental de *Supremus*. Tras la Revolución, entró en Proletkul't y al mismo tiempo en IZO Narkompros, donde dirigió la subsección relacionada con las artes aplicadas (*Podotdel khudozhestvennoi promyshlennosti*) y era la responsable de la reactivación y establecimiento de talleres de arte y de artes aplicadas. Organizó estudios y talleres en ciudades como Bogorodsk, Ivanovo, Voznesensk y Mster. En 1919 se celebró en Moscú una inmensa exposición póstuma de su obra, que formó parte también de la Erste Russische Kunstausstellung de Berlín en 1922.

SEN'KIN, Sergei Yakovlevich (1894-1963)

Nacido cerca de Moscú, de 1914 a 1915 asistió a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, y de 1918 a 1919 al estudio de Malevich en los Segundos Estudios Libres de Arte, en la misma ciudad; mantuvo contacto con Malevich en Vitebsk. Según parece, durante la década de los 20 trabajó como artista militar en los Urales. En 1920, reemprendió su aprendizaje artístico en los VKHUTEMAS de Moscú. La publicación de UNOVIS (*Put' Unovisa*, n.º 1, enero de 1921) informaba que el 15 de noviembre de 1920 Sen'kin y Klucis habían abierto juntos su propio estudio independiente en VKHUTEMAS, en el que las pinturas de Klucis y las investigaciones de Sen'kin sobre configuración de la forma, ejemplificaban el «nuevo realismo práctico» de UNOVIS. En 1921 Sen'kin expuso en el Club Cézanne de Alumnos de VKHUTEMAS, y en 1922 presentó obras suprematistas en la exposición de la Asociación de Nuevas Tendencias en Arte (*Ob'edinenie novykh tetchenii y iskusstve*, Petrogrado). En el verano de 1923, Sen'kin y Klucis intentaron organizar dentro de VKHUTEMAS el Taller de la Revolución (*Masterskaya revolyutssi*), que estable-

cería «un cuerpo de artistas, propagandistas... productivistas con el propósito general de influir social y culturalmente a las masas» (*LEF*, n.º 1 (5), 1924, p. 155). En aquella época, la afiliación de Sen'kin había pasado del suprematismo al constructivismo y se relacionaba con la revista *LEF* (1923-5). En 1928, se convirtió en miembro del grupo Octubre (*Oktyabr*) y el mismo año colaboró con Lissitzky en la sección de fotomontaje de la exposición Prensas de Colonia. Durante la década de los 20 y con posterioridad diseñó fiestas populares, carteles, libros y revistas. En los años 20 trabajó principalmente con el fotomontaje.

SHESTAKOV, Viktor Alekseevich
(1898-1957)

Nacido en Orel, realizó su aprendizaje en los *VKHUTEMAS* de Moscú de 1920 a 1924. Al parecer, fue miembro del Primer Grupo de Constructivistas en Acción de Gan, pues en 1924 escribió un artículo titulado «El equipo de la vida cotidiana» (*«Armaturo povsednogo byta»*) para un folleto publicado por el grupo y titulado *El constructivismo*. Constructivista declarado, Shestakov participó en la denominada Primera Reunión de los Trabajadores del Frente de Izquierdas de las Artes (*Pervoe soveshchanie rabotniko LEFa*), que tuvo lugar en Moscú el 16 y 17 de enero de 1925. De 1922 a 1927 trabajó como diseñador teatral en el Teatro de la Revolución (*Teatr Revolyutsii*) de Moscú; en 1923 diseñó el decorado de *El Lago Lyul'* (*Ozero Lyul'*), de A. Faiko, que incluía muebles hechos de listones y que podían plegarse y adaptarse a múltiples funciones; una silla cumplía seis distintas. Se concedió al artista una medalla de oro en París en 1925. Desde 1927 diseñó decorados para el Teatro de Meierkhol'd, incluyendo obras como *Las bodas de Krechinsky* (*Svad'ha Krechinskogo*), de A. Sukho-Kobylin (1929).

SHTERENBERG, David Petrovich
(1881-1948)

Nacido en Zhitomir y artista de vanguardia muy influido por la escuela francesa, Shterenberg vivió desde 1906 en París, donde realizó su aprendizaje artístico de 1906 a 1912 en la Ecole de Beaux-Arts y en la Académie Vitti con Van Dongen y otros. En 1917 regresó a Rusia; de 1918 a 1921 fue director de IZO Narkompros y a partir de 1921 lo fue del departamento de Arte de la Administración Central para la Educación Profesional dentro de Narkompros (*Glavprofobr*). De 1920 a 1930, enseñó en la facultad de Pintura de *VKHUTEMAS*. En 1922 organizó la Erste Russische Kunstausstellung. En 1925 dirigió la sección rusa de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Indus-

triales Modernas de París. Shterenberg no fue nunca un extremista; en 1925 fue uno de los fundadores de OST al que perteneció hasta 1930.

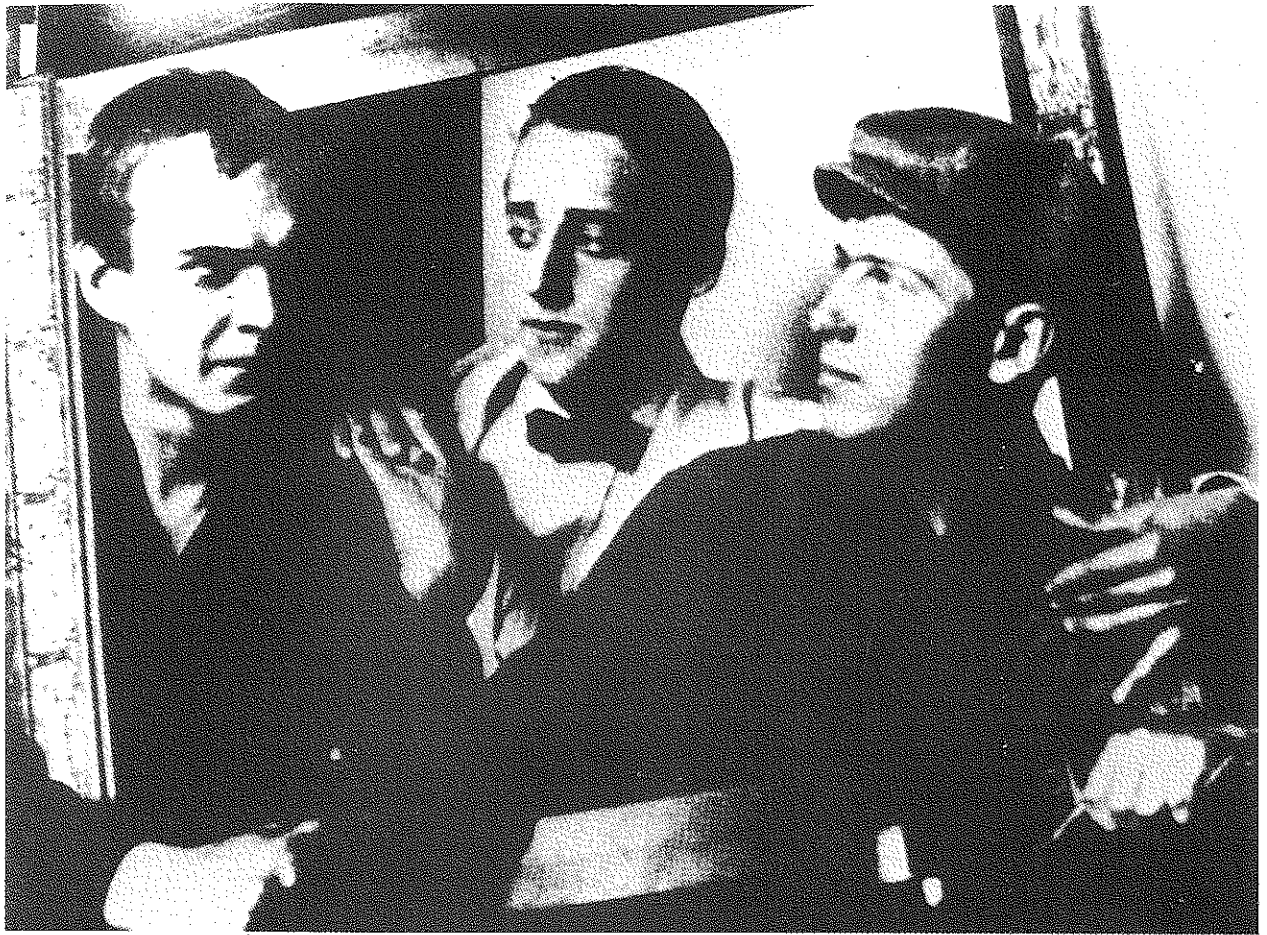
SOTNIKOV, Aleksei Georgievich
(1904-)

De origen campesino, Sotnikov estudió en una escuela técnica después de la Revolución. De 1925 a 1928 asistió a la Escuela de Arte de Krasnodar y en 1928 ingresó en los *VKHUTEIN* de Moscú, en cuya facultad de cerámica estudió. Fue discípulo de Tatlin en el curso sobre «diseño de nuevos objetos cotidianos» (*proektirovanie novykh bytovykh veshchei*). En conexión con esto, Sotnikov diseñó la variante para producción en serie del biberón diseñado por Tatlin. Sotnikov ayudó a éste más adelante a construir el *Le-tatlin* en su estudio del monasterio Novodevichy. A partir de 1934 trabajó en la Fábrica Dulevsky de Porcelana, en la cual gran parte de su labor consistía en realizar figuras de animales y pájaros en porcelana. En 1976 se celebró en Moscú una gran exposición de su obra.

STENBERG, Vladimir Avgustovich
(1899-1982)

y
STENBERG, Georgii Avgustovich
(1900-1933)

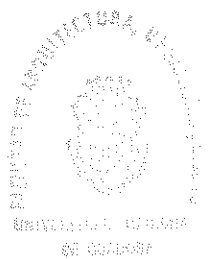
Los hermanos Stenberg nacieron en Moscú; su madre era rusa, su padre era sueco y en 1921 regresó a Suecia. Ellos conservaron la nacionalidad sueca hasta 1933. Animados a pintar por su padre, que era pintor, asistieron de 1912 a 1917 a la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov, donde estudiaron con V. Egorov y A. Yanov. Prosiguieron su aprendizaje en el estudio de Yakulov. Durante la guerra civil diseñaron carteles de propaganda. Para el primero de mayo de 1918, decoraron junto con Medunetski y Denisovski la Oficina de Correos de la Myashitskaya (actualmente calle Kirov, ulitsa Kirova), y solos el cine Napoleón y el Club de Obreros Ferroviarios de la Krasnise'skaya. Vladimir decoró varios edificios para el primer aniversario de la Revolución, entre ellos la Oficina de Transporte Fluvial del bulevar Chistoprudnyi, que adornó con las figuras de un marinero y un obrero. Los Stenberg fueron miembros fundadores de *ОВМОКЪУ*, que celebró su primera exposición en la primavera de 1919. Participaron en las cuatro exposiciones del grupo (1919, 1920, 1921, 1923). En enero de 1922, expusieron junto con Medunetski sus pinturas y construcciones espaciales en el Kafé Poetov de Moscú. En el catálogo, atrevidamente titulado *Los constructivistas (Konstruktivisty)*, dieron a la luz la primera declaración pública de los principios del constructivismo. En total,



Georgy y Vladimir expusieron 31 obras, incluyendo obras tridimensionales hechas de metal, cristal y madera y tituladas *Construcción de una estructura espacial* (*Konstruktsiya prostranstvennogo sooruzheniya*, KPS), que ellos consideraban experimentos en la dirección de nuevos tipos de edificios y por consiguiente, con una aplicación en última instancia, utilitaria. Estas obras incluían algunas de las presentadas en la tercera exposición de *OBMOKHU*, celebrada en Moscú en abril de 1921. En 1920, ambos hermanos se unieron al *INKHUK* de Moscú y se hicieron miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción cuando éste se fundó dentro de *INKHUK*. El 4 de febrero de 1922, presentaron en *INKHUK* junto con Medunetski una comunicación titulada «El constructivismo» (*«Konstruktivizm»*), en la que se elaboraban los principios que gobernaban su aproximación al constructivismo y su interpretación de éste. Los Stenberg habían comenzado su labor teatral en 1915 y de 1922 a 1931 trabajaron para Tairov en el Teatro Kamernyi de Moscú, diseñando decorados para obras como *La blusa amarilla* (*Zheltaya koftochka*, 1922), con Medunetski. En 1923 colaboraron con Aleksandr Ekster y Nivinski en la

decoración del pabellón para la Exposición Agrícola de 1923 (*Vserossiiskaya sel'skokozyaistvennaya vyskavka*, Moscú). En 1923 recorrieron Europa con la compañía Tairov, exponiendo su obra en París, donde visitaron a Picasso, que los decepcionó con sus lienzos clásicos. Durante la década de los 20, ambos hermanos diseñaron una gran cantidad de carteles cinematográficos, que al principio firmaron «2 STEN» y después «2 STENBERG 2». A partir de 1928, se hicieron cargo de las decoraciones de noviembre de la Plaza Roja; Vladimir siguió siendo responsable de ellas hasta 1948. Georgy fue el artista jefe del Parque de Cultura y Descanso Gorky de Moscú y también diseñó interiores para el VEO de Moscú y para el Palacio de la Cultura de Leningrad. Realizó esquemas en color de la colonia de Dneprostroy, presentó un proyecto para el Palacio de los Soviets (*Dvoretz Sovetov*). Los dos hermanos se dedicaron al diseño gráfico para revistas como *La construcción de Moscú* (*Stroitel'stvo Moskvy*). De 1929 a 1932 enseñaron dibujo en el Instituto de Construcción Arquitectónica de Moscú (*VASU*). Tras la muerte de Georgy en accidente de tráfico en 1933, Vladimir trabajó solo y después con su hijo.

9.8. Georgii y Vladimir Stenberg con Konstantin Medunetski a principios de la década de los 20. [Fotografía: A. B. Nakov.]





9.9. Varvara Stepanova en la década de 1920. [Fotografía: Cortesía de la Galería Gmurzynska, Colonia.]

STEPANOVA, Varvara Fedorovna
(1894-1958)

Nacida en Kovno (actualmente Kaunas), en Lituania, asistió a la Escuela de Arte de Kazán de c. 1910 a 1911. Allí conoció a Aleksandr Rodchenko, con el cual contrajo matrimonio. En 1912 se trasladó a Moscú, donde estudió con los impresionistas Konstantin Yuon y Il'ya Mashkov. De 1913 a 1914 asistió a la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov de Moscú. Tras la Revolución,

trabajó junto con Rodchenko en la Oficina de Museos (*Muzeinoe byuro*) de IZO Narkompros y dio clase en el Estudio de Bellas Artes de la Academia de Educación Social (*Akademiya sotsial'nogo vospitaniya*) a partir de c. 1921. Participó en diversas exposiciones organizadas por IZO, incluyendo la V Exposición Oficial y la X Exposición Oficial, Creación No objetiva y Suprematismo (*Bespredmetnoe tvorchestvo i Suprematizm*, Moscú, 1919). Como Rodchenko, Stepanova fue uno de los primeros miembros del *INKHUK* de

Moscú, en el cual pronunció el 22 de diciembre de 1922 una conferencia titulada «Sobre el constructivismo» («O Konstruktivizm»). Stepanova fue también cofundadora con Gan y Rodchenko del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. En septiembre de 1921, participó en la exposición $5 \times 5 = 25$ con unas composiciones basadas en el análisis mecánico y geométrico de la figura humana. En el catálogo declaraba que «la tecnología y la industria han obsequiado al arte el problema de la construcción como acción efectiva, no como figuración contemplativa» ($5 \times 5 = 25$. *Katalog vystavky*, 1921). En 1922 diseñó los decorados y el vestuario de la producción de Meierkol'd de *La muerte de Tarelkin* (*Smert' Tarelkina*), de Sukhovo Kobylin; ideó una serie de estructuras plegables hechas de listones de madera y pintadas de blanco, que reforzaban la acción dramática y podían desempeñar múltiples funciones. Los trajes eran de dos colores contrastantes a fin de reforzar la función y el dinamismo de la acción escénica. Stepanova ejecutó también los diseños para *El libro de la tarde* (*Vecher knigi*, 1924), de Shemchuznyi. A partir de 1923 se dedicó intensamente a *LEF* (1923-5) y *Novyi LEF* (1927-8). De 1924 a 1925 dio clase en la facultad de textiles de VKHUTEMAS. En el mismo período diseñó tejidos para la Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado. En relación con esta actividad, se ocupó también de los problemas de la confección de producción (*prozodezhda*) y deportiva (*sportodezhda*), tanto teóricamente en sus artículos, como prácticamente en sus diseños. En 1919 había entrado en relación con los poetas futuristas y ella misma compuso poesía transraccional (*zaum*) y produjo libros a base de collage y manuscritos, como *Gaust chaba*, *Toft*, *Zigraf* y *Rtny khomle*. En 1922 contribuyó a la revista de cine y fotografía de Gan *Kino-Fot* con xilografías de personajes famosos como Charlie Chaplin. En 1925 inició su labor de diseño de carteles con Mayakovski; a fines de la década, su actividad en esta área se intensificó. Durante la década siguiente, trabajó principalmente en diseños gráficos y tipográficos; trazó maquetas para publicaciones como *La URSS en construcción* (*SSSR na stroike*).

SUETIN, Nikolai Mikhailovich
(1897-1954)

Nacido en Myatlevskaya, en el distrito de Kaluga, Suetin sirvió como soldado en Vitebsk de 1915 a 1917. De 1918 a 1922 asistió a la Escuela de Arte (*Vysshi khudozhestvennyi institut*) de Vitebsk, convirtiéndose en miembro del grupo UNOVIS de Malevich en 1919. Cuando Malevich abandonó Vitebsk en 1922, Suetin, junto con otros miembros del grupo (Chashnik, Yudin y Ermolaeva), lo

siguió a Petrogrado, donde trabajó en el Departamento Formal y Teórico (*Formal'no-teoreticheskii otdel*) que Malevich dirigía dentro del GINKHUK de Petrogrado. Suetin fue ayudante de Malevich en sus construcciones arquitectónicas suprematistas (*arkhitektoniky y planity*). De 1927 a 1930 trabajó en el laboratorio experimental del Instituto de historia del Arte (*Institut istorii iskusstv*). A partir de 1923 trabajó también en la Fábrica Oficial de Porcelana de Petrogrado en la decoración de porcelana (a veces con diseños suprematistas). En 1932 pasó a ser director artístico de la fábrica, en la que siguió trabajando hasta 1952.

TARABUKIN, Mikhail Aleksandrovich
(1889-1956)

Nació en Moscú. En 1918, tras graduarse en la Universidad de Moscú (Facultad de Ciencias Históricas y Filosóficas), comenzó a escribir y publicar artículos sobre arte. Fue un importante miembro del INKHUK de Moscú durante toda la existencia de esta institución, de 1920 a 1924. Fue secretario del Instituto y tomó parte activa en los debates acerca del arte de producción y del constructivismo. En relación con esto estableció un vínculo con los VKHUTEMAS. El 20 de agosto de 1921 pronunció en el Instituto una conferencia titulada «Se ha pintado el último cuadro» («Poslednyanya kartina napisana»), que constituyó la base de su libro principal, *Del caballete a la máquina* (*Ot mol'berta k mashine*, Moscú, 1923). En *Hacia una teoría de la pintura* (*Opyt teorii zhivopisi*), publicado el mismo año, Tarabukin presentaba «un análisis formal de los elementos de la pintura». De 1924 a 1928 fue miembro correspondiente de GAKHIN, a cuya sección teórica pertenecía; pronunció conferencias sobre temas de la historia del arte convencional y otros asuntos como «La naturaleza muerta impresionista» («Natyurmort u impresionistov», 7 de diciembre de 1927). Tras la publicación de su estudio sobre Bogaevski en 1928, fue atacado como formalista. Su obra no aparece impresa hasta 1973; su tesis doctoral sobre el artista ruso Urubel' fue publicada póstumamente en 1974. Durante la década de los 30 impartió historia del arte en el Instituto Lunacharsky de Arte Teatral (*Gosudasstvennyi institut teatral'nogo iskusstva im. A. V. Lunacharskogo*).

TATLIN, Vladimir Evgrafovich
(1885-1953)

Nacido en Moscú, se crió en Kharkov, Ucrania. Su padre era ingeniero y su madre poetisa; ésta murió en 1887. Tatlin inició su aprendizaje artístico en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, a la que asistió de 1902 a 1904. Desde este año

estudió en la Escuela de Arte de Penza (*Penzenskoe khudozhestvennoe uchilische*) con Goryushkin-Sorokopudov y Afanas'ev, el cual era miembro de los Nómadas, grupo realista crítico fundado en el siglo XIX. Tras graduarse en la Escuela de Penza (su certificado lleva fecha de 1910), volvió por corto tiempo a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, en la cual no llegó a graduarse. Durante sus dos períodos de aprendizaje en la Escuela de Moscú, Tatlin estudió con Korovin y Serov. Toda su fase de educación artística fue interrumpida por viajes al extranjero en calidad de marinero. En 1903-04 había visitado Egipto y después Turquía, Siria y Libia. Hacia 1907-08 dio principio a su asociación con Larionov y Goncharova, líderes de la vanguardia, y expuso con ellos por primera vez en el Segundo Salón Izdebski, en Odessa (diciembre de 1910). Sin embargo, tras participar en Cola de Asno (*Oslinyi khvost*, Moscú, abril-mayo de 1912), Tatlin se separó del grupo. En la primavera de 1911 comenzó a exponer con el grupo Unión de la Juventud en San Petersburgo y continuó participando en sus exposiciones hasta principios de 1914, como también en Sota de Diamantes (Moscú, primavera de 1913), Mundo del Arte (Moscú, invierno de 1912-13), y Pintura Contemporánea (*Sovremennaya Zhivopis'*, Moscú, invierno de 1912-13, primavera de 1914). Tatlin se dedicó también a la ilustración de libros futuristas como *El mundo hacia atrás* (*Mir s kontsa*, Moscú, 1912), de A. Kruchenykh y V. Khlebnikov y *El misal de los Tres* (*Trebnyk troikh*, Moscú, 1913), de V. Mayakovski, A. Kruchenykh y V. Khlebnikov. Hacia 1911, Tatlin inauguró un estudio en Ostozhenka 37, Moscú; entre sus alumnos estuvieron Aleksandr Vesnin (de 1912 a 1913) y Lyubov' Popova. Sus pinturas de esta época, como el *Desnudo* (*Naturshchitsa*, 1913, Galería Tret'yakov, Moscú) combinan un conocimiento de los logros de la vanguardia occidental con un fuerte interés en las tradiciones nacionales rusas. Desarrolló también una labor en el terreno del diseño teatral, ejecutando proyectos para la ópera de Glinka *La vida por el Zar* (*Zhizn'na Tsarya*, actualmente titulada *Ivan Susanin*, 1912-13) y la comedia de Tomashevsky *El zar Maximiliano y su discípulo hijo Adolfo* (*Tsar'Maksimilian i ego nepokorny syn Adol'f*, 1911). En 1913 viajó a Berlín y a París, donde visitó a Picasso y a Lipchitz y tal vez conoció a Archipenko. Según parece, a su regreso a Rusia, comenzó a realizar relieves pictóricos tridimensionales (*zhivopisnye rel'ef*) que presentó por primera vez en la Primera Exposición de Relieves Pictóricos (*Pervaya vystavka zhiropusnykh rel'efov*), celebrada en su estudio de Moscú del 10 al 14 de mayo de 1914 y en Tranvía V (Petrogrado, marzo de 1915). En 1915 empezó a ejecutar relieves de mayor dinamismo

espacial, tendiéndolos a ambos lados de una esquina, y los denominó contrarrelieves de esquina (*Uglovye kontr-rel'efy*). Los expuso en 0.10 (Petrogrado, enero de 1916), organizada por Ivan Puni, y en El Almacén (Moscú, primavera de 1916). De 1918 a 1919 fue director de la rama de Moscú de IZO Narkompros; era el responsable de la dirección general del departamento, incluyendo la realización del Plan de Lenin para la Propaganda Monumental. En respuesta a estas experiencias, dio comienzo a su propio proyecto de un monumento que más tarde dedicaría a la Tercera Internacional. En la misma época daba clase de pintura en los Estudios Libres de Arte de Moscú. A fines de 1919 se trasladó a Petrogrado, ejerciendo como profesor en los estudios Libres de Arte de esta ciudad e inaugurando su «Estudio de Volumen, Material y Construcción» (*Masterkaya ob'ema, materiala i konstrukttsii*). En noviembre de 1920 expuso su modelo del Monumento a la Tercera Internacional en el estudio de la antigua Academia de las Artes. En diciembre de 1920 llevó el modelo a Moscú para exponerlo en el VIII Congreso de los Soviets. En 1921 se informó al INKHUK de Moscú de que Tatlin colaboraba con el Proletkul't de Petrogrado y había tratado de organizar un nuevo tipo de taller de diseño en la Nueva Fábrica Lessner (Novyi Lessner) de Petrogrado, pero sus planes se habían frustrado. Tatlin desarrolló también su actividad en el Museo de Cultura Artística de Petrogrado (*Muzei khudozhestvennoi kul'tury*) y sobre todo en la fundación del GINKHUK de Petrogrado, dentro del cual inauguró y dirigió el Departamento de Cultura Material (*Otdel material'noi kul'tury*), relacionado con la «formación de los materiales» y la aplicación de estos experimentos a la organización de la vida y de la producción en serie (V. Tatlin, «Otchet o rabote za 1923 i 1924 gg.»). Con este propósito, Tatlin diseñó prendas de vestir para trabajadores y cinco variantes de un horno económico. El 27 de mayo de 1923 presentó sus ideas acerca del papel del artista-constructor en la fábrica en una conferencia titulada «Cultura material (Contra el Tatlinismo)» («Material'naya kul'tura [Rotiv Tatlinizma]»). También en mayo de 1923, organizó y produjo la obra de Khlebnikov *Zangezi* en el GINKHUK de Petrogrado. De 1925 a 1927 Tatlin trabajó en Kiev; dirigió el Departamento de Teatro, Cine y Fotografía (*Teokinofoto otdel*) de la facultad de Pintura de la Escuela de Arte de Kiev (*Kievskii khudozhestvennyi institut*) (TSGALI, fondo 681, op. 3, ed. 26, lista 272). Según parece, fue allí donde comenzó a impartir cultura de materiales (*kul'tura materialov*). En 1927 regresó a Moscú para trabajar en VKHUTEIN, donde enseñó «la construcción o proyección de nuevos objetos cotidianos» en la facultad de Madera y Metal (Dermetfak) y en la de Cerá-

9.10. Vladimir Tatlin antes de la Revolución.

una
de
uso
ani-
los-
fue
Nar-
ción
rea-
gan-
pe-
ecto
ía a
oca
ores
isla-
esor
dad
Ma-
ma,
e de
a la
an-
e de
mer-
En
que
tro-
uevo
brica
pero
ies-
o de
khu-
n la
entro
ento
kul'-
e los
peri-
de la
o ra-
ósi-
tra-
orno
entó
ons-
titu-
inis-
atli-
923,
nikov
. De
gió el
grafia
ntura
khu-
681,
e allí
mate-
gresó
onde
n de
ad de
Cera-



mica. De 1930 a 1933 trabajó en su Laboratorio Científico y Experimental (*Nauchno-issledovatel'skaya laboratoriya*), dependiente de Narkompros; estaba ubicado en el monasterio Novodevichii de Moscú. Allí trabajó en su proyecto de una máquina voladora, el *Letatlin*. En 1932 las tres variantes del *Letatlin* fueron expuestas en Moscú, en el Museo Pushkin de Bellas Artes; Tatlin continuó estos experimentos hasta su muerte. En la década de los 30 volvió a la pintura figurativa, ejecutando numerosos retratos y cuadros de flores. Trabajó también en el campo del diseño teatral, creando los decorados y el vestuario de producciones como *El asunto (Delo)*, la obra clásica de Sukhovo-Kobylin, presentada en el Teatro del Ejército Rojo de Moscú en 1940. En 1941, según parece, Tatlin se ocupó del camuflaje de la ciudad de Moscú. Murió en 1953 de una intoxicación alimenticia.

UDAL'TSOVA, Nadezhda Andreevna
(1886-1961)

Nacida en Orel, comenzó sus estudios artísticos en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú y en la Escuela de Arte de Yuon, en la que estudió con éste, Dudin y Ul'yanov. En 1908 colaboró con Kim. En 1911 marchó a París donde asistió a la Academia de La Palette, recibió instrucción de Metzinger, Le Fauconnier y Segonzac y asimiló los principios del cubismo. Es típica de su estilo cubista de esta época y posterior, su obra *Al piano*, expuesta en Berlín en 1922 y conservada en la Galería de Arte de la Universidad de Yale. En 1913 regresó a Rusia para trabajar en el estudio de Tatlin de Moscú junto con Aleksandr Vesnin y Lyubov' Popova. Continuó utilizando un lenguaje cubista y presentó sus lienzos en la exposición Sota de Diamantes de 1914, Tranvía V y 0.10. A fines de noviembre de 1916 su afiliación al Suprematismo ya estaba determinada. Se añadió al grupo que se reunía en torno a Malevich en 1916-17 con el propósito de publicar *Supremus*, concebida como una revista suprematista. Bajo la influencia del suprematismo, Udaltsova no sólo produjo lienzos y gouaches suprematistas, sino que también aplicó las formas geométricas de colores brillantes (y fragmentos de ellas) a diseños de bolsos, textiles y prendas de vestir. En 1917 participó en la decoración del Kafé Pittoresk de Moscú con Yakulov y Tatlin. En 1918 se convirtió en miembro de la Sección de Moscú de IZO y colaboró activamente en la decoración de Moscú para el primero de mayo de dicho año. En 1920 conoció al pintor Aleksandr Drevin, con el cual contrajo matrimonio. Udaltsova fue miembro activo del INKHUK de Moscú, pero ella y su marido abandonaron el Instituto en 1921 como protesta contra la po-

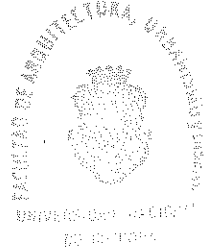
sición dominante del credo constructivista dentro de este organismo. Drevin y Udaltsova defendieron la primacía de la pintura y a principios de la década de los 20 emprendieron un retorno al objeto en pintura. De 1921 a 1930, Udaltsova desempeñó una labor docente en la facultad de Pintura de VKHUTEMAS.

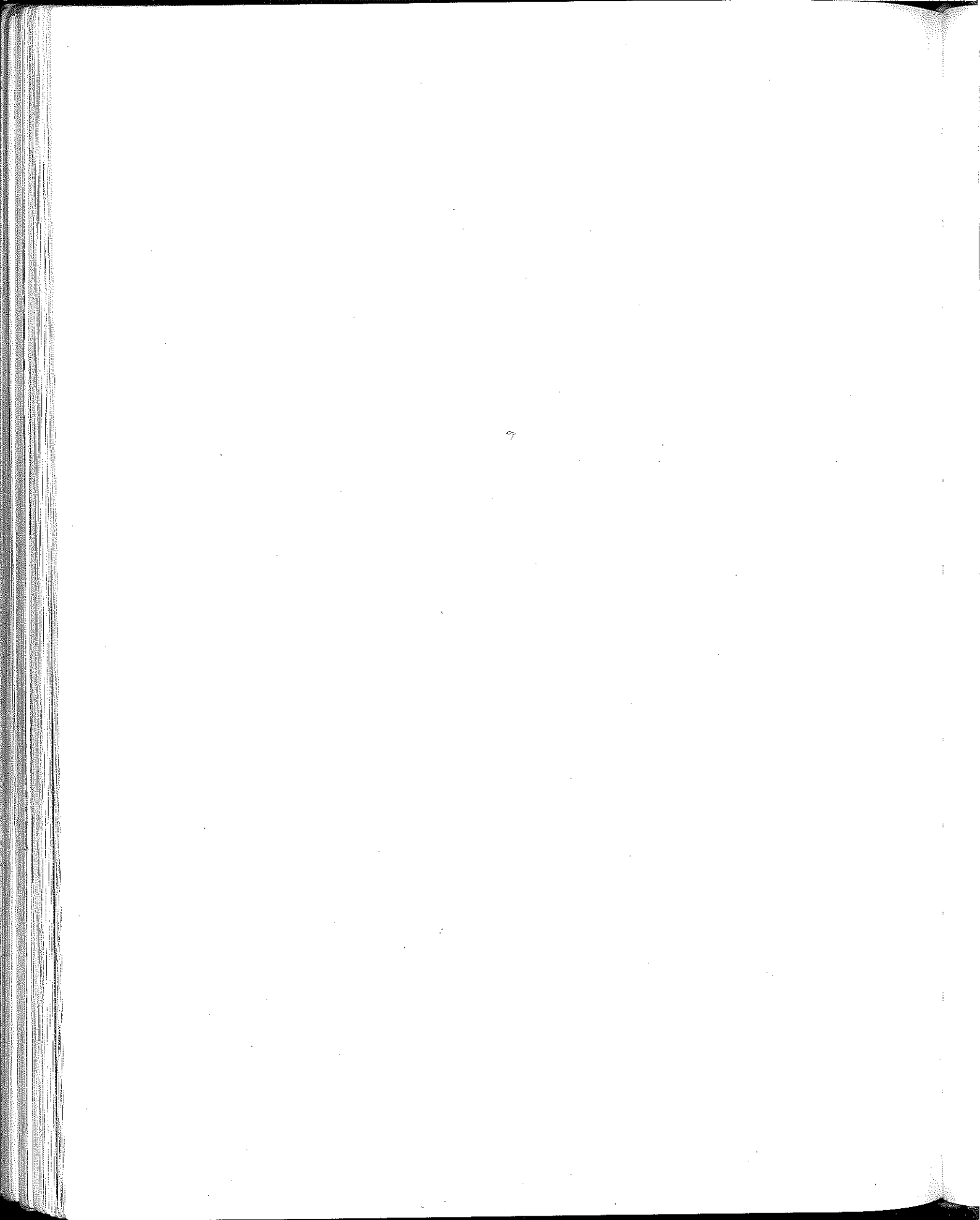
VESNIN, Aleksandr Aleksandrovich
(1883-1959)

Nacido en Yur'evets, en el Volga, trabajó como pintor y diseñador, pero también y sobre todo como arquitecto, frecuentemente en colaboración con sus hermanos Leonid (1880-1933) y Viktor (1882-1950). De 1907 a 1911 había estudiado pintura con los impresionistas Tsionglinski y Yuon. En 1912 se graduó en el Instituto de Ingenieros Civiles de San Petersburgo, y desde ese año trabajó en el estudio de Tatlin en Moscú, donde conoció a Popova, Udaltsova y otros artistas de vanguardia. En 1913-14 visitó Italia. La obra arquitectónica de los hermanos Vesnin prerrevolucionaria, era ecléctica, incluyendo la clásica Casa Sirotkin de Nizhny Novgorod, cuyo techo pintó Aleksandr. Entre 1916-17 sirvió por algún tiempo en el ejército. Para el primero de mayo de 1918 colaboró con Viktor en las decoraciones de la Plaza Roja de Moscú; después los tres hermanos participaron en el diseño del pedestal del monumento a Karl Marx de Aleshin. En 1920 diseñó junto con Lyubov' Popova una fiesta de masas en honor del III Congreso de la Comintern, fiesta que no llegó a celebrarse. Vesnin fue miembro del INKHUK de Moscú y en 1921 fue uno de los artistas que escuchó el llamamiento de Osip Brik a los artistas de INKHUK para «dar comienzo a la labor práctica real en la producción». En 1921 había participado en la exposición $5 \times 5 = 25$ presentando «Estructuras de espacio coloreado por medio de líneas de fuerza». En abril de 1922 pronunció en INKHUK una conferencia que resumía su credo, según el cual trataba de hacer extensivas a escala de la arquitectura los principios del constructivismo. A partir de 1921, dio clase en los VKHUTEMAS de Moscú, donde impartía junto con Popova construcción en color (después *kontsentri* de plano y color) en el Curso Básico, y dibujo y color en la facultad de Madera. Fue también profesor de la facultad de Arquitectura. En 1922-23 diseñó los decorados para *El hombre que fue Jueves* en el Teatro Kamernyi de Moscú a modo de una construcción-esqueleto asimétrica y de inspiración industrial. La claridad de la articulación estructural parece haber influido en la determinación de la forma final del proyecto de los hermanos Vesnin para el Palacio del Trabajo, de 1923. En 1925 los tres formaron con Moisei Ginzburg el núcleo del grupo de arquitectos constructivistas OSA, que

hacia extensivos a la arquitectura los principios del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Ginzburg, teórico del constructivismo arquitectónico y el que desarrolló su «método funcional» con Aleksandr Vesnin, experimentador práctico, editó la revista de OSA *Arquitectura Contemporánea* (*Sovremennaya arkhitektura, SA*). Durante la década de los 20, los hermanos Vesnin ejercieron

gran influencia como profesores de VKhUTEMAS y como diseñadores de proyectos para diversos concursos, entre ellos la oficina en Moscú del *Leningrad pravda*, la casa de subastas Arkos y las oficinas del telégrafo. En 1928 Aleksandr Vesnin se unió al grupo Octubre y en la década de los 30 desarrolló su labor docente en el Instituto de Arquitectura de Moscú.





NOTAS AL TEXTO

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

1. G. Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution*, Londres, 1967.
2. S. Bann, *The Tradition of Constructivism*, Londres, pág. 177.
3. I. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiya*, Moscú y Leningrado, 1933.
4. *Konstruktivisty*, K. K. Medunetskii, V. A. Stenberg, G. A. Stenberg, Moscú, Kafe Poetov, 1922.
5. «Programma uchebnoi podgruppy rabochei gruppy konstruktivistov INKhUKa», 1921, MS archivo privado, Moscú.
6. *Ibid.*
7. A. B. Nakov, 2 *Stenberg* 2, Londres, Annelly Juda Fine Art. 1975.
8. Ver «Programma uchebnoi podgruppy konstruktivistov INKhUKa», 1921, MS archivo privado, Moscú, donde el término se usa por primera vez.

NOTAS AL CAPÍTULO I

1. A. Kemeny en «Protokol zasedaniya INKhUKa», 8 de diciembre de 1921, MS, archivo privado, Moscú. Ver también C. Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, Londres, 1962, pág. 140 y comentaristas subsiguientes.
2. A. Abramova, «Tatlin (1885-1958). K vos'midesyatiletiyu so dnya rozhdeniya», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 2, 1966, págs. 5-7.
3. Algunas se situaron después en el Archivo de Literatura y Arte del Estado (TsGALI) de Moscú.
4. Ver el catálogo *V. E. Tatlin: Zasluzhennyi deyatel' iskusstv RSFSR 1885-1953. Katalog vystavki proizvedenii*, Moscú, 1977 pág. 1.
5. Según la tarjeta que Tatlin rellenó para la Unión de Artistas de Moscú (*Moskovskii soyuz sovetsskikh khudozhnikov*), a la cual se afilió en su sección teatral en 1932 («Lichnaya kartochka chlena MOSSKha. Tatlin, Vladimir Evgrafovich», 1951, GTG, 59/2874). Puede encontrarse más información biográfica en *Mastera sovetsskoi arkhitektury ob arkhitekture*, Moscú, 1975, vol. 2, págs. 68-75; Troels Andersen, *Vladimir Tatlin*, Estocolmo, Moderna Museet, 1968; y *V. E. Tatlin*. La última obra afirma que Tatlin abandonó la escuela de Moscú en 1903, *V. E. Tatlin*, pág. 2.
6. Según un formulario informativo titulado «Svedeniye» y rellenado por Tatlin, GTG 91/223.
7. Ver D. E. Gordon, *Modern Art Exhibitions, 1900-1916*, Munich, 1974, vol. 2.
8. Se da la fecha de 1913 a la obra de Tatlin *La Botella* en la obra de Andersen *Vladimir Tatlin*,

pág. 34. El catálogo de 1977 da 1913 como el año en que Tatlin empezó a trabajar en los relieves (*V. E. Tatlin*, p. 3). Nikolai Khardzhiev insiste en que el primer contrarrelieve de Tatlin no fue construido en 1913, sino en 1914, después de la visita de Tatlin al estudio de Picasso en París, en el que las obras tridimensionales del último proporcionaron la inspiración directa de los contrarrelieves de Tatlin («Appunti», *Paragone (Arte)*, vol. 16, n.º 183, mayo de 1966, pág. 77). Por otra parte, E. F. Kovtun sugiere que Tatlin empezó a trabajar en los relieves ya en 1912 («Iz istorii russkogo avangarda (P. N. Filonov)», en *Exhegodnik rukopisnogo otdela pushkinskogo doma na 1977 god*, Leningrado, 1979, pág. 217). Esta fecha es casi con toda seguridad demasiado temprana, ya que Tatlin los presentó por primera vez en la Primera Exposición de Relieves Pictóricos (Pervaya vystavka rel'efov 1913-14), celebrada en su estudio de la Ostozhenka (n.º 37) del 10 al 14 de mayo de 1914 (*V. E. Tatlin*, pág. 4). Después los incluyó en la exposición Tranvía V de 1915, en la que presentó seis relieves fechados en 1914 y uno de 1915 (Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 869). La fecha más antigua dada a los relieves en la bibliografía contemporánea fue la de 1913-14 en el folleto *Vladimir Evgrafovich Tatlin* (Petrogrado, 1915). Ya que se da esta fecha al tipo de relieves ya más abstractos que *La Botella*, esto sugiere que la segunda mitad de 1913 no es una fecha constante para dichas obras ni para los comienzos del trabajo de Tatlin con los relieves.

9. Esta explicación fue presentada por Camila Gray y ha sido generalmente adoptada por los comentaristas posteriores (Gray, *Great Experiment*, pág. 146 y Andersen, «Notes on Tatlin», en *Vladimir Tatlin*, págs. 6-7, 12).

Hay extraordinarias dificultades acerca de la fecha exacta del viaje de Tatlin a París. La fecha dada por el propio Tatlin es muy vaga, 1913-14 («Lichnaya karkochka chlena MOSSKha, Tatlin, Vladimir Evgrafovich, 1951, GTG, 59/2874»). Gray da la de fines de 1913 (*Great Experiment*, pág. 144). Andersen propone 1913 y sugiere que Tatlin pudo haber viajado a Berlín en abril de 1913, citando como evidencia un informe de Shkol'nik, el secretario del grupo Unión de la Juventud, diciendo que Tatlin no estaría en Moscú desde el 26 de abril de 1913 (*Vladimir Tatlin*, pág. 12). Se ha sugerido una fecha tan temprana como 1912 para la visita de Tatlin a Occidente (*Mastera sovetsskoi arkhitektury*, vol. 2, pág. 69). Sin embargo, es más probable que Tatlin fuera a París en la primavera o el verano de 1913 (*V. E. Tatlin*, pág. 3). Esta fecha sería apropiada, ya que Picasso ocuparía su estudio del Bulevar Raspail,

242, del cual existen fotografías que muestran algunas de sus construcciones *in situ*, tales como *La Guitarra*, rodeada de dibujos («œuvres et images inédites de la jeunesse de Picasso», *Cahiers d'Art*, n.º 11, 1950, págs. 281-82). No hay evidencia que sugiera que después de trasladar su estudio a la calle Schoelcher 5, bis, volviera a colocar sus construcciones de la misma manera.

Se han conservado algunas anécdotas fascinantes de esta visita a Occidente en la memoria de algunos contemporáneos. Valentina Khodasevich cuenta cómo en Berlín, al parecer Tatlin se hizo pasar por un tocador de cítara ciego en la exposición de arte popular ruso y que, a pesar de que tuvo un gran éxito y de que ahorró cuidadosamente para el viaje a Francia, tenía poco para estar largo tiempo en París («Bylo...», *dekorativnoe iskusstvo*, n.º 3, 1980, pág. 40). Gray dice que, estando Tatlin con su disfraz de músico ciego en Berlín, el Kaiser Guillermo le dio un reloj de oro (*Great Experiment*, pág. 144). Según el escultor Lipchitz, cuando Tatlin visitó a éste en París en 1913, le pidió que lo llevara a ver a Picasso. Evidentemente impresionado por lo que había visto, o desanimado por la negativa de Picasso a emplearlo como criado, Tatlin se sentó de improviso en el suelo cuando volvían a casa y dijo entre dientes: «Hay algo detrás de él... Me romperé la crisma por él» (A. M. Hammer, *Jacques Lipchitz*, Nueva York, 1970, pág. 69). Picasso, en conversación con Larionov, confirmó que Tatlin lo había visitado y también que solicitó trabajar como criado suyo para poder quedarse más tiempo en Francia (D. Vallier, «L'Art abstrait en Russie. Ses origines; ses premières manifestations, 1910-1917», *Cahiers d'art*, n.º 33/5, 1960, pág. 285). Las memorias de D. Danin de los propios recuerdos de Tatlin, sugieren que se presentó ante Picasso como un músico, tocando la cítara y que Picasso le dio algunos tubos de pintura («Uletav»), *Druzhba narodov*, n.º 2, 1969, pág. 223).

10. Tatlin, «Svedeniye», p. ., y Tatlin «Anketnyi list», 14 de enero de 1919, TsGALI, fondo 680, op. 1, ed. khr. 1018, lista 432.

11. Picasso, obras sin título, n.º 104-7 de la exposición Sota de Diamantes (*Bubnovy valet*) de junio de 1912; Picasso, *Composición* (gouache), n.º 101, Sota de Diamantes, marzo-abril de 1913; y Picasso *Naturaleza muerta* (dibujo), n.º 112, Sota de Diamantes, enero-febrero de 1914 (Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, págs. 539, 686, 786). Shchukin compró *Amistad* (1908) en 1913; a fines de ese año su colección contenía cuarenta óleos de Picasso, incluyendo *Mujer con abanico* (1908), *La fábrica de Horta del Ebro* (1909) y *Tres mujeres* (1909), todos actualmente en el Museo de Ermitage, Leningrado. La fecha de la compra de *Amistad* ha sido dada por W. Rubin, ed. *Pablo Picasso: A Retrospective* (Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1980), pág. 88. Para el contenido de la colección de Shchukin, ver Ya. Tugendkhof'd, «Frantsuskoe sobranie S. I. Shchukina», *Apollon*, n.º 1-12, 1914. La lista de obras que da Shchukin es reproducida por V. Marcadé, *Le Renouveau de l'art pictorial russe* (Lausanne, 1971), págs. 271-7. Las obras de Picasso en esta colección aparecen en la pág. 276.

12. Esta pintura se fecha habitualmente en 1911-12. John Golding, por motivos estilísticos, la fechó en 1912 (*Cubism: A History and an Analysis*, 1907-1914, Londres, 1971, pág. 103, n.º 1-2). Se le atribuye la fecha de mayo de 1912 en Rubin, *Picasso*, pág. 156.

13. Para la historia referente a esta evolución, ver Golding, *Cubism*, pág. 103.

14. G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Ginebra, 1950, pág. 7. Aunque el collage existía antes de ser adoptado por los cubistas, el cubismo lo elevó al

punto de ser aceptado como un arte superior, e hizo de él una técnica artísticamente respetable. A lo largo del siglo XIX, los álbumes de recortes utilizaron técnicas de collage, a menudo incorporando fotografías.

15. *Ibid.*, pág. 39.

16. Golding, *Cubism*, pág. 104; citado de Sabartès, *Picasso*, Londres, 1949, pág. 241.

17. Golding, *Cubism*, pág. 105.

18. *Ibid.* Como señala Golding, el uso de material extraño, la investigación de procedimientos técnicos no ortodoxos y la habilidad para ver posibilidades estéticas en objetos y materiales que antes no se creía que tuviera ningún valor artístico, condujeron a los «confeccionados del Dadá y a los *objets trouvés* del surrealismo y a la yuxtaposición de materiales incongruentes para evocar nuevas sensaciones e imágenes».

19. Por ejemplo, *La Guitarra* de 1912 y *Botella y guitarra*, menos descriptivo, de 1913. Unos pocos ejemplos de construcciones de Picasso fueron fotografiados por Kahnweiler y reproducidos por Apollinaire en *Les soirées de Paris*, n.º 18, 15 de noviembre de 1913.

20. Troels Andersen, *Malevich* (Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970), págs. 70-92.

21. *Vselskaya voina* (Petrogrado, 1916). Ver *From Surface to Space: Russia 1916-1924* (Colonias, Galería Grurzynska, 1974), págs. 126-9, y *Twentieth Century Russian Paintings, Drawings and Watercolours, 1900-1930*, Londres, Sotheby and Co., 12 de abril de 1972, págs. 78-9.

22. (Moscú, 1919). Ver E. Kovtun, «Varvara Stepanova's Anti-Book» en *From Surface to Space*, págs. 57-63. Se reproduce una copia del libro en este catálogo en las págs. 143-50.

23. TsGALI, fondo 2089, op. 1, ed. khr. 2.

24. Alina Vasil'ievna Abramova, que inició la investigación soviética contemporánea de los años veinte, ha realizado un amplio estudio sobre Tatlin, en el que trata este tipo de problema («Tatlin», 1960s, MS, archivo privado, Moscú).

25. Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 50 y V. E. Tatlin, pág. 29. El último da el título de *Relieve: Panel n.º 1* (*Zhivopisnyi rel'ef. Doska n.º 1*).

26. Según Khardzhiev, existe un dibujo cubista de Tatlin que fue rotulado por Malevich: «Dibujo de Tatlin. Tomó lecciones de cubismo conmigo. K. M.» (*K istorii russkogo avangarda*, Estocolmo, 1976, pág. 88). Khardzhiev, además sugiere que la experimentación de Tatlin con el cubismo tuvo lugar bajo la supervisión de Malevich antes de su experimentación con los relieves.

27. La fecha de 1913 para *El Desnudo* está tomada de N. Punin, *Tatlin (Protiv kubizma)*, Petrogrado, 1921. Sin embargo, la datación de otras pinturas presenta algunos problemas. El título *Moryak. Avtoportret* lo da Andersen, aunque no fecha la pintura (*Vladimir Tatlin*, pág. 31). Punin la denomina simplemente *Marinero* (Matros) y la fecha en 1912. Puede por tanto, ser la pintura presentada como *Marinero* en la exposición de la Unión de Jóvenes del 27 de diciembre de 1911 al 23 de enero de 1912 (*Soyuz molodezhi*, San Petersburgo, n.º 84; Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 526). Por otra parte, Tatlin presentó un *Auto-retrato* en la exposición Cola de Asno en Moscú del 24 de marzo al 30 de abril de 1912 (*Oslinyi khvost*, n.º 256; Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 566). Estos títulos se refieren muy probablemente a la misma pintura. Si es así, esto sugeriría que el *Marinero: Autorretrato* fue producido en 1911 (tal vez a finales); si no, que fue producido a principios de 1912. Aunque la calidad curvilínea de formas y espacio es menos pronunciada en el *Marinero: Autorretrato* que en el *Pescador* de aproximadamente 1911, las sorprendentes semejanzas

en los toques pictóricos y la riqueza de las texturas creadas, hacen tentadora la sugerencia de que las dos obras fueron producidas en un espacio de tiempo relativamente breve durante el invierno de 1911-12.

28. N. Punin, «Obzor techenii v iskusstve Peterburga», *Russkoe iskusstvo*, 1923, pág. 18. El historiador del arte Nikolai Khardzhevich comparte también la opinión de que en la pintura de Tatlin *El Desnudo* (1913), la influencia de las tradiciones artísticas rusas es más importante que las innovaciones occidentales («Appunti», *Paragone (Arte)*, vol. 16, n.º 183, mayo de 1965, pág. 77).

29. D. Danin lo menciona en sus recuerdos de Tatlin («Tatlin MS archivo privado, Moscú, pág. 4, y Danin, «Uletav», pág. 222). Esto tendería a desacreditar la sugerencia de Camilla Gray de que Tatlin descubrió la pintura de iconos a través de Goncharova (*Great Experiment*, pág. 142). Sin embargo, es probable que Goncharova, con sus amplios contactos sociales, pudiera facilitar la entrada de Tatlin en colecciones particulares de iconos que de otro modo hubieran estado cerradas para él.

30. *Vystavka drevne russkogo iskusstvo, ustroenaya v 1913, godu v oznamenovanie chestvovaniya 300-letiya tsarstvovaniya doma Romanovykh* Moscú, 1913. El icono impresionó a Matisse también cuando visitó Moscú en 1911. Matisse elogió el icono como «el auténtico arte popular». Hay evidencia de que dijo «Aquí está la fuente primigenia del esfuerzo artístico. El artista moderno debe extraer su inspiración de estos primitivos». Estas palabras, reproducidas en la prensa rusa, subrayan indudablemente el interés de la vanguardia rusa en su herencia nativa («Matisse o Moskve», *Ulro Rossi*, 27 de octubre de 1911; traducción tomada de Yu. Rusakov, «Matisse in Russia in the Autumn of 1911», *Burlington Magazine*, mayo de 1975, pág. 288). Aunque Matisse hizo esta afirmación durante la visita a Rusia en noviembre de 1911, no tuvo necesariamente que ser la primera vez que veía iconos rusos. N. Khardzhevich indica que pudo haberlos visto en París en 1906, en la exposición de arte ruso organizada por Diaghilev («Matisse o russkikh khudozhnikakh», *Iskusstvo*, n.º 12, 1969, pág. 58). La inclusión de iconos en esta exposición sirve para indicar el firme interés que tenían en estas producciones nativas los artistas progresistas rusos desde el cambio de siglo.

31. Los futuristas recogieron y expusieron arte infantil. Fueron también los responsables del descubrimiento del artista primitivo georgiano Pirosmashvili, cuyas obras, tomadas de las colecciones de Le Dantyu y de Il'ya Zdanevich, presentaron en la exposición Diana (*Mishen'*) en Moscú en abril de 1913 (Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 709). Es interesante observar una tendencia paralela en los poetas futuristas. Roman Jakobson recuerda que recogió folklore infantil y cantos que contenían sonidos libres de significado que eran completamente *zaumnye* («Art and Poetry: The Cubo-Futurists», en S. Barron y M. Tuchman, eds., *The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives*, Londres y Cambridge, Mass., 1980, pág. 18).

32. B. Lubetkin, «The Origins of Constructivism», conferencia pronunciada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Cambridge el 1 de mayo de 1969, grabación. No se conservan relieves que correspondan a la descripción de Lubetkin; sin embargo, esto no prueba que dichos relieves no existieran. El uso del papel de pared en *La Botella* puede haber tenido este género de antecedente. Está claro que el propio Tatlin buscaba situar su obra en el contexto del arte ruso como opuesto al occidental. En este temprano período, antes de la partida de Rusia de Lubetkin, no hay motivos para

suponer que Tatlin diera a su obra este acento ruso por razones políticas. En su conferencia, Lubetkin fechaba en 1912 la exposición de iconos.

33. V. Markov, *Printsipy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh. Faktura*, San Petersburgo, 1914, págs. 54, 56, 60. Esta cita fue sugerida primero por Jean-Paul Marcadé a Margit Rowell (M. Rowell, «Vladimir Tatlin: Form/Faktura», *October*, n.º 7, 1978, pág. 94, texto y n. 21).

34. Punin, *Tatlin*.

35. V. Khodasevich, «Bylo...», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 3, 1980, pág. 41. El informe de Khodasevich acerca de la actividad de Tatlin sugiere una relación con el material muy intuitiva y espontáneamente creativa. Sin embargo, la existencia de bocetos de Tatlin relacionados con los relieves y que en algunos casos parecen ser estudios preliminares para los contrarrelieves de esquina, implica que Tatlin no trabajaba siempre de la manera que describe Khodasevich (Ver A. Rudenstine, Ed., *Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection*, Londres, 1981, n.ºs 1109, 1111; y *Constructivism and the Geometric Tradition: Selections from The McCrory Corporation Collection*, Nueva York, n.º 186, pág. 19).

36. Khodasevich, «Bylo...», pág. 41.

37. Gray, *Great Experiment*, págs. 178-9, e I. Puni *Sovremennaya zhivopis*, Berlín, 1923, pág. 30.

38. Los futuristas rusos utilizaron papel de pared para imprimir sus primeros manifiestos literarios, como *Sadok Sudei*. También Picasso y Braque lo emplearon en collages cubistas. Así, el propio material representa un vínculo muy concreto con los movimientos de la vanguardia nacional y extranjera, que dominaba el entorno artístico de Tatlin.

39. Estos son los títulos aparecidos en el folleto *Vladimir Evgrafovich Tatlin*, pág. 2. Llevan los subtítulos «Pervaya vystavka rel'efov 1913-14». Hay que observar que ambos son fechados en 1914 por Andersen en *Vladimir Tatlin*, pág. 35. El paradero de ambos es desconocido.

40. Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 41. Reproducido originalmente en Punin, *Tatlin*.

41. Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 49.

42. El folleto *Vladimir Evgrafovich Tatlin* subtitulaba dos obras «relieves pictóricos» (*zhivopisnye rel'efy*) (láms. 1. 8-9), seguido entre paréntesis por «Primera exposición de relieves, 1913-1914» (*Pervaya vystavka rel'efov, 1913-1914*). Las otras tres obras reproducidas en el folleto eran de una naturaleza más intensamente tridimensional, y todas llevaban el título *Contrarrelieves de esquina* (*Uglovoi kontr-rel'ef*) y la fecha 1914-15.

43. S. I. Isakov, «K «Kontr-el'efam» Tatlina», *Novyi zhurnal dlya vsekh*, n.º 12, 1915, y A. A. Strigalev, «O nekotorykh novykh terminakh v russkom iskusstve XX veka», *Problemy istorii sovet'skoi arkhitektury*, n.º 2, 1967, pág. 67.

44. *Vladimir Evgrafovich Tatlin*, págs. 1-3, da este título a las obras.

45. Ver Punin, *Tatlin*, y Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 42. En esta obra se titula *Contrarrelieve colgante. Selección de materiales: hierro, aluminio* (*Visayashchii uglovoi rel'ef. Material'nyi podbor: zhelezo, alyuminii, levkas*). No obstante, una comparación de esta lámina con la reproducida en el folleto *Vladimir Evgrafovich Tatlin*, pág. 3, indicaría que se trata del mismo relieve. Por lo tanto, he adoptado la fecha y el título dados en el folleto. Es interesante destacar que Nikolai Tarabukin, en un escrito de 1922 menciona que después de los «contrarrelieves de esquina» Tatlin creó un «contrarrelieve central». Tarabukin considera que éste creó una relación más activa con el entorno espacial que el contrarrelieve de esquina, pues no sólo rompía con el plano, sino también con la pared, y que podía verse desde más de una posición. Por ello, se

compara con la obra de los artistas de ОБМОКЛУ Medunetski y Vladimir Georgy Stenberg (*Ot mol'berta mashine*, Moscú, 1923, pág. 9). Esto supondría un relieve totalmente exento de pie o suspendido. No hay fotografías de ningún relieve de Tatlin que responda exactamente a esta descripción. Sin embargo, la lista de Punin de las obras de Tatlin incluye un relieve central. Es posible que se refiera a la lám. 1.9; esta obra no está fija a la pared, pero puede haberlo estado a una esquina convexa de una pared, permitiendo así diferentes ángulos de visión en unos 250 grados, en oposición a la más limitada extensión del punto de vista para el contrarrelieve de esquina (lám. 1.3).

46. U. Boccioni, «The Technical Manifesto of Futurist Sculpture», 1912, traducción tomada de U. Apollonio, ed. *Futurist Manifestos*, Londres, 1973, pág. 52.

47. *Ibid.*, pág. 63.

48. *Ibid.*

49. V. E. Tatlin, T. Shapiro, I. Meerzon y P. Vinogradov, «Nascha predstoyashchaya rabota», *VIII s'ezd sovetov. Ezhednevnyi byulleten's s'ezda VTsIK*, n.º 13, 1 de enero de 1921, pág. 11.

50. Según Khardzhiev, el Primer Manifiesto Futurista de Marinetti, que apareció en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, fue publicado poco después en Rusia. Un informe sobre el futurismo italiano que incluía una traducción al ruso de «La pintura futurista. Manifiesto Técnico», firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini, apareció en *Apollon* en 1910. (P. Buzzi, «Pis'ma iz Italiï», *Apollon*, n.º 9, 1910, págs. 12-8). Se imprimieron traducciones al ruso de «Gli espositori al pubblico» y del Manifiesto de la pintura futurista en *Soyuz molodezhi*, n.º 2, 1912, págs. 23-8, 29-35. Se publicaron colecciones más amplias de manifiestos futuristas en Rusia en 1914 (V. Shershenevich, *Manifesty italianskogo futurizma. Sobranie manifestov*, Moscú, 1914, y G. Tasseven, *Futurizm*, Moscú, 1914). La compilación de Tasseven incluía cinco manifiestos, tres de los cuales estaban en la de Shershenevich. La publicación de Tasseven de su comentario sobre el futurismo y de su compilación de manuscritos estuvo tal vez motivada por su amistad con Marinetti, y según Khardzhiev, fue Tasseven en París, en 1913, quien invitó a Marinetti a visitar Rusia. Marinetti llegó a Moscú el 26 de enero de 1914. Habló en el Museo Politécnico y en la Sala Pequeña del Conservatorio el 27 y 28 de enero de 1914. En San Petersburgo habló en la Bolsa Kalashnikov del 1 al 4 de febrero (Khardzhiev, «Appunti», págs. 78-80). Hubo amplios reportajes en la prensa (*Ranee utro*, 25 de enero; *Verchenie izvestiya*, 25 de enero; *Nov'*, 27 de enero; *Nov'*, 29 de enero). B. Livshits proporciona un vivaz informe de la visita en el capítulo 7 («My i zapad») de sus memorias (*Polutoraglaznyi strelets*, Leningrado, 1933, págs. 211-56). Una versión inglesa bien anotada es la proporcionada por J. Bowlt en B. Livshits, *The One and A Half Eyed Archer*, Newtonville, 1977, págs. 181-213.

51. Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 724 y Sillart', «Vystavka futuristkoi skulptury Bohchoni», *Apollon*, n.º 7, 1913, págs. 61-3.

52. Punin, *Tatlin*, pág. 5.

53. D'yakonitsyn sugirió una relación entre el rayismo de Larionov y Goncharova, sus obras *Cristal rayista* y *Espejo* y las investigaciones científicas y tecnológicas de Tatlin en sus relieves pictóricos. Sin embargo, D'yakonitsyn subraya el aspecto ambiguo de estos experimentos desde el punto de vista ideológico (*Ideinye protivorechiya russkoi zhivopisi kontsa 19-nachala 20 vekov*, Perm', 1966, pág. 161, n.º 417).

54. M. Larionov y N. Goncharova, «Luchisty i budushchniki. Manifest», impreso en V. Parkin, *Os-*

linyi khvost i mishen', Moscú, 1913, pág. 13. «Rayismo» es la traducción literal de *Luchizm*; *luch* significa «rayo». «Rayonismo», frecuentemente utilizado en lugar de «rayismo», viene del francés: *luch-rayon*.

55. Tatlin ilustró *Mir s kontsa*, Moscú, 1912 de A. Kruchenykh y V. Jhliebnikov, y *Trebnik troikh*, Moscú, 1913, de V. Mayakovsky, V. Jhliebnikov y A. Kruchenykh.

56. *Vladimir Evgrafovich Tatlin*, págs. 2-3. Este folleto fue escrito con la plena cooperación y aprobación de Tatlin. A veces se ha afirmado que fue él el autor del texto. Zhadova sugiere sin embargo que fue redactado por Udaltsova y Tatlin («Tatlin - preoktirovshchik material'noi kultury», en *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo*, Moscú, 1980, pág. 205, n.º 6).

57. *Poslednyaya futuristicheskaya vystavka kartom 0.10. Katalog vystavki*, Petrogrado, 1915, n.ºs 132-44. Ver también Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 885.

58. E. Adamov, «Pis'mo iz Moskvyy», *Kievskaya mysl'*, 6 de mayo de 1915, pág. 2; traducción tomada de Andersen, *Vladimir Tatlin*, págs. 6-7.

59. Punin, *Tatlin*, pág. 14.

60. *Tramvai V. Pervaya futuristicheskaya vystavka kartin. Katalog vystavki*, Petrogrado, 1915, n.º 54, y Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 868. Para un examen de esta obra, ver H. Berninger y J. A. Cartier, *Jean Pougny (Ivan Puni) 1892-1956. Catalogue de l'oeuvre, Tome I: Les années d'avant-garde, Russie-Berlin, 1910-1923*, Tübinga, 1962, págs. 44-5. La construcción que contenía un martillo es la n.º 57 del catálogo de la exposición 0.10.

61. *0.10 vystavki*, n.ºs 98-120. Puni también presentó pinturas (n.ºs 116-20). Había sido el responsable de la organización de esta exposición y con su mujer, Kseniya Boguslavskaya, publicó una declaración. Se conserva una copia original en la Fundación Pougny, en la Biblioteca Nacional de París. Está reproducida en Berninger y Cartier, *Pougny*, pág. 52. En la exposición, Puni se alineaba con Malevich; Tatlin se presentaba solo.

62. K. Boguslavskaya e I. Puni, «Deklaratsiya», 1915, en Berninger y Cartier, *Pougny*, pág. 52.

63. I. Klyun, declaración sin título publicada en la exposición 0.10; reproducida en Berninger y Cartier, *Pougny*, pág. 53.

64. *0.10 Katalog*, n.º 24 y Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 883. Esta obra se ha perdido y fue probablemente destruida. Se conoce sólo por recortes de prensa (ver Berninger y Cartier, *Pougny*, pág. 65). Se conservan bocetos en el catálogo de la obra de Klyun en la colección Costakis (ver Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, n.ºs 257, 261).

65. *0.10 Katalog*, n.º 23, y Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 883. Esta construcción estuvo en la colección Kostakis hasta 1977, año en que fue donado a la Galería Tret'yakov de Moscú (ver Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, n.ºs 132-5).

66. Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, en particular n.º 294, ver también n.ºs 287-98. En todas estas obras, las formas geométricas son dotadas de tridimensionalidad. Algunos de los móviles (ver n.º 296), sugieren otros intereses y puntos de partida que nunca fueron explotados. La completa abstracción de estas obras parece dependiente del vocabulario formal del suprematismo; el color habría representado quizá un papel primordial. Las esculturas abstractas de Rozanova se expusieron también en 0.10 y ahora, también perdidas, se conocen sólo a través de bocetos de la colección Costakis (Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, n.ºs 1036-40). No obstante, sus cualidades abstractas son muy avanzadas.

67. A. Rodtchenko, «Vladimir Tatlin», *Opus International*, n.º 4, 1967, pág. 16.
68. Esta obra se reprodujo en *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 33. No hay evidencia de que exista aún. Una fotografía documental de su construcción más clara es propiedad de George Costakis.
69. Reproducido en Gray, *Great Experiment*, lám. 177. Ya que sólo conozco la obra por esta ilustración, no conozco su título ruso.
70. La obra pictórica de Bruni, coincidente con estas construcciones, es atestiguada por lienzos como *Arco Iris (Raduga)*, también reproducido en *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 26.
71. Esta obra ha sido destruida. Al parecer, fue fotografiada en el estudio de Tatlin en Petrogrado.
72. N. Punin, «Kvartira n.º 5», MS archivo privado, Leningrado. El relato de Punin ha sido ampliado con la información que amablemente me dio la viuda de Bruni, Nina Konstantinovna Bruni, Moscú, abril de 1978.
73. Shapiro se convirtió después en arquitecto y fue el responsable de la construcción de diversos edificios públicos como los Baños Públicos de Leningrado. Fue él quien reconstruyó el modelo de la Torre de Tatlin para la exposición Tatlin de 1977 en Moscú.
74. Rodchenko reconocía a Tatlin como su maestro (Rodtchenko, «Vladimir Tatlin», pág. 19).
75. Citado por S. Bojko, «Rodchenko's Early Spatial Constructions», en *From Surface to Space*, pág. 16.
76. *Ibid.*
77. Esta exposición llevaba el subtítulo «Creación no objetiva y suprematismo». Los otros participantes eran Malevich, Klyun, Popova, Rozanova y A. Vesnin. Ver *Katalog desyatoi gosudarstvennoi vystavki. Bespredmetnoe tvorchestvo i Suprematizm*, Moscú, 1919. Las obras plegables de Rodchenko eran al parecer, los n.ºs 214-6. Estaban hechas de contrachapado y pintadas de plata. Rodchenko expuso también *Escultura coloreada no objetiva (Tsvetnaya bespredmetnaya skulptura)*, tal vez n.ºs 217-9. La lista completa de las piezas de Rodchenko presentes en esta exposición se reproduce en I. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiya*, Moscú y Leningrado, 1933, págs. 113-4.
78. A. M. Rodchenko, «Liniya», MS archivo privado, Moscú. Escrito originariamente como una comunicación para INKhUK en 1921, fue revisado después para la publicación, aunque no llegó a aparecer. Una traducción de una de estas versiones puede encontrarse en *From Surface to Space*, págs. 65-7; otra ha sido publicada con un comentario por A. B. Nakov en *Artes Magazine*, vol. 47, n.º 7, 1973, págs. 50-2.
79. La serie *Negro sobre negro* forma parte de una amplia serie de obras de Rodchenko basadas en una investigación abstracta del color. En la X Exposición Oficial de 1918, había presentado numerosas obras ejecutadas ese año; tenían títulos como *Movimiento de color desde la forma (Dvizhenie tsveta of formy)*, n.º 187, y *Abstracción de color (Abstraktsiya tsveta)*, n.ºs 205-13 (Matsa *Sovetskoe iskusstvo*, págs. 113-4).
80. Rodchenko, «Liniya», traducción tomada de *From Surface to Space*, pág. 66. En este texto, Rodchenko afirma explícitamente que se refiere a obras que creó en 1917-18.
81. Sobre OBMOKhU (Sociedad de Artistas Jóvenes), y sus exposiciones, ver capítulo 2.
82. Reproducido en *Kino-Fot* y fechado en 1921.
83. Reproducido en *Kino-Fot*, n.º 2, 1922, con la fecha 1920.
84. Bojko menciona seis, pero parece referirse a una construcción con dos títulos, es decir, como «óvalo» y como «elipse». Sólo he encontrado prueba pictórica de que se realizara una construcción a la que pueda aplicarse esta descripción (ver Bojko, «Rodchenko's Early Spatial Constructions», pág. 17). *Elipse* es la única de las construcciones de Rodchenko que se ha conservado; forma parte actualmente de la colección Costakis (ver Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, n.º 1019).
85. Esto fue confirmado por la hija de Rodchenko, V. A. Rodchenko, en la primavera de 1974.
86. Conversación con Vladimir Stenberg, noviembre de 1974.
87. Rodchenko, «Liniya». Sobre la formación del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, en marzo de 1921, ver capítulo 3.
88. Afirmación de Rodchenko en $5 \times 5 = 25$. *Katalog vystavki*, Moscú, 1921.
89. Ver N. Rozanova, *Petr Miturich*, Moscú, 1972.
90. El crítico de arte Nikolai Punin menciona el retrato de Lur'e por Miturich en sus notas autobiográficas tituladas «Kvartira n.º 5». Las notas de Punin se basan en los encuentros que tuvieron lugar en 1915-16 entre todos los artistas de Petrogrado en el apartamento de Lev Bruni de la Academia de las Artes, donde también Miturich vivía y trabajaba. Entre los que regularmente se reunían por las tardes en el estudio de Bruni, estaban los componentes del círculo inmediato que rodeaba a Bruni, L'vov, que estaba en el ejército, Punin, Lur'e, Mandel'shtam, Klyuev, Tyrs y Mitrokhin. Punin recuerda que algunas tardes se añadían a ellos Puni, Tatlin, Popova, Udal'tsova y Rozanova, que traían noticias de los acontecimientos artísticos de Moscú.
91. Punin, «Kvartira n.º 5», pág. 7.
92. No existen otros collages de Miturich ni ninguna indicación que sugiera que trabajara intensamente con este medio. Por el contrario, hay toda clase de razones para pensar que ésta fue una obra única. No parece irrelevante observar que en los años 20, mientras muchos constructivistas trabajaban en fotomontaje, Miturich por cuanto sé, no lo hizo en absoluto.
93. Rozanova, *Miturich*, pág. 7.
94. Esta obra era una ilustración de la música del compositor Lur'e. Según sus memorias publicadas a título póstumo en 1969, Lur'e produjo su obra *Nuestra marcha (Nash Marsh)* bajo la «influencia espontánea» del poema de Mayakovski del mismo título, escrito en enero de 1918 («Nash Marsh», *Novyi Zhurnal*, Nueva York, n.º 94, 1969, pág. 127). La música estaba dedicada a sus colegas futuristas (*ibid.*).
95. *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919. Se reproducen en las págs. 31 y 35 respectivamente.
96. Identificadas por Mai Miturich, hijo de Petr Vasilevich.
97. En la exposición de 1968 se presentaron dos de las pinturas espaciales de Miturich, ambas de la Galería Tret'yakov. Una de ellas era probablemente *Prostranstvennaya zhipovis'*, n.º 14, que fue comprada por la Oficina de Museos de IZO (*Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 31). He tenido dificultades para identificar la otra; se trata posiblemente del n.º 20, pues me han informado de que fue obtenida por IZO.
98. Rozanova, *Miturich*, pág. 7. Hay que observar además que durante todo este período, Miturich era miembro de las fuerzas armadas, si bien en diversas funciones. En 1916 se agregó a la XI División Siberiana; estuvo en el Ejército Rojo y trabajó en la unidad de camuflaje de Moscú en 1920; en 1921 trabajó en el estudio de pintura del Ejército Rojo en un proyecto de diseño de un cuartel. En 1919 Miturich creó toda una serie de cubos de cartón (*kubiki*), que cubrió de muy diversos diseños

gráficos: toques de sombreado, rostros, manchas, cuadrados y elementos amorfos. El alcance de esta exploración de la línea en su forma espacial tridimensional es indicado por la lám. 1.45.

99. Para la poesía de Khlebnikov, ver V. Markov, «Predislavie», en V. V. Khlebnikov, *Gesammelte Werke*, Munich, 1968, vol. 1, págs. V-XII y V. Markov, *Russian Futurism*, Londres, 1969. La relación entre Khlebnikov se describe plenamente en las memorias del último (Moe pervoe znakomstvo s Velimiron Khlebnikovym" MS, archivo privado, Moscú). Esta relación fue vital y fanática. Isakov y Miturich litografiaron *Vestnik predsedatelya zemylanogo shara*, de Khlebnikov, para reproducirlo en cien copias, cuando todos los medios de publicación estaban fuera del alcance de Khlebnikov. Miturich mantuvo a Khlebnikov y más adelante cuidó de él. Tras la muerte de Khlebnikov, Miturich se casó con su hermana Vera, que era artista.

100. Miturich, «Moe pervoe», pág. 1.

101. *Ibid.*, pág. 3. En aquella época, Miturich vivía con los Isakov. En la fotografía de su estudio (lám. 1.39) pueden verse obras de Isakov a la izquierda. Miturich se refiere a Sergei Isakov como a un discípulo.

102. *Ibid.*

103. *Ibid.*, pág. 12.

104. *Ibid.* Cuando Miturich fotografió las obras antes de destruirlas, las montó con título, fecha, etc. La numeración parece ser cronológica y en orden de producción; sin embargo, no hay una prueba absoluta de ello. Las láminas reproducidas aquí han sido tomadas de estas fotografías originales, conservadas en un archivo privado de Moscú.

105. Esta obra no fue destruida. Cada panel mide aproximadamente un metro cuadrado; el fondo es ahora gris claro y los elementos gráficos están blanco y gris oscuro, tal vez azul muy oscuro. Fue reerigida para la exposición de 1968 en la Galería Tret'yakov de Moscú (ver catálogo, P. V. Miturich: *vystavka proizvedenii*, Moscú, 1968).

106. Carta de N. Gabo al doctor Werner Hofmann el 12 de agosto de 1960, pág. 1 (Documentos de Gabo, Biblioteca Beinecke de Libros Raros y Manuscritos, Universidad de Yale). Gabo afirma que asistió al curso de Wölfflin en el curso académico 1912-13. Wölfflin hizo una lista de los museos e iglesias que Gabo tenía que visitar y Gabo redactó un informe que concluyó sus estudios de historia del arte. En respuesta a la consulta del doctor Werner sobre Worringer, Gabo escribió que no lo conocía, pero que las ideas del profesor Lipps eran populares por entonces en Munich.

107. N. Gabo, «The 1922 Soviet Exhibition», *Studio International*, vol. 182-3, n.º 938, pág. 171. Ver también S. E. Starr y K. Frampton, «Russian Art in Revolution and Emigration: A Interview with Naum Gabo», texto inédito. Documentos de Gabo, Beinecke, Yale, págs. 14-5. En esta entrevista, Gabo afirma que organizó las tres salas abstractas de la exposición de 1922.

108. En Moscú, Pevsner produjo obras de formas abstractas e intereses textuales como *Pintura con corcho sobre un panel*, 1923. Sin embargo, no salió del plano bidimensional de la pintura hasta abandonar Rusia. Su única obra expuesta en Berlín fue una naturaleza muerta, el n.º 149 (*Erste Russische Kunstausstellung*, Berlín, Galería Von Diemen, 1922, pág. 20). No se expuso ninguna obra tridimensional de Pevsner hasta junio de 1954, fecha en que expuso seis, una de las cuales estaba fechada en 1924. (*Constructivistes ruses Gabo et Pevsner: Peintures, Constructions*, París, Galería Percier, 1924, n.ºs 10-15). En la introducción al catálogo, Waldemar George señalaba que Pevsner creó alto-relieves partiendo de una base pictórica. Las dos reproducciones de la obra de Pevsner en el catálogo

lo confirma y presenta una extensión lógica de las pinturas textuales de 1923. Como contraste, sirven para acentuar las cualidades plenamente tridimensionales de las construcciones de Gabo.

109. N. Gabo, «Sculpture: Carving and Constructing in Space», en *Gabo Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, Londres, 1957, pág. 168.

110. Título tomado de Gabo, pág. 82. En *Egység*, n.º 2, 1922, pág. 8, fue cambiado por el de *Composición realista*, 1919. A. Pevsner lo llamaba *Construcción en un nicho (A Biographical Sketch of My Brothers, Naum Gabo and Antoine Pevsner*, Amsterdam, 1964, pág. 26).

111. Esta construcción fue presentada en Berlín en 1922 en la Primera Exposición de Arte Ruso (*Erste Russische Kunstausstellung*, n.º 548, pág. 30) y reproducida en el catálogo con el título *Raumkonstruktion C (Modell zu einer Glasplastik) (Construcción espacial: Modelo para una plástica de cristal)*. El título dado en mi texto es el que después dio Gabo a esta obra en *Gabo*, fig. 17. Esta obra fue comprada por Katherine Dreier y después perdida.

112. «Russia and Constructivism», entrevista con Naum Gabo por Abram Lassav e Ilya Bolotowsky, 1956, en *Gabo*, pág. 159.

113. N. Gabo y N. Pevsner, *Realisticheskii manifest*, Moscú, 5 de agosto de 1920, traducido por Gabo como *The Realistic Manifesto*. El original texto impreso ruso se reproduce a aproximadamente un cuarto de su tamaño real en Gabo, pág. 149, junto con la traducción inglesa de Gabo (*Gabo*, págs. 151-2). He utilizado constantemente la traducción de Gabo. Aunque *The Realistic Manifesto* estaba firmado por Gabo y Pevsner (entonces Natan Pevsner, erróneamente impreso Noton Pevsner), Gabo reclamaba su exclusiva autoría para el enunciado (*Gabo*, pág. 158). Aleksei Pevsner confirma la aserción de Gabo, diciendo que Gabo lo escribió y que Antoine solicitó su permiso para firmarlo (*A Biographical Sketch of My Brothers*, pág. 24). Un fragmento compuesto por algunas páginas del texto original manuscrito de mano de Gabo se encuentra ahora entre los documentos de éste en La Biblioteca Beinecke de Libros Raros y Manuscritos de la Universidad de Yale. Existe un ejemplar del texto impreso también en la Beinecke. Según Gabo, el manifiesto fue autorizado para la publicación por la esposa de Kamenev, que lo aceptó sin leerlo atendiendo a su «título realista» (*Gabo*, pág. 158). Se publicó para acompañar la exposición de obras de Gabo y Pevsner en el Bulevar Tverskoi, en Moscú. Según una autoridad frecuentemente identificada con Lissitzky, la exposición se celebró en un quiosco de música abierto, en el bulevar (Ulen, «Die Ausstellungen in Russland», *Veshch'*, n.ºs 1-2, 1922, pág. 19). Al parecer, esta exposición ejerció un efecto vivificador sobre el intercambio de ideas y por las tardes los artistas se reunían en improvisados encuentros (*ibid.*). En una nota escrita muchos años después (probablemente en los años 70), Gabo afirma que los estudiantes de los VKhÜTEMAS (aún Estudios Libres), fijaron el cartel del manifiesto por todo Moscú el segundo día de la exposición, 7 de agosto de 1920. Identificaba también a los expositores como él mismo, Antoine Pevsner, Gustav Klucis y algunos otros estudiantes cuyos nombres había olvidado. Parece que la exposición era bastante reducida. Gabo afirmaba que presentó cuatro o cinco construcciones incluyendo la *Cabeza* de 1916, mientras que Antoine expuso tres pinturas, Klucis dos y los estudiantes un número no identificado de pinturas (N. Gabo, nota breve, Documentos de Gabo, archivo privado, Londres). La lista de láminas de *Gabo*, pág. 182, contiene más información concerniente a

las obras expuestas en el Bulevar Tverskoi. Según ella, las piezas incluían *Cabeza construida n.º 1* de 1915 (láms. 1-2), *Cabeza de mujer* de 1916-17 (llamada también *Cabeza en un nicho*, actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; lám. 7) y *Construcción en hueco* (primera versión, cartón pintado; posterior en madera y plástico; 1921; lám. 18).

114. N. Gabo, «On Constructive Realism», en *Gabo*, pág. 174.

115. Pevsner, *A Biographical Sketch of My Brothers*, pág. 42.

116. «Russia and Constructivism», en *Gabo*, pág. 152.

117. Gabo y Pevsner, *Realisticheskii manifest*, citado de *Gabo*, pág. 152.

118. *Ibid.*

119. «Russia and Constructivism», en *Gabo*, pág. 158.

120. Esta construcción, conocida también como *Ola Levantada*, se encuentra actualmente en la Tate Gallery. Fue realizada en Rusia. Gabo usó al parecer, un mecanismo de timbre y obtuvo las partes metálicas de un laboratorio científico. Dada la escasez de tales materiales en Rusia en aquella época, Gabo habría tenido grandes dificultades para conseguirlos. Ver N. Gabo «Kinetik construction of 1920», *Studio International*, vol. 178, septiembre de 1979, pág. 89.

121. «Russia and Constructivism», en *Gabo*, pág. 160.

122. N. Gabo, carta a Jeanne Clay, 11 de marzo de 1973, pág. 1 (Documentos de Gabo, Beinecke, Yale).

123. La participación de Gabo en las decoraciones para las fiestas revolucionarias fue mencionada por él en sus memorias de la época. Cuenta por ejemplo, cómo insistía en recibir suministros alimenticios para mantener el trabajo. Sin embargo, es muy difícil establecer la medida y la naturaleza precisa de esta participación. Gabo menciona una semejanza entre su *Proyecto para una estación de radio* y el modelo de Tatlin para el Monumento a la Tercera Internacional (*Gabo*, pág. 26). Ambos comparten la aspiración hacia la síntesis de las artes de pintura, escultura y arquitectura. No obstante, por su función explícitamente articulada para la agitación y partiendo del hecho de que Tatlin construyó un modelo de su proyecto, éste era más avanzado en cuanto a que era una estructura coherentemente organizada y a que exponía un papel potencialmente nuevo para el arte en la nueva sociedad.

124. Gabo y Pevsner, *Realisticheskii manifest*; citado de *Gabo*, pág. 152.

125. N. Gabo, «Constructive Art», *Listener*, vol. 16, n.º 408, 1936, pág. 848.

126. G. Klucis en *Sovetskie khudozhniki: Avtobiografii*, Moscú, 1937, vol. 1, pág. 116.

127. *Ot Unovisa* (Vitebsk sin fecha); reproducido en L. Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930*, Londres, 1982, pág. 298.

128. L. Oginskaya, *Gustav Klutssis*, Moscú, 1981, pág. 17.

129. Ver Popova, *Figura sentada*, 1915 y *Naturaleza muerta italiana*, 1914, reproducidas en Gary, *Great Experiment*.

130. L. S. Popova, MS sin título, archivo privado, Moscú.

131. El título de esta pintura está determinado por el título que la propia Popova inscribió en una tarjeta postal que reproducía el relieve y que fechó el 23 de junio de 1916. La tarjeta que forma parte de la colección Costakis (verso y recto están reproducidos en Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, n.ºs 815-16). El propio relieve pertenecía antes a Costakis, que lo donó en 1977 a la Galería Tret'ya-

kov. Es reproducido de todos modos, en Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, n.º 817. Fue presentado en la Última Exposición Futurista, 0.10 con el n.º 96 (Gordon, *Modern Art Exhibitions*, vol. 2, pág. 883). Estuvo también en la exposición póstuma de Popova (*Posmertnaya vystavka L. S. Popovoi 1889-1924. Katalog vystavky proizvedenii*, Moscú, 1924, pág. 10, n.º 16), donde es fechada en 1915 y reproducida pero recibe el título de *Jarra en la mesa: relieve pictórico* (*Kuvshin na stole: Zhivopisni rel'ef*).

132. L. S. Popova, «Zhivopisni rel'ef», MS archivo privado, Moscú.

133. Esta obra fue presentada primero en la I Exposición de Arte Ruso en Berlín, en 1922, siendo adquirida por Katherine Dreier para la colección de la Sociedad Anónima. Se encuentra actualmente en la colección de la Galería de Arte de la Universidad de Yale, con el resto de dicha colección. Aunque esta obra no está firmada ni fechada, es una de las cuatro obras sobre papel que Popova expuso en 1922, es decir, los n.ºs 440-43 del catálogo, tres de las cuales se titulaban *Komposition* y la otra *Landschaft. Komposition* es evidentemente el título con el que ésta fue expuesta. No obstante, hay una pieza compañera en Yale firmada en el reverso de mano de Popova fechada en 1918 y titulada *Zhivopisnaya arkhitektonika* o *Arquitectónica pintada*. Las semejanzas estilísticas y el interés en la intersección de planos, sugeriría aplicar a esta obra iguales título y fecha.

134. L. S. Popova, «Zhivopisnaya arkhitektonika», MS archivo privado, Moscú.

135. Los catálogos de la exposición $5 \times 5 = 25$ se hicieron a mano; cada ejemplar contenía una obra de cada uno de los artistas referidos. Popova y Stepanova contribuyeron con xilografías o estampas en linóleo; Rodchenko con una serie de dibujos de líneas de colores sobre papel cuadrículado; Ekster y Vesnin, con pequeños gouaches.

136. Ocho de estas obras fueron expuestas en *Vystavka iz sobranii G. D. Kostakis i D. V. Sarab'yanova v institute atomnoi energii im. Kurchatova*, Moscú, junio de 1972 con los n.ºs 19-26.

137. L. S. Popova, «Raboty 19-20 g», firmado en Moscú en diciembre de 1922, MS archivo privado, Moscú.

138. *Ibid.*

139. Para las pinturas de Stepanova, ver *Dos figuras* de 1920, en Rudenstine, *Russian Avant-Garde*, n.º 1083. Stepanova expuso sus primeras pinturas no objetivas en 1919. Ver sus declaraciones (firmadas Agrarykh) en el catálogo de la X Exposición Oficial (*Desyataya gosudarstvennaya vystavka. Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematizm*, Moscú, 1919; reproducidas en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, págs. 110-11).

NOTAS AL CAPÍTULO 2

1. Una buena introducción a la realidad política y económica de la época es la proporcionada por J. P. Netti, *The Soviet Achievement*, Londres, 1967.

2. V. Tatlin, «Kratkii obzor» MS archivo privado, Moscú, pág. 1.

3. A. M. Rodchenko, «Chernoe i belo», principios de los años 20, MS memorias archivo privado, Moscú.

4. A. Lur'e, «Nash Marsh» *Novyi Zhurnal*, n.º 94, 1969, pág. 128.

5. V. Mayakovsky, «Prikaz po armii isskustva», *Iskusstvo kommuny*, n.º 1, 1919, pág. 3.

6. I. Puni, «Sovremennye gruppirovki v russkom levom iskusstve», *Iskusstvo kommuny*, n.º 19, 1919, pág. 3.

7. N. Punin, «Obzor techenii v iskusstve Peterburga», *Russkoe iskusstvo*, n.º 1, 1923, pág. 18.

8. Ya. Tugendkhol'd, *Iskusstvo oktyabr'skoi epokhi*, Moscú, 1928.

9. D. Shterenberg, «Otchet o deyatel'nosti Otdela izobrazitel'nykh Narkomprosa. Istoriya coznikoveniya kollegii Otdela izobrazitel'nykh isskustv», *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 50, reproducido en *Obzor deyatel'nosti Otdela izobrazitel'nykh iskusstv*, Petrogrado, 1920, págs. 3-9. Para un informe de sus actividades, ver «Otchet IZO» págs. 50-1. La unión no era un organismo homogéneo; las tensiones eran evidentes incluso en esta fase entre derecha, izquierda y centro.

10. «Otchet IZO» pág. 51. Este es el famoso encuentro que Lunacharski convocó en el Palacio de Invierno. El temor del control gubernamental era una preocupación del ala izquierda de la unión, así como en la derecha. Al parecer, Mayakovski fue uno de los pocos que no desconfiaban del poder soviético (ver V. Mayakovski, *Polnoe sobranie sochinenii*, Moscú, 1961, vol. 12, pág. 596).

11. «Otchet IZO», pág. 51. El informe, redactado por Shterenberg, afirmaba que los elementos artísticos conservadores habían de trabajar en esta zona relativamente segura por «no tener nada en común con las masas campesinas y trabajadoras».

12. *Ibid.* Según la resolución de Narkompros y la orden concerniente a IZO del 28 de mayo de 1918, se nombró a Shterenberg director de IZO el 29 de enero de 1918; reproducido en *Spravochnik otdela IZO NKP*, Moscú, 1920, pág. 3.

13. «Otchet IZO», pág. 51.

14. Los cinco arquitectos mencionados eran Il'in, Dubernetskii, Rudnev, Shtal'berg y Shchuko («Otchet IZO», pág. 51).

15. O. Brik, «IMO - iskusstvo molodykh», en *Mayakovskomu*, Leningrado, 1940, pág. 97. Según Brik, él y Mayakovski fueron invitados a convertirse en miembros de IZO en el verano de aquel año por Punin y Shterenberg (*ibid.*, pág. 93). Sin embargo, la primera mención de su asistencia a las reuniones es de noviembre de 1918 (Mayakovski, *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 12, pág. 216).

16. «Otchet IZO», pág. 52. Según el informe de la sección del Departamento reproducido en E. A. Speranskaya, ed. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo pervykh let Oktyabrya. Materialy i issledovaniya*, Moscú, 1971, pág. 126, n.º 190, Tatlin fue elegido —no designado— presidente de la junta. Siguió siendo director de IZO hasta mayo de 1919 (V. Tatlin, «Udstovereniye», TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 273). Tatlin fue también elegido diputado por la Unión de Artistas y Pintores para la sección de arte del Soviet de Moscú («Professional'nyi soyuz khudozhnikov zhivopistsev, dok» n.º 81, 21 de noviembre de 1917).

17. Informe del IZO de Moscú fechado en julio de 1917, TsGALI, fondo 2306, po. 2, ed. khr. 210, lista 1. Una sección del informe se reproduce en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 126, n.º 190.

18. TsGALI, fondo 2306, op. 2, ed. khr. 210, lista 1; reproducido en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 126, n.º 190.

19. *Ibid.* *Khudozhestvennaya promyshlennost'* significa literalmente producción artística. En 1918-19, el término era utilizado para indicar arte aplicado a tareas diferentes de la mera producción de obras de arte. Poseía connotaciones de artesanía y artes aplicadas.

20. *Gazeta IZO*, n.º 1, 10 de marzo de 1921; reproducido en I. Matsa, ed. *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiya*, Moscú y Leningrado, 1933, pág. 102.

21. *Katalog pervoi gosudarstvennoi svobodnoi vystavki proizvedenii iskusstv*, Petrogrado, Dvoretz iskusstv, Palacio de Invierno, 1919. Otras fuentes

presentan una estadística de 359 artistas y 2826 obras expuestas («Otchet IZO», pág. 76).

22. *Gazeta IZO*, n.º 1, 1929; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, págs. 67-68.

23. «Podotel khudozhestvennogo truda», *Gazeta IZO*, n.º 1, 10 de marzo de 1921; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, págs. 67-68.

24. «Khudozhestvenno - proizvodstvennyi P[od]otdel Izo Narkomprosa», en *Iskusstvo v proizvodstve*, Moscú, 1921, págs. 36-7. Esta obra es también escrita por Rodchenko en sus memorias «Chernoie i beloe».

25. N. Tarabukin, «Pervaya vserossiiskaya khudozhestvenno-promyshlennaya vystavka», *LEF*, n.º 1, págs. 250-1.

26. «Polozhenie Otdela izobrazitel'nykh iskusstv i khudozhestvennoi promyshlennosti po voprosu o «khudozhestvennoi kul'tury»», *Iskusstvo kommuny*, n.º 11, 1919, pág. 4; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, págs. 63-4.

27. «Obshchii plan programmy nauchno-teoreticheskogo otdela tsentro-sektsii AKIZO Narkomprosa», MS archivo privado, Moscú.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Pravda*, 24 de noviembre de 1918. El 29 de diciembre *Izvestia* imprimió un aviso de que el futurismo era tentado por la decadencia burguesa y por tanto, perjudicial para los proletarios.

31. Lunacharski, «O printsipakh gosudarstvennogo priobreteniya khudozhestvennykh proizvedenii», *Iskusstvo kommuny*, n.º 1, 1918. Hay que observar que la réplica de Lunacharski ni significaba que apoyara incondicionalmente la línea del periódico *Iskusstvo kommuny* o de los futuristas en general. Era consciente del peligro de la antipatía de éstos hacia el pasado y de su tendencia a hablar desde el punto de vista de una tendencia artística específica y al mismo tiempo, sin embargo, desde el punto de vista del gobierno.

32. Lenin a Lunacharski. Nota fechada el 6 de mayo de 1921; reproducida en *Lenin i Lunacharski, Perepiska, doklady, dokumenty*, Moscú, 1971, pág. 281.

33. V. I. Lenin, *O literature i iskusstve*, Moscú, 1975, págs. 555-6.

34. L. Zhadova, «Lyubov' Popova», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 11, 1967, pág. 26. No hay referencia a posteriores actividades de Popova en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*.

35. Se cree que el escenario era de Aksenov y la dirección de Meierkhol'd. Es el festival de masas proyectado pero nunca realizado que Rene Fülöp-Müller ilustra y describe en su libro *The Mind and Face of Bolshevism: An Examination of Cultural Life in the Soviet Russia*, Londres, 1927, págs. 145-149. Según sus descripciones, esta representación teatral habría de incluir «doscientos jinetes de la escuela de caballería, dos mil trescientos soldados de infantería, dieciséis fusiles, cinco aeroplanos con reflectores, diez reflectores móviles, varios trenes blindados, tanques, motos, secciones de ambulancia, destacamentos de la escuela general de reclutamiento de las asociaciones de cultura física; la dirección central de los establecimientos de entrenamiento militar habían de tomar parte, así como diversos coros y bandas militares.

«En las primeras cinco escenas, las diferentes secciones de los revolucionarios había de combinarse para rodear la fortaleza capitalista y, con la ayuda de cuerpos de artillería, envolverla en una cortina de humo. Ocultos por esta densa pantalla, habrían de avanzar al ataque y tomar los bastiones, mientras que los lanzallamas producían una enorme bola de fuego de perfil cambiante. La silueta del humo iluminado representaría finalmente un fábrica con la consigna de la lucha inscrita en sus muros:

»«Lo que el trabajo ha creado debe pertenecer a los trabajadores». Después de un gran desfile de tropas, las asociaciones gimnásticas mostrarían al pueblo del futuro ocupado en lanzamientos de disco y en la recogida del heno en gavillas. Luego, una danza general con el lema "Hoz y martillo", introduciría movimientos que representasen el trabajo industrial y agrícola; los portadores del martillo lo cruzarían de vez en cuando, con ademán misterioso, con las hoces del otro grupo. Los movimientos rítmicos ejecutados por los alumnos de las escuelas públicas de entrenamiento simbolizarían la frase "Alegría y fuerza: la victoria de los creadores"; ya acercándose, ya retirándose del tribunal, habían de agruparse finalmente, en conjunción con las tropas, formando la "ciudad del futuro". Los números finales de la representación consistirían en una exhibición de vuelo por aeroplanos con reflectores, fuegos artificiales y un gran coro acompañado por las orquestas».

El diseño acabado de Popova y Vesnin, originalmente en la colección Costakis, fue donado por Costakis a la Galería Tretyakov de Moscú en 1977. La colección Costakis posee fotografías contemporáneas de los modelos reales hechos para el festival. A. Rudenstine, ed. *Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection*, Londres, 1981, n.ºs 857, 859-60.

36. *Lenin i Lunacharsky*, pág. 660.

37. Zhadova, «Lyubov' Popova», pág. 26.

38. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 69.

39. *Ibid.*, pág. 114, n.º 32.

40. *Ibid.*, pág. 106.

41. N. Rozanova, *Petr Vasil'evich Miturich*, Moscú, 1972, pág. 6.

42. V. Dmitriev, «Pervyi itog», *Iskusstvo kommuny*, n.º 15, 1919, págs. 2-3. Extrañamente, como señala V. Pertsov, el mayor impacto en la decoración de las calles de Moscú, Vitebsk y Petrogrado en 1918 y 1919 fue producido por los suprematistas. Atribuye la consiguiente fuerza del ataque contra los artistas de izquierda precisamente a su fusión con la vida revolucionaria de esta manera (*Reviziya levogo fronta v sovremennom ruskom iskusstve*, Moscú, 1925, pág. 17). El entusiasmo de aquellos días se manifiesta en un pasaje de *Veshch'*:

«Los viejos artistas académicos perdían el tiempo esperando una época "normal". Los más jóvenes se apresuraban a reemplazarlos... Los futuristas rusos, pintores y poetas, proclamaban en los primeros días de la Revolución "Sacar todo a las calles, coger cubos de pintura y pintar el entorno".» (Ulen, «Die Ausstellungen in Russland» *Veshch'*, n.º 1-2, 1922, pág. 18).

43. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, págs. 96 y 126, n.º 189.

44. *Ibid.*, pág. 126, n.º 190.

45. Se expusieron carteles de Popova en la exposición póstuma, pero todos estaban fechados en 1924. Ver *Katalog posmertnoi vystavki khudozhnika konstruktora L. S. Popovoi*, Moscú, 1924, pág. 12, n.º 79.

46. Rozanova, *Miturich*, pág. 6.

47. Fueron expuestos en 1975. Ver *Varvara Feodorovna Stepanova 1894-1958. Katalog vystavki* (Kostromo, Kostromskoi oblasti nozi muzei izobrazitel'nykh iskusstv, 1975), pág. 18.

48. N. M. Chegodaeva, «Plakat», en *Istoriya russkogo iskusstva*, Moscú, 1975, vol. 11, pág. 72.

49. La lista de los artistas que trabajaron en este departamento está reproducida completa en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, págs. 189-92.

50. *Ibid.*, pág. 186. Los artistas jóvenes aludidos son A. Tyshler, I. Rabinovich, N. Shiffrin, S. Voshmevetskaya, L. Erenburg y M. Genkina.

51. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 151, n.º 5.

52. Para una historia completa de la aparición de este plan, ver A. Strigalev, «K istorii vozniknoveniya Leninskogo plana monumental'noi propagandy», en *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury*, Moscú, 1976, págs. 213-51. Para informes en inglés, ver J. Bowl, «Russian Sculpture and Lenin's Plan of Monumental Propaganda», en H. A. Millon y L. Nochlin, eds. *Art and Architecture in the Service of Politics*, Londres y Cambridge, Mass. 1978, págs. 182-93, y C. Lodder, «Lenin's Plan of Monumental Propaganda», *Sbornik: Study Group of the Russian Revolution*, n.º 3, 1980, págs. 67-84. Se considera tradicionalmente a Lenin autor del Plan para la Propaganda Monumental al que se alude usualmente como el Plan de Lenin. En 1933, Igor Grabar recuerda cómo Lunacharski anunciaba lo siguiente en una sesión de artistas y escultores en el invierno de 1917-18: «Acabo de hablar con Vladimir Il'ich. Una vez más, ha tenido una de las ideas afortunadas y profundamente estimulantes con que tantas veces nos ha sorprendido y encantado. Pretende decorar las plazas de Moscú con estatuas y monumentos a los revolucionarios y a los grandes luchadores del socialismo. Esto proporcionará tanto agitación para el socialismo, como un amplio campo para el lucimiento de nuestros talentos escultóricos». (I. Grabar, «Aktual'nye zadachi sovetskoi skulptury», *Iskusstvo*, n.º 1/2, 1933, pág. 155.

53. *Izvestiya VTsIK*, n.º 155, 1918.

54. «O snyatii parmyatnikov, vozdvignutykh v chest' tsarei i ikh slug, i vryabotke proektov pamyatnikov Rossiiskoi sotsialisticheskoi revolyutsii, en *Sobranie zakoneni i rasporyazhenii Rabocheho i Krest' yanskogo Pravitel'stva*, n.º 31, 1918, pág. 391. También en V. N. Perel'man, *Bor'ba za realism v izobrazitel'nom iskusstve 29 kh godov. Materialy, dokumenty, vospominaniya*, Moscú, 1962, pág. 55.

55. «Spisok lits koim predlozhenno postavit' monumenty v [gorode]. Moskve i drugikh gorodakh RSFSR». *Iskusstvo*, n.º 2, 1918, pág. 4. Se asignó un millón de rublos para erigir un monumento en la tumba de Karl Marx (*Sobranie zakoneni*, n.º 39, 508).

56. A. Lunacharsky, «Monumental'naya agitatsiya», *Plamya*, n.º 11, 1918.

57. *Ibid.*

58. Todos estos detalles están tomados de Lunacharsky, «Monumental'naya agitatsiya». Una serie de folletos conteniendo información biográfica se publicó también con el título general de *Komu proletariat stavit pamyatniki*.

59. Lunacharsky, «Ob arkhitekturno-khudozhestvennom oformlenii Moskvyy»; citado de Strigalev, «K istorii», pág. 229.

60. Es interesante señalar que esta obra fue en efecto publicada por el Soviet de Petrogrado en 1918 como parte de una serie de novelas utópicas que incluía la *Utopia* de Tomás Moro (publicada por primera vez en ruso en 1903). La primera traducción rusa de Campanella parece ser de 1906.

61. A. Lunacharski, «Lenin o monumental'noi propagande», *Literaturnaya gazeta*, n.º 4/5, 29 enero de 1933, citado de A. Lunacharsky. *Vospominaniya i vpechaleniya*, Moscú, 1968.

62. En lo referente a la erección de estas placas, Vid Lunacharski, «Monumental'naya agitatsiya», *Plamya*, n.º 11, 1918. El plan puede haber guardado también cierta relación con las fiestas revolucionarias francesas. El interés ruso por la experiencia francesa fue ampliamente atestiguado por artículos en las revistas populares como *Gorn* y en publicaciones como Zh. T'erso, *Prazdnestva i pesni frantsuzskoi revoliyutsii*, Moscú, 1918.

63. Lunacharski, «Lenin o monumental'noi propagande».

64. Para detalles y ejemplos, ver *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, y M. Guerman, *Art of the October Revolution*, Londres, 1979.
65. Strigalev, «K istorii», pág. 232.
66. Ver *Iskusstvo kommuny*, n.º 13, 1919; n.º 15, 1919; n.º 17, 1919.
67. «Otkrytie pamyatnika T. G. Shevchenko», *Iskusstvo kommuny*, n.º 1, 1918, pág. 4.
68. «Otkrytie pamyatnika Garibal'di», *Iskusstvo kommuny*, n.º 14, 1919.
69. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 36.
70. *Ibid.* Las obras de Saratov están bien documentadas en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*. Hay en la lista unos 60 escultores como participantes en un concurso de monumentos que formaba parte del plan de Lenin (no antes de 1918), en *Iz istorii stroitel'stva sovetskoi kul'tury 1918-1919 Moskva. Dokumenty i vospominaniya*, Moscú, 1964, págs. 38-44.
71. *Ibid.*
72. *Izvestiya VTsIK*, 24 de julio de 1918, n.º 155, e *Iskusstvo*, n.º 2, 1918, pág. 15.
73. *Ibid.*
74. *Lenin i Lunacharski*, pág. 80. Es una de las cartas que Lunacharski envió a Lenin para refutar la acusación de que Narkompros era inactivo en la ejecución del Plan para la Propaganda Monumental (*ibid.*, págs. 84-9). Tatlin expresó su desconfianza en las quejas de Vinogradov acerca del plan, pues desacreditaban a IZO (y por ende a los artistas que lo dirigían). La carta se reproduce completa en *Lenin i Lunacharski*, pág. 80. No lleva fecha, pero según A. Strigalev, fue escrita entre el 18 de septiembre y el 12 de octubre de 1918 («O proekte Pamyatnika III Internatsionala khudozhnika V. Tatlina», *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury*, Moscú, 1973, pág. 415).
75. *Lenin i Lunacharski*, pág. 80.
76. Strigalev, «O proekte», pág. 426.
77. N. Punin, *Pamyatnik III Internatsionala*, Petrogrado, 1920, pág. 1. Es difícil establecer con alguna certeza los movimientos exactos de Tatlin en este período, pues las fuentes son algo contradictorias. La carta de Tatlin al rektor de VKhUTEMAS en 1927 da 1921 como año de su marcha a Petrogrado. Por otra parte, la obra de Tatlin «Udostoverenie» afirma que en 1920 se convirtió en miembro de la Kollegiya del IZO de Moscú en mayo de 1919. Es probable que Tatlin se fuera a Petrogrado poco después de esta fecha. Efectivamente, Tatlin construyó su modelo en Petrogrado, lo cual sugiere que estaba allí al menos a principios de 1920. El hecho afirmado por él de que dio clase durante un año y medio en los VKhUTEMAS no afecta al problema, ya que el término «VKhUTEMAS» era ampliamente utilizado antes de que se firmara el decreto oficial, y ha sido aplicado *post facto* a los Estudios Libres (TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 272-3).
78. N. Punin, «O Pamyatnikakh», *Iskusstvo kommuny*, n.º 14, 9 de marzo de 1919.
79. Para detalles referentes a esta dedicatoria, ver Strigalev, «O proekte», págs. 416-18.
80. Punin, «O pamyatnikakh».
81. *Ibid.*
82. *Ibid.* Por extraña que parezca esta idea, fue utilizada para celebrar el cumpleaños de Stalin en 1949, cuando su rostro fue proyectado en el cielo sobre el Kremlin.
83. Punin, «O pamyatnikakh».
84. Strigalev, «O proekte», pág. 416.
85. *Ibid.* Para un examen muy breve de la deuda de Tatlin para con las tradiciones artísticas rusas, ver capítulo 1. El plato del zarevich fue ejecutado por Chekhonin en 1922 según un diseño de Tatlin de 1922, basado en otro de 1911 para *El zar Maximiliano y su indisciplinado hijo Adolfo*.
86. Punin, «O pamyatnikakh».
87. El Café Pintoresco, que pertenecía al panadero moscovita Nikolai Filipov, se inauguró el 30 de enero de 1918 en el n.º 5 de Kuznetsy Most. Según el artista Georgy Yakulov, Filipov se había puesto en contacto con él, para decorar el café en julio de 1917. Por tanto, los trabajos de decoración tuvieron lugar en la segunda mitad de 1917. Según el informe de Yakulov (en una carta a Lunacharsky fechada el 19 de agosto de 1918), los artistas llamados en su ayuda para esta empresa fueron Bruni, Goloshchapov, Bogoslovskaya (escultora), Golova, Dymshits-Tolstaya, Tatlin, Shaposhnikov, Rybinkov y Udaltsova (TsGA, RSFRS, fondo 2306, op. 24, 54, lista 1-2; reproducido en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 128, n.º 209). Hay que señalar que el informe de Yakulov omite el nombre de Rodchenko, aunque las memorias de éste, citadas por Karginov, revelan que Yakulov lo invitó, así como a Tatlin, a colaborar en los diseños para el café (G. Karginov, *Rodchenko*, Londres, 1979, pág. 91). Hay plena seguridad en que la responsabilidad del diseño del Café Pintoresco recayó sobre Yakulov. En el Museo Nacional de Arte Moderno de París se conserva un gouache ejecutado por Yakulov en 1917 que parece ser un estudio para el café (ver J. C. Marcadé, «Oeuvres de Georges Yakoulov et d'Ivan Koudriachov», *Revue du Louvre*, vol. 23, n.º 6, 1973, pág. 381).
- Esta descripción del café, redactada por Umanski en 1920, es particularmente evocadora de la naturaleza ecléctica de la empresa y de su carácter fundamentalmente figurativo: «El kafe Pittoresk, obra maestra de Yakulov, presenta una imagen inusual. Cuelgan de las paredes contrarrelieves cuyo efecto aumenta el colorido esquemático. Parecen extender el espacio con sus planos angulares que se interpenetran, sin violentar la unidad arquitectónica del café. Evitando un esteticismo inadecuado, el podium (lugar de incontables debates sobre diversas cuestiones que atañen a la nueva vida artística), mesas y bancos son elevados a la categoría de objetos de arte. Del amplio techo cupulado penden espléndidas creaciones escultóricas cuyas facetas vítreas están pintadas decorativamente (pero no ornamentalmente) en un estilo apropiado. ¿Son aeroplanos? ¿O dinamos? ¿O acorazados? La habilidad del observador para reconocer objetos queda paralizada. Sin embargo, tiene un presentimiento de inquieto dinamismo en estas formas semimiméticas, semidecorativas, cuya construcción destaca el enigma de las máquinas modernas y es la fuente de una peculiar inquietud». (K. Umanskiy, *Neue Kunst in Russland 1914-1919*, Potsdam/Munich, 1920, págs. 35-6; traducción basada en la proporcionada por K. P. Zygas, «The Sources of Constructivist architecture: Designs and Images, 1917-1925» Cornell University Ph.D. 1978, pág. 13).
88. *Agitatsionno massovoe iskusstvo*, pág. 128, n.º 209.
89. *Ibid.*
90. I. Erenburg, *A vse-taki ona vertitsaya*, Berlín, 1922, pág. 26.
91. *Severnaya kommuna*, 17 de octubre de 1918, n.º 132; reproducido en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 16.
92. Lur'e, «Nash Marsh», pág. 128.
93. V. Khlebnikov, «Gorod budushchego», en V. V. Khlebnikov, *Sobrainie proizvedenii Velimira Khlebnikova*, Leningrado, 1928-33, vol. 3, págs. 63-5; y A. Bogdanov, *Krasnaya zvezda*, Petrogrado, 1918; primera edición, 1907.
94. B. A[rvatov], «Oveshchestvlennaya utopiya» *LEF*, n.º 1, 1923, págs. 61-4. Cuatro de los dibujos de Lavinsky para la ciudad propuesta, incluyendo su plan general, fueron reproducidos en las págs. 62-3.

95. A. Lavinsky, «Inzhenerizm (Tezisy k gorodu burushchego)», MS manuscrito privado, Moscú.
96. A.[rvatov], «Oveshchestvlenneya utopiya», pág. 64.
97. Khan Magomedov, «Pervaya novatorskaya tvorcheskaya organizatsiya sovetskoi arkhitektury», *Problemy istorii sovetskoi arkhitektury*, n.º 2, 1976, pág. 5. Según este artículo, sé que el comité se componía de un escultor, B. Korolev, y siete arquitectos, incluyendo a Krinski y Ladovski.
98. *Ibid.*, pág. 6.
99. *Zhizn' iskusstva*, n.º 276/7, 24-5 de octubre de 1919.
100. *Zhizn' iskusstva*, n.º 315, 1919.
101. Punin fechó este texto en julio de 1920 (Punin, *Pamyatnik*, pág. 6). Son los únicos bocetos conservados, pero hay que suponer que Tatlin realizó otros esbozos y planos que se han perdido. Se publicaron fotografías del modelo en Punin, *Tatlin (Protiv kubizma)*, Petrogrado, 1921. En 1967 se publicó una fotografía adicional en *Vytvarne umeni*, n.º 8-9, 1967.
102. *Zhizn' iskusstva*, 3 de marzo, n.º 387; y 30-1 de octubre de 1920, n.º 596/7.
103. En el estudio de mosaico de la Antigua Academia de las Artes. La exposición fue acompañada de encuentros políticos y discusiones referentes al monumento (*Zhizn' iskusstva*, 12 de noviembre de 1920, n.º 607).
104. La declaración de Tatlin «Nasha predstoyashchaya rabota» fue publicada en el periódico del VIII Congreso, *VIII s'ezd sovetov. Ezhednevnyi byulleten s'ezda VTsIK*, n.º 13, 1 de enero de 1921, pág. 11.
105. N. Kardzhiev, «Mayakovskii i Tatlin. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya khudozhnika», reproducida en *Neue russische Literatur. Almanach*, Salzburgo, 1978, pág. 90.
106. Esta es la figura que Strigalev incluía en «O proekte». N. Kardzhiev está de acuerdo con Strigalev, dando la altura del modelo como 7 metros (Mayakovskii i Tatlin, pág. 90). En *Object* se da como 5 metros (Ulen, *Die Ausstellungen in Russland*; *Veshch'*, n.º 1/2, 1922, pág. 19. Erenburg, por algunas razones, da una altura de 25 metros (*A vse-taki ona vertitsya*, pág. 19).
107. N. Punin, «Tour de Tatline», *Veshch'*, n.º 1/2, 1922; reproducido en Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 57.
108. El tema era recurrente, ya que Lunacharski expresó su horror al proyecto de Tatlin y declaró que prefería con mucho la Torre Eiffel (*Izvestiya VTsIK*, n.º 22, 29 de noviembre de 1922. Erenburg, en *Vse-taki ona vertitsya*, compara los 300 metros de altura de la Torre Eiffel con los 400 de la de Tatlin. Andersen y Zygas recuerdan también el parecido).
109. Troels Andersen, «Notes on Tatlin», en *Vladimir Tatlin*, págs. 7-8.
110. John Elderfield, «Line of Free Men: Tatlin's «Towers» and the Age of Invention», *Studio International*, n.º 916, 1969, págs. 62-3.
111. K. P. Zygas, «Tatlin's Tower Reconsidered», *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n.º 2, 1976, págs. 18-22.
112. M. Rowell, «Vladimir Tatlin: Form/Faktura», *October*, n.º 7, invierno de 1978, págs. 102-3. Los bocetos conservados de los diseños de Tatlin para el *Holandés errante* se encuentran actualmente en el Museo Central de Teatro Bakhrushin. Aparecen reproducciones en *V. E. Tatlin*, 1977, pág. 46 y en *Sovetskoe iskusstvo*, 17 de septiembre de 1934.
113. V. E. Tatlin, T. Shapiro, I. Meerzon y P. Vinogradov, «Nasha predstoyashchaya rabota», *VIII s'ezd sovetov. Ezhednevnyi byulleten s'ezda VTsIK*, n.º 13, 1 de enero de 1921, pág. 11.
114. Ulf Linde y Per Olof Ultvedt, «Report on the Reconstructing», en Andersen, *Vladimir Tatlin*, págs. 26-7.
115. V. E. Tatlin, «Iskusstvo v tekhniku», *Brigada khudozhnikov*, n.º 6, 1932, págs. 15-16; traducción tomada de Andersen, *Vladimir Tatlin*, págs. 75-6.
116. El Lissitzky, Russia; *An Architecture for World Revolution*, trad. E. Dluhosch, Londres, 1970.
117. L. Trotsky, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1960, págs. 246-9.
118. R. Khiger, *Puti arkhitekturnoi mysli*, Moscú, 1933, pag. 20.
119. Broby-Johansen, «Quod felix», *Akademisk Tidsskrift*, n.º 10, 1926, págs. 134-5; citado en Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 63.
120. A. Begicheva, «Vospominaniya o Tatline. Do kontsa ne razgadaï», MS archivo privado, Moscú pág. 10. Se dice que la sesión y conversación aludidas tuvieron lugar el 25 de agosto de 1926 (*Ibid.*, pág. 16). Parte de estas memorias fue publicada en 1968 (ver A. Begicheva, «Komisar narkommosa», *Vitichyza*, n.º 2, 1968, pág. 159-70).
121. Begicheva, «O Tatline», pág. 10.
122. L. Lozowick, «Tatlin's Monument to the Third International», *Broom*, vol. 3, n.º 1922, pág. 234. Lozowick sugiere que este simbolismo cósmico era «romanticismo que entraba por la puerta de atrás».
123. Tatlin, «Iskusstvo v tekhniku», pág. 16.
124. B. Lubetkin, «Architectural Thought since the Revolution», *Architectural Review*, vol. 71, n.º 426, mayo de 1932, pág. 202. No he encontrado ninguna fuente soviética que deletee completo el texto de este lema.
125. V. M. Lovanov, *Khudozhestvennye gruppirovki za poslednie 25 let*, Moscú, 1930. OBMOKhU celebró cuatro exposiciones de sus obras entre 1919 y 1923. En 1923 dejó de funcionar y expuso por última vez como grupo en Berlín en 1922 (*ibid.*, pág. 105 y V. Komardentov, *Dni minuvshie (Iz vospominanii khudozhnika)*, Moscú, 1972, pág. 71).
126. Lobanov proporciona esta lista de sus miembros (*Khudozhestvennye gruppirovki*, pág. 104). A. B. Narkov afirma que la mayoría de los estudiantes procedía del estudio sin profesores (*2 Stenberg 2*, Londres, Annelly Juda Fine Art, 1975, pág. 9). Sin embargo, según Vladimir Stenberg, él, su hermano y Medunetski al menos, eran alumnos del taller de Yakulov (conversación con Vladimir Avgustovich Stenberg, abril de 1974). Lobanov apoya los recuerdos del artista con su afirmación de que los artistas eran discípulos de Lentulov y Yakulov (*Khudozhestvennye gruppirovki*, pág. 104). Komardentov dice que durante cierto tiempo, él y algunos de sus camaradas asistieron al estudio de Yakulov en los Primeros Estudios Libres del Estado (*Dni minuvshie*, pág. 76).
127. Lobanov, *Khudozhestvennye gruppirovki*, pág. 104.
128. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 70. El Myasnitska es ahora ulitsa Kirova. La oficina de correos está aún allí, casi enfrente de la entrada de los estudios y bloques residenciales de los VKhU-TEMAS, en el n.º 21.
129. *Ibid.*, págs. 92 y 125. El grupo fue registrado como colectivo después de mayo de 1919, dentro de la subsección de trabajo artístico de IZO (ver *Gazeta IZO*, n.º 1, 21 de marzo de 1921).
130. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, pág. 125, n.º 167, y Lobanov, *Khudozhestvennye gruppirovki*, pág. 104. Lobanov afirma que el grupo trabajaba en Voronezh y muchos otros lugares.
131. F. Bogorodski, *Vospominaniya khudozhnika*, Moscú, 1959, pág. 38. Bogorodsky describe a Denisovsky como «antiguo presidente de OB-

MOKhU». Por no haber podido encontrar material de archivo referente a la estructura y actividades del grupo, me es imposible probar la veracidad de esta aserción. Según Bogorodsky, Denisovich describe dicha actividad como «terriblemente revolucionaria pero probablemente no inteligible».

Bogorodsky se convirtió en un realista socialista. Su información de OBMOKhU está por lo tanto considerablemente coloreada por su propio credo artístico, como su descripción de las obras presentadas en la primera exposición de OBMOKhU: «Había pinturas y carteles, esculturas y gráficas e incluso obras abstractas de los jóvenes innovadores. La mayoría de estas obras eran desde luego formalistas, pero ninguna de ellas estaba firmada con el nombre del autor. En las obras se veía sólo el letrero "OBMOKhU". De este modo, se destacaba la colectividad de todos sus impulsos creativos». Continúa refiriéndose a su «búsqueda de nuevas formas de arte», mezclada con una travesura que significaba que sus obras eran consideradas como meras curiosidades.

132. Lobanov, *Khudozhestvennye grupporivki*, págs. 104-5.

133. La tercera exposición de OBMOKhU constituyó el tema de la exposición «Russian Constructivism Revisited», Hatton Gallery, Universidad de Newcastle-upon-Tyne, 1974. Los nombres de los artistas estaban incluidos en las invitaciones (archivo privado, Moscú; reproducido en *From Surface to Space*, pág. 18). Por lo que respecta a las dos fotografías de la exposición, una fue reproducida por Lissitzky en *Veshch'*, n.º 1/2, 1922, pág. 19 y la otra por Matsa en *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 138.

134. A juzgar por las fotografías, parecen ser solamente variantes del tipo de construcción presentado por Rodchenko en la exposición; un ejemplo más de este tipo de construcción se reproduce en *Kino-Fot*.

135. En el catálogo de la exposición, esta obra se reproducía con el título *Raumkonstruktion* y figuraba con el n.º 556. Fue adquirida por Katherine Dreier (con Marcel Duchamp) para la Sociedad Anónima. Se encuentra actualmente en la Galería de Arte de la Universidad de Yale. El número de la exposición, 556 está aún fijo a la base de la obra. En algún momento posterior, el número fue erróneamente inscrito como 557 y se ha mantenido este número.

136. Ver *Russian Constructivism Revisited*, n.º 85, pág. 16; fue reconstruido por Philip Wright.

137. Identificado en una conversación con V. A. Stenberg, abril de 1974.

138. Ver también Nakov, *2 Stenberg 2*, págs. 42-3, 45.

139. Conversación con V. A. Stenberg, abril de 1974.

140. L. Moholy-Nagy, *The New Vision: From Material to Architecture*, Nueva York, 1930, pág. 109. Una fotografía de esta construcción, junto con otra de la tercera exposición de OBMOKhU y otras obras de artistas de OBMOKhU, fue reproducida en 1922 en el periódico húngaro *Egység*, publicado en Viena, *Egység*, n.º 2, 1922, págs. 7-9. Para detalles concernientes al papel general que Hungría representó en la transmisión de material ruso a Occidente, ver capítulo 8.

141. K. Ioganson, «Ot konstruksii k tekhnike i izobreteniyu», 9 de mayo de 1922, MS archivo privado, Moscú, pág. 1. Para un examen más completo de las ideas de Ioganson, ver capítulo 3.

142. «Otchet gruppy konstruktivistov INKhU-Ka», 6 de septiembre de 1921, MS archivo privado, Moscú. Los otros miembros eran Gan y Stepanova.

1. Este cambio era evidente en toda la actividad de la vanguardia en el período prerrevolucionario.

2. N. Tarabukin, *Ot mol'berta kmashine*, Moscú, 1923, pág. 8.

3. B. Arvatov, *Iskusstvo i klassy*, Moscú, 1923, pág. 93.

4. Algunos aspectos del movimiento de artes y oficios en Rusia son tratados por Camilla Grey en el capítulo 1 de su *Great Experiment*. También se ocupa de ello Tamara Talbot Rice en la última parte de *A Concise History of Russian Art*, Londres, 1963. Un estudio más detallado de la actividad de Mamontov y Tenisheva se encuentra en John Bowlit, *Russian Art, 1875-1975: A Collection of Essays*, Nueva York, 1976.

Los talleres Abramtsevo fueron organizados a principios de la década de 1880. Continuaron funcionando durante la Primera Guerra Mundial y hacia 1920 fueron absorbidos por IZO (*Spravochnik Otdela izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa*, Moscú, 1920, pág. 98). Los talleres de artesanía de Talashkino fueron establecidos después de que el príncipe Tenishev compró la propiedad en 1893, pero fueron cerrados en 1905 cuando la princesa Tenisheva marchó a París. La artesanía de Talashkino y Abramtsevo se presentó en París para la Exposición Internacional de 1900.

5. P. S. Strakhov, *Esteticheskie zadachi tekhniki*, Moscú, 1906, págs. 102-3.

6. «El modo de producción de la vida material condiciona los procesos de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser social, sino por el contrario, su ser social el que determina la conciencia» («Preface to a Contribution to the Critique of Political Economy», en K. Marx, *Selected Works*, Moscú, 1950, vol. 1, pág. 329).

7. S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacharskii, October, 1917-1921*, Cambridge, 1970, págs. 89-91.

8. Ver *ibid*, 89-109.

9. Lenin y el gobierno soviético se pusieron en contra de Proletkul't en 1920 y lo pusieron bajo el control de Narkompros porque sus directores pedían plena autonomía y representaban casi un partido rival de trabajadores. Lenin temía la influencia de las ideas de Bogdanov («Construcción de Dios»), y lamentaba la influencia del futurismo y otras influencias burguesas sobre las organizaciones culturales proletarias («O proletkultakh», *Pravda*, n.º 270, 1 de diciembre de 1920).

Gorki, Bogdanov y Lunacharski había creído todos en el «Buen edificio» (*bogostroitel'stvo*), es decir, en la unidad mística, religiosa del proletariado, y en que la revolución y el socialismo elevarían al hombre a la plena realización de su potencial, de modo que sería como un dios. Lenin había condenado esta desviación y establecido una escuela rival de partido en Longjumeau. Gorki mantenía que la literatura era un medio para educar y elevar las masas; consideraba que la nueva literatura revolucionaria había de basarse en los fundamentos de la antigua y prefería el realismo como método artístico.

10. Destacó entre estos extremistas A. K. Gastev. Para detalles, ver capítulo 4.

11. V. Pertsov, «Prozvodstvo i iskusstvo», *Organizatsiya truda*, n.º 1, 1921, pág. 128.

12. «Kogo predosteregaet Lef», *LEF*, n.º 1, 1923, pág. 10. Esta declaración no lleva firma; no obstante, los nombres que aparecen como firmantes de la primera declaración eran Aseev, B. Arvatov, O. Brik, B. Kushner, V. Mayakovski, S. Tretyakov y N. Chuzhak (*Za chto boretsya Lef*), *LEF*, n.º 1, 1923, pág. 3).

13. *Iskusstvo kommuny* fue publicado por IZO Narkompros en Petrogrado. En total, aparecieron 19 números entre el 7 de diciembre de 1918 y el 13 de abril de 1919. Su lista de colaboradores incluía a las personalidades más destacadas en la formulación de la nueva posición teórica del arte y los artistas en una sociedad socialista —Brik, Punin y Kushner—, así como a otros cuyo papel era importante en esta fase del debate pero que nunca llegaron a ser teóricos destacados, como Mayakovski y Al'tman.
14. N. Chuzhak, «Pod znakom zhiznestroeniya», *LEF*, n.º 1, 1923, pág. 24. *Komfut* (*Kommunisty-futuristy*, comunistas futuristas) fue organizado en Petrogrado en 1919. Su declaración, publicada en *Iskusstvo kommuny*, n.º 8, 1919, proclamaba que «una estructura comunista requiere una conciencia comunista. Todas las formas de la vida cotidiana, la moral, la filosofía y el arte deben ser recreadas según principios comunistas. Sin ello, no es posible el ulterior desarrollo de la revolución comunista». En un número posterior de la revista, Kushner explicó que el programa concreto de la organización incluía conferencias sobre «marxismo, la ideología de la aristocracia, la ideología de los demócratas, el futurismo, etc.», y que el colectivo se proponía publicar folletos sobre temas como «la cultura del comunismo y futurismo». Publicaciones de la segunda categoría de prioridad incluían «creatividad», «belleza» e «inspiración» (B. K., «Kommunisty-futuristy», *Iskusstvo kommuny*, n.º 9, 1919, pág. 3).
15. *Iskusstvo kommuny*, n.º 1, 1918, pág. 18.
16. Chuzhak, «Pod znakom zhiznestroeniya», págs. 24-7.
17. O. Brik, «Drenazh iskusstv», *Iskusstvo kommuny*, n.º 1, 1918, pág. 1.
18. B. Kushner, «Bozhestvennoe proizvedenie», *Iskusstvo kommuny*, n.º 9, pág. 1.
19. V. Dmitriev, «Pervyi itog», *Iskusstvo kommuny*, n.º 15, 1919, pág. 2.
20. «Primechanie red[aktsii]», *Iskusstvo kommuny*, n.º 8, 1919, pág. 2.
21. Brik, «Drenazh iskusstva».
22. Chuzhak, «Pz znakom zhiznestroeniya», pág. 27.
23. *Ibid.*
24. «Primechanie redaktsii», *Iskusstvo kommuny*, n.º 7, 1919, pág. 2.
25. N. Punin, citado por Chuzhak en «Poz znakom zhiznestroeniya», pág. 27.
26. I. Puni, «Tvorchestvo zhizni», *Iskusstvo kommuny*, n.º 5, 1919, pág. 1.
27. Ver Fedorov Davydov sobre *Iskusstvo i klassy* de Arvatov en *Pechat' i revolyutsiya*, n.º 3, 1924, y sobre *Ot mol'berta k mashine* en *Pechat' i revolyutsiya*, n.º 5, 1924.
28. O. Brik, «Opasnyi estetizm», *Iskusstvo kommuny*, n.º 5, 1919, pág. 4.
29. Chuzhak, «Poz znakom zhiznestroeniya», pág. 28.
30. Ver N. Punin, «Proletariat i iskusstvo», *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 24 y «Ot redaktsii», *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 6.
31. Chuzhak, «Poz znakom zhiznestroeniya», pág. 28.
32. Punin, «Proletariat i iskusstvo», pág. 24.
33. «Ot redaktsii», *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 6.
34. *Arte* (*Iskusstvo*). *Horno* (*Gorn*) fue publicado primeramente en 1918, pero sólo aparecieron cinco números antes de reiniciarse su publicación en 1922. Publicado por Proletkul't, Gorn tocaba todas las áreas de la actividad de Proletkul't y a sus intereses, y no era primariamente una publicación artística. *Vida artística* (*Khudozhestvennaya zhizn'*, 1919-20), proporciona alguna información acerca de los debates artísticos del período, pero se centraba en los asuntos oficiales de IZO en mayor medida que *Iskusstvo kommuny*. Estas publicaciones se completaron con otras menores producidas en la capital y las provincias, por ejemplo, la *Gazeta IZO*, publicada en 1921, y el *Heraldo de los Trabajadores del Arte* (*Vestnik rabotnikov iskusstv*, n.ºs 1-3, 1920-1).
35. *LEF-Zhurnal levogo fronta iskusstv*, 1923-5, y *Russkoe iskusstvo*, n.ºs 1-3, 1923.
36. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», *Russkoe iskusstvo*, n.º 2/3, 1923, pág. 85. En 1918, en las páginas de *Iskusstvo kommuny*, Brik había defendido el establecimiento de un instituto similar, aunque su concepción era más utilitaria que la de Kandinski: «Hay que organizar inmediatamente un instituto de cultura material donde se pueda formar a los artistas para trabajar en la creación de nuevos objetos para el uso proletario y donde puedan trabajar en la creación de los prototipos de estos objetos, de estas futuras obras de arte» («Drenazh iskusstv», pág. 1). Los detalles del entorno de la formación de INKhUK pueden encontrarse en S. O. Khan-Magomedov, «Vozniknovenie i formirovanie INKhUKa (Institut khudozhestvennoi kul'tury). *Problemy istorii sovetskoi arkhitektury*, n.º 2, 1976, págs. 24-7. Su historia comienza con el testimonio de Stepanova de que ya en diciembre de 1919, los antiguos miembros de la Unión del Arte Nuevo, Kandinski, Franketti, Rodchenko, Stepanova, Shestakov y otros, tenían la idea de formar un Comité de Profesores (*Sovet masterov*) para proteger sus intereses profesionales. Este organismo se reunió el 17 y 29 de enero, el 28 de febrero y el 6 de marzo de 1920. El 6 de marzo la organización se convirtió en el Instituto de Cultura Artística. Su período de organización (sesiones el 13 de marzo, 3 y 26 de abril, 5, 14 y 22 de mayo) concluyó en mayo de 1920, siendo ya totalmente operativo. El 5 de mayo se adoptó la forma abreviada INKhUK. El programa del Instituto está fechado en mayo de 1920. Ver *Institut khudozhestvennoi kul'tury v Moskve* (INKhUK) *pri otdel' IZO NKP. Skhematicheskaya programma rabot Instituta khudozhestvennoi kul'tury po plano V. V. Kandinskogo*, Moscú, 1920; reproducido en I. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumantatsiya*, Moscú/Leningrado, 1933, pág. 126.
37. «Polozhenie Otdela izobrazitel'nykh iskusstv i khudozhestvennoi promyshlennosti NKP po voprosu «o khudozhestvennoi kul'ture», *Iskusstvo kommuny*, n.º 11, 1919, pág. 4; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 63-64.
38. *Ibid.*
39. «Obschii plan programmi nauchno-teoreticheskogo otdela Tsentroseksii AKIZO Narkompros», MS archivo privado, Moscú, pág. 1.
40. *Institut*, en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 126.
41. *Ibid.* Se llevaron a cabo investigaciones similares en Leningrado bajo los auspicios del Museo de Cultura Artística (Muzei khudozhestvennoi kul'tury), fundado en 1919 y abierto en 1921. A partir de este organismo, el INKhUK de Leningrado, conocido más correctamente por GINKhUK, el instituto oficial de Cultura Artística (Gosudarstvennyi institut khudozhestvennoi kul'tury), fue organizado en octubre de 1924 y ratificado oficialmente en febrero de 1925. Malevich fue su primer director. Aunque estaba sujeto a ciertos cambios, GINKhUK comprendía básicamente cuatro secciones: Matyushin dirigía la sección de Cultura Orgánica (Otdel organicheskoi kul'tury); Punin, Ideología General (Otdel obshchei ideologii); Tatlin, Cultura Material (Otdel material'noi kul'tury); y Malevich, Cultura Pictórica, formal y teórica (Otdel zhivopis-

noi kul'tury-formal'no-teoricheskii). Filonov y Mansurov trabajaron también en el Instituto. Aunque GINKhUK fue finalmente absorbido en la estructura de la Academia, continuó su propia obra teórica independiente dentro de este organismo hasta principios de los años 30. Para detalles de la historia y estructura del Instituto, ver L. Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930*, Londres, 1982, págs. 318-20. Para detalles de la actividad de Malevich, ver *Kazimir Malevich zum 100. Geburtstag*, Colonia, Galería Gmurzynska, 1978, págs. 274-80.

42. Institut en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 127.

43. *Ibid.*

44. Estas comunicaciones fueron presentadas en sesiones de la subsección teórica de la sección de Arte Monumental del INKhUK (Protokoly zasedanii INKhUKa), MS archivo privado, Moscú. También proporciona una lista de comunicaciones S. O. Khan-Magomedov, «Sektisiya monumental'nogo iskusstva INKhUKa», *Problemy istorii sovetskoi arkhitektury*, n.º 3, 1977, pág. 21.

45. «Protokol zasedaniya INKhUKa», 9 de junio de 1920, MS archivo privado, Moscú.

46. La naturaleza sistemática del cuestionario de Kandinsky sobre el color y la forma que circuló en INKhUK prefiguraba sus posteriores investigaciones llevadas a cabo en la Bauhaus y sus conclusiones publicadas en *Punkt und Linie zu Fläche* en 1926. Antes se había ocupado también de esta cuestión en su tratado «De lo espiritual en el arte», publicado en ruso como «O dukhovnom v iskusstve», en *Trudy Vserossiiskogo s'ezda khudozhnikov v Petrograde, dek. 1911-yanv. 1912*, Petrogrado, 1914, vol. 1, págs. 47-76. Algunas respuestas en dibujo y pintura al cuestionario de Kandinski se conservan aún. Entre ellas está la de Popova con el círculo rojo, el cuadrado azul y el triángulo amarillo. Otros colores forman partes incompletas de entidades geométricas. El blanco forma parte de una forma curva elíptica; el negro forma un ángulo agudo; el verde uno obtuso; el púrpura, otro agudo, y el naranja es parte de una forma circular.

47. «Protokol zasedaniya INKhUKa» 1 de septiembre de 1920, MS archivo privado, Moscú.

48. *Ibid.*

49. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 85. Este informe fue redactado inicialmente por A. Babichev como presentación a la Academia Rusa de Ciencias Artísticas (Rossiiskaya akademiya khudozhestvennykh nauk, RAKhN), en octubre de 1922 (MS, archivo privado, Moscú). En el texto citado, la única diferencia entre el manuscrito y el texto impreso es que en el primero «los puntos de vista de los profesores» reemplaza a «los puntos de vista de aquéllos». Según Khan-Magomedov, las divergencias entre el método subjetivo y psicológico de Kandinski y el planteamiento más objetivo de Rodchenko y otros hicieron su aparición en el otoño de 1920 («Sektisiya monumental'nogo iskusstva», pág. 22). Este informe revela que esto sucedió poco después de la fundación de INKhUK («Institut khudozhestvennoi kul'tury»), pág. 85.

50. «Protokol zadenasiya INKhUKa», 27 de enero de 1921, MS archivo privado, Moscú. Para detalles referentes a la formación y actividades del Grupo General de Análisis Objetivo en Acción, ver S. Khan-Madomedov, «Rabochaya gruppa ob'ektivnogo analiza INKhUKa», *Problemy istorii sovetskoi arkhitektury*, n.º 4, 1978, págs. 53-6. Kandinski asistió a la Conferencia de Todos los Rusos de jefes de las secciones de arte dentro de Narkompros del 19 y 25 de diciembre de 1920 como representante oficial de INKhUK e informó que «el Instituto está en el camino recto» (ver *Vestnik rabotnikov iskusstv*, n.º 4/5, 1921, págs. 74-5). Tras dejar

INKhUK, Kandinsky continuó la obra que había empezado en la Academia Rusa de Ciencias Artísticas, de la que llegó a ser el primer vicepresidente cuando se abrió el 16 de junio de 1921. Kandinski había sido miembro del Comité formado en mayo de 1921 como núcleo de una Academia y con la responsabilidad de idear planes para el estudio de cuestiones artísticas. (A. I. Kondrat'ev, «Rossiiskaya akademiya khudozhestvennykh nauk», *Iskusstvo*, n.º 1, 1923, págs. 408-9). En una temprana sesión de la Academia, probablemente en el verano o principios del otoño de 1921, Kandinski presentó «Un plan para el trabajo de la Academia en el área de las Bellas Artes» («Plan raboty akademii v oblasti izobrazitel'nykh iskusstv»; ver Kondrat'ev, «Rossiiskaya akademiya khudozhestvennykh nauk», pág. 412). La Academia estaba dividida en tres secciones principales: Física y Psicológica; Sociológica; Filosófica. Kandinski estaba a cargo de la sección Física y Psicológica, para la cual trazó un plan de operaciones que fue aceptado por el organismo de gobierno de la Academia ya el 21 de julio de 1921. Según él, la sección había de «descubrir las leyes internas que configuran una obra de arte en la esfera de cada forma artística y sobre la base de los resultados establecer los principios generales para una expresión artística sintética» («Otchet o deyatelnosti fiziko-psikhologicheskogo otdeleniya» MS TsGALI, fondo 941, op. 212, ed. 1, lista 26; para más detalles ver también Kondrat'ev, «Rossiiskaya akademiya khudozhestvennykh nauk», págs. 414-5).

Una traducción inglesa del plan de Kandinski según el informe de Kondrat'ev es proporcionado por J. Bowl, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Nueva York, 1976, págs. 197-8.

51. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», págs. 85-6. *Veshch'* fue publicado por Lissitzky en Ilya Erenburg (éste no era miembro de INKhUK). Sólo aparecieron dos números de la revista.

52. *Veshch'*, n.º 1, 1922, pág. 2.

53. El Lissitzky y H. Arp, *Die Kunstisten, 1914-1924*, Zurich/Munich/Leipzig, 1925, p. xi. Camilla Gray ha descrito la posición de Lissitzky tal como la presentó aquí y en *Veshch'* como «objetivismo» (*Great Experiment*, pág. 224).

54. Lissitzky y Arp, *Kunstisten*, p. xi.

55. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 85. Las notas manuscritas de Babichev para un programa para el Grupo de Análisis Objetivo en Acción en INKhUK, están reproducidas como «Zapiska k programme. Rabochaya gruppa ob'ektivnogo analiza INKhUKa» en D. Sarab'yanov, *Aleksei Vasil'evich Khudozhnik, teoretik, pedagog*, Moscú, 1974, págs. 104-5.

56. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 85.

57. N. Tarabukin, «polozhenie o grupo ob'ektivnogo analiza», MS archivo privado, Moscú.

58. *Ibid.*

59. *Ibid.*

60. A. Babichev, «Doklad», MS archivo privado, Moscú.

61. Circular del Consejo Académico de INKhUK (Uchenyi sovet INKhUK), fechado en 1921, archivo privado, Moscú. Aunque no se afirma explícitamente que el Grupo de Análisis Objetivo fuera el organizador de la exposición, el planteamiento resume el del grupo. No hay testimonio que sugiera que la exposición llegara a celebrarse, quizá porque la escisión sobreviniera antes de que pudiera realizarse. El Primer y Segundo Museos de Pintura Occidental comprendían las antiguas colecciones de los entendidos rusos Shchukin y Morozov.

62. Circular, 1921, archivo privado, Moscú.

63. *Ibid.*

64. Tarabukin, *Ot mol'berta*, págs. 13-4. El térmi-

- no ruso «faktura» significa literalmente textura, pero éste es inadecuado para transmitir los matices ideológicos y artísticos que tiene el ruso. *Faktura* sugiere el trabajo con la superficie de los materiales. Por lo tanto, he conservado la transcripción del término ruso. Tarabukin elaboró este análisis de los elementos artísticos en *Opyt teorii zhivopisi*, Moscú, 1923.
65. «Pervaya rabochaya gruppa konstruktivistov», MS archivo privado, Moscú. pág. 2.
66. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 86.
67. *Ibid.* Estos, con Korolev, son los únicos miembros cuyo nombre se menciona en el informe.
68. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 86.
69. Hay informes y *protokoly* mecanografiados de ocho de estas sesiones. El debate es elaborado completamente en los artículos de S. Khan-Magomedov, «Diskussiia v INKhUKe o sootnoshenii konstruktivii i kompozitsii (yanvar' -aprel' 1921 goda). Problemy lyudi, dokumenty», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 20, 1979, págs. 40-77. Se discute también en M. Rowell y A. Rudenstine, *Art of the Avant-Garde: Selections from the George Costakis Collection*, Nueva York, Museo Salomon R. Guggenheim, 1981, págs. 25-7, 226-7.
70. Los últimos ocho de esta lista parecen haberse unido a INKhUK el 12 de enero de 1921.
71. El 21 de enero, el grupo basaba su discusión en la obra cubista y suprematista de Malevich, quien estaba presente («Protokol zasedaniya INKhUKa», 21 de enero de 1921, MS archivo privado, Moscú, informado por V. Rakhitin, «Malevich and INKhUK», en *Kazimir Malevich*, págs. 290-2). Malevich reconocía la existencia de la composición, pero no de la construcción.
72. «Protokol zasedaniya INKhUKa», 4 de marzo de 1921, MS archivo privado, Moscú.
73. *Ibid.*, 21 de enero de 1921.
74. Inscripción en el dibujo (ver lám.).
75. «Protokol zasedaniya INKhUKa», 11 de febrero de 1921.
76. *Ibid.*, 4 de marzo de 1921.
77. *Ibid.*, 11 de febrero de 1921.
78. *Ibid.*, 18 de marzo de 1921.
79. *Ibid.*, 4 de marzo de 1921.
80. *Ibid.*, 21 de enero de 1921.
81. *Ibid.*, 1 de enero de 1921.
82. *Ibid.*, 21 de enero de 1921.
83. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 86.
84. «Ot izobrazitel'nosti k konstruktivii», Aunque algunos artículos fueron escritos para este fin, no se publicaron nunca por falta de recursos financieros.
85. Aunque el informe de 1922 como el año en que INKhUK entró a formar parte de la Academia Oficial de Ciencias Artísticas, GAKhN («Institut khudozhestvennoi kul'tury»), parece que INKhUK siguió funcionando como un organismo más o menos independiente hasta 1924. La última lista de asistencia es del 1 de febrero de 1924; pudo haber algunas reuniones informales después, tal vez hasta finales de marzo de 1924. Los que asistieron a la última sesión mencionada incluían a Rodchenko y Stepanova. En enero de 1924, Babichev en representación de INKhUK, se reunió con representantes de la Academia para discutir la posibilidad de afiliar el Instituto a la Academia, de modo que INKhUK pudiera recibir subsidios financieros pero manteniendo su independencia. Sin embargo, la Academia insistió en que ayuda financiera significaba control.
86. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 86.
87. *Ibid.*, pág. 88.
88. *Ibid.*
89. *Ibid.*
90. *Ibid.*
91. La oficina de información los denominaba «25 profesores de arte de izquierdas» («Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 88).
92. Aunque Rom no es mencionado en el informe en *Russkoe iskusstvo*, es citado en la industria (*Khudizhestvennyye gruppirovki*, pág. 101).
93. *Ibid.* La exposición $5 \times 5 = 25$ tuvo lugar en Moscú en septiembre de 1921. Los cinco artistas que participaron en ella —Aleksandra Ekster, Aleksandr Vesnin, Lyubov' Popova, Aleksandr Rodchenko y Varvara Stepanova— presentaron cinco obras cada uno. La declaración de Stepanova subrayaba su rechazo de la función contemplativa del arte y su aceptación de «la CONSTRUCCION como actividad positiva» ($5 \times 5 = 25$. *Katalog*, pág. 3). Lyubov' Popova hizo la afirmación más explícita del grupo: «Todos los experimentos presentes deben ser vistos solamente como una serie de experimentos preparatorios para construcciones materiales concretas» (*Ibid.*, pág. 7).
94. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 88.
95. *Ibid.*
96. *Ibid.* INKhUK era también el responsable de establecer relaciones con artistas en Vitebsk y Petrogrado y fuera de Rusia.
97. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 88.
98. *Ibid.*
99. *Ibid.* La fecha de la comunicación de Lavinski no está en *Russkoe iskusstvo*, sin embargo, Khan-Magomedov da el 26 de enero de 1922. (A. M. Lavinski, Put' v proizvodstvennoe iskusstvo, *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 1, 1980, pág. 20). Aunque *Russkoe iskusstvo* da el título de la comunicación de Lavinski como «Sobre el neoingenierismo», el manuscrito de Lavinski (sin fecha) se titula «Ingenierismo (Tesis)» («Inzhenerizm (Tezisy)») y concluye con «Tesis para la Ciudad del Futuro» («Tezisy k gorodu budushchego») (ver A. Lavinski, «Inzhenerizm», MS archivo privado, Moscú). Es posible, pero muy improbable que Lavinski presentara en INKhUK dos ponencias con títulos tan similares. Por lo tanto, asumo que el MS da el título correcto.
100. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 88. Hay que observar que la mayoría de estas comisiones eran ejecutadas, ya que no siempre publicadas. El artículo de Arvatov «Ovestshchestvennaya utopia» se publicó en *LEF*, n.º 1, 1923, págs. 61-4. La ponencia de Rodchenko «La línea» («Linya»), fue al parecer, pronunciada en una sesión de INKhUK el 26 de noviembre de 1921 y existe en forma manuscrita, fechado en 1921 (archivo privado, Moscú). Hay dos traducciones inglesas - A. Rodchenko «The Line», con introducción y notas de Andrei Boris Nakov, *Arts Magazine*, vol. 47, 1973, págs. 50-2, y A. Rodchenko, «Line», trad. John Bowl, en *From Surface to Space*, págs. 65-7. El artículo de Popova «K voprosu o novykh metodakh v nashei khudozhestvennoi skhole», existe en forma manuscrita y está fechado en 1921 (archivo privado, Moscú). Popova parece haberse ocupado de este problema con interés, ya que hay algunos esbozos en la ponencia.
101. «Front khudozhestvennogo truda. Materialy k vserossiiskoi konferentsii levykh v iskusstve. Konstruktivisty». *Ermitazh*, n.º 13, 1922, pág. 3.
102. «Programma uchebnoi podgruppy rabochei gruppy konstruktivistov INKhUKa», 1921, mecanografiado, archivo privado, Moscú. Este «Programa del grupo de estudio auxiliar del Primer Grupo de Constructivistas en Acción» afirma que el Primer Grupo de Constructivistas en Acción fue fundado en marzo de 1921. Este programa difiere levemente del «Programa del Grupo de Constructivistas en Acción del INKhUK» («Programma rabochei gruppy konstruktivistov INKhUKa», 1921, MS archivo privado, Moscú), y del texto del «Primer programa del Grupo de Constructivistas en

Acción» también de 1921, impreso en la revista moscovita *Ermitazh* en agosto de 1922 («Pervaya programma rabochei gruppy konstruktivistov», *Ermitazh*, n.º 13, 1922, págs. 3-4). La versión del *Ermitazh*, a su vez, difiere de la variante del programa publicada por la revista húngara *Egység*, en Viena en 1922 («A konstruktivistak osopotjanak programma», *Egység*, n.º 2, 1922, pág. 5). La versión húngara incluía una lista de lemas que el *Ermitazh* no había incluido. Una traducción inglesa de *Egység* del programa fue realizada por Gabo y publicada en *Gabo*, pág. 153, bajo el título, «The programme of the Productivist Group». El enunciado de Gabo de la pág. 153 que había traducido, las profundas semejanzas textuales, la inclusión de los lemas y la igualdad de disposición y numeración confirman que el texto que había traducido era el «Programa del Grupo de Constructivistas en Acción» impreso en *Egység* en 1922. En Occidente, el término «constructivista» se usaba con referencia a obras de naturaleza puramente estética y hacia 1957 el propio Gabo lo utilizaba para describir su obra. Gabo se refería frecuentemente a los constructivistas como productivistas a fin de diferenciar su posición creativa de la suya propia. En este ejemplo concreto, la transposición no es sorprendente, pero sí confusional. Posteriores comentaristas se han apoyado en la traducción de Gabo y se han referido al texto como el «Programa del grupo constructivista». Otra confusión surgida en torno a este documento se refiere a su autoría. Rodchenko y Stepanova fueron citados por Gabo como autores; publicaciones posteriores lo han repetido. De hecho, la documentación del manuscrito y las fuentes impresas afirman claramente que Aleksei Gan, junto con Stepanova y Rodchenko, fue miembro fundador del grupo y uno de los autores de su manifiesto (ver «Programa uchebnoi podgruppy rabochei gruppy konstruktivistov», «Programa rabochei gruppy konstruktivistov INKhUKa», y «Konstruktivisty», *Ermitazh*, n.º 13, 1922, pág. 3).

103. «Programma uchebnoi podgruppy».

104. Gan, *Konstruktivizm*.

105. «Programma uchebnoi podgruppy».

106. «Programma rabochei gruppy konstruktivistov INKhUKa», MS archivo privado, Moscú.

107. *Ibid.*

108. *Ibid.* Toda la información se basa en este manuscrito.

109. K. Ioganson, «Ot konstruktssii k tekhnike i izobreteniyu», 9 de marzo de 1922, MS archivo privado, Moscú, pág. 1.

110. *Ibid.*

111. *Ibid.*, pág. 2.

112. *Ibid.*, pág. 1.

113. *Ibid.*, pág. 2.

114. Rudenstine, *Russian Avant-Garde Art*, n.º 67-8.

115. *Ibid.*, n.º 96-7.

116. «Protokol zasedaniya INKhUKa», 26 de diciembre de 1921, MS archivo privado, Moscú. Alfred Kemeny (1896-1945) era un teórico y crítico del arte húngaro miembro del grupo de vanguardia húngaro MA. En Moscú en 1921, David Shterenberg, entonces director de IZO, le presentó a Gabo, a través del cual se familiarizó con las personalidades y obras de otros miembros de la vanguardia rusa. Gabo le proporcionó también material fotográfico y textos, incluyendo el del *Manifiesto realista*. Kemeny asistió a algunas sesiones de INKhUK y pronunció dos conferencias en diciembre de 1921: el 8 «Las últimas tendencias en el arte contemporáneo alemán y ruso» («Noveishie napravleniya sovremenno nemetskom i russkom iskusstve») y el 26 «Sobre la obra constructiva de OBMOKhU» («O konstruktivnykh rabotakh OB-

MOKhU). De vuelta en Berlín en 1922, publicó un manifiesto con Moholy-Nagy titulado «Dynamische-konstruktives Kraftsystem», impreso en la edición de marzo de *Der Sturm*, que se apoyaba muy marcadamente en ideas rusas. Gabo lo acusó de plagio (borrador de una carta, archivo privado, Londres). Kemeny se comprometió con Kallai, Moholy-Nagy y Peri para escribir otro manifiesto que se publicó en *Egység* en 1923. Se publicó una traducción inglesa en *The Hungarian Avant-Garde: The Eight and the Activists*, Londres, Hayward Gallery, 1980. Después, Alfred Kemeny publicó artículos sobre arte contemporáneo ruso en Alemania. Entre ellos están «Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis heute», *Das Kunstblatt*, n.º 8, 1924, págs. 245-8.

117. «Protokol zasedaniya INKhUKa», 8 de diciembre de 1921.
118. *Ibid.* Kemeny no tenía que observar ningún interés por los contrarrelieves de esquina de Tatlin. Hay que observar que Kemeny ponía a Rodchenko en la misma categoría que a Tatlin.
119. «Protokol zasedaniya INKhUKa», 8 de diciembre de 1921.
120. *Ibid.*, Stenberg dijo: «Lo más importante para nosotros es trabajar con el material».
121. Esto debe relacionarse con la concepción de Tatlin del artista como una entidad creativa esencialmente colectiva (ver capítulo 7).
122. «Protokol zasedaniya INKhUKa», 8 de diciembre de 1921.
123. Babichev, notas sin título, archivo privado, Moscú, pág. 1.
124. «Tezisy po dokladu "konstruktivizm"». Se conserva en un archivo privado de Moscú.
125. *Ibid.*, pág. 1.
126. *Ibid.*, págs. 1-2. *Oformlenie* significa diseño o montaje que hay que hacer con la apariencia externa de un objeto. *Khudozhestvennie oformlenie* significa diseño decorativo. No denota la aproximación al diseño completamente diferente que estaba contenida en el constructivismo y en la aparición del concepto de diseño. Por lo tanto, he decidido una vez más conservar la palabra rusa para sugerir el sentido de la evolución de estos conceptos rebasando el período en cuestión.
127. *Vestnik intelektual'nogo proizvodstva*.
128. Gan, *Konstruktivizm*, pág. 1. Aparecen secciones de este libro traducidas en Bann, *Constructivism*, págs. 33-42.
129. Ver A. Nove, *An Economic History of the USSR*, Londres, 1972, págs. 83-118, para detalles de la Nueva Política Económica. Para la reorganización de Narkompros y los efectos de NEP en la esfera cultural, ver Fitzpatrick, *Commissariat of Enlightenment*, especialmente cap. 10.
130. Ver capítulo 6 para detalles de estos grupos. Gan se sentía muy desolado por las ideas artísticas oficiales: «Los comunistas de Narkompros que dirigen los asuntos artísticos difieren más de los no comunistas ajenos a Narkompros. También pertenecen al campo de lo «bello» como los «últimos prisioneros de lo eterno.»» (*Konstruktivizm*, pág. 1).
131. *Ibid.*, pág. 19. Esto contradice algo su afirmación anterior de que el constructivismo se originó en la participación inmediata en las actividades revolucionarias.
132. *Ibid.*, pág. 53.
133. *Ibid.*, pág. 55.
134. *Ibid.*, pág. 61-2.
135. «Chto delat' khudozhniku poka?». Brik presentó esta comunicación en una sesión del Consejo Académico de INKhUK el 13 de abril de 1922 (ver «Protokol zasedaniya uchenogo soveta INKhUKa», n.º 10, 13 de abril de 1922, MS archivo privado, Moscú).

136. *Ibid.*
137. *Ibid.*
138. Una exposición muy típica de sus ideas puede encontrarse en «Khudozhnik i kommuna», *Izobrazitel'noe iskusstvo*, n.º 1, 1919. En esta plataforma siguió consistiendo la postura de Brik incluso siendo director de IZO en 1922. Aunque Brik siguió asistiendo a las reuniones de INKhUK hasta 1924 (su firma aparece en la última lista de asistencia, de 1924), su atención se dirigió cada vez más hacia la obra literaria (con la aparición de la revista *LEF*) y la crítica (por ejemplo, su novela *Ne popuchitsa*). Acto seguido hubo una escisión en el frente de izquierdas, en 1923. Chuzhak escribió una crítica de la novela afirmando que no se la necesitaba como arte en la época presente y que contradecía las perspectivas comunistas (ver «Osoboe mnenie», escrito para *LEF* como crítica pero impublcado, TsGALI, fondo 340, op. 1, ed. khr. 11, 14-2-1923). La ruptura entre Chuzhak y *LEF* fue completada en el momento en que criticó también *Pro eto* de Mayakovski. Aunque quizá no tan importante como teórico del arte de producción, Brik lo fue considerablemente como organizador, impulsando a sus compañeros a la acción. Stenberg se refirió a esto en el debate de INKhUK del 26 de diciembre de 1922 («Protokol zasedaniya INKhUKa», MS archivo privado, Moscú).
139. «Institut khudozhestvennoi kul'tury», pág. 88.
140. «Proizvodstvo kul'tury».
141. Para aclarar esta distinción en ruso, Kushner usaba el término «predmet» aplicado a objetos en general y «Veshch» para denotar objetos hechos por el hombre. Para conservar la distinción, he añadido simplemente «hecho por el hombre» a objeto cuando es apropiado. B. Kushner, «Proizvodstvo kul'tury», 1922, MS archivo privado, Moscú.
142. *Ibid.*
143. B. Kushner, «Rol' inzhenera v proizvodstve», MS archivo privado, Moscú. La fecha de esta comunicación está en el «Institut khudizhestvennoi kul'tury», pág. 88, como el 30 de marzo de 1923. La ponencia se imprimió también en *LEF* con el título «Los organizadores de la producción». Ver B. Kushner, «Organizatory proizvodstva (Doklad, chitanniy v Institute khudizhestvennoi kul'tury 30 marta 1922g.)», *LEF*, n.º 3, 1923, págs. 97-103.
144. Kushner, «Rol' inzhenera v proizvodstve», parte 2, MS, archivo privado, Moscú.
145. B. Kushner, «Khudizhnik v proizvodstve», MS archivo privado, Moscú, ponencia presentada en INKhUK el 6 de abril de 1922.
146. *Iskusstvo v proizvodstve*, Moscú, 1921, pág. 4.
147. O. Brik, «V poryadke dyna», en *Iskusstvo v proizvodstve*, págs. 7-8.
148. *Ibid.*, pág. 8.
149. *Ibid.*
150. A. Filippov, «Proizvodstvennoe iskusstvo», *Iskusstvo v proizvodstve*, págs. 9-12.
151. *Ibid.*
152. V. Voronov, «Chistoe i prikladnoe iskusstvo», en *Iskusstvo v proizvodstve*, págs. 19-27.
153. *Ibid.*, pág. 27.
154. D. Shterenberg, «Pora ponyat», en *Iskusstvo v proizvodstve*, págs. 5-6.
155. D. Arkin, «Izobrazitel'noe iskusstvo i material'naya kul'tura» en *Iskusstvo v proizvodstve*, págs. 13-18. Filippov, «Proizvodstvennoe iskusstvo», pág. 11.
156. Krasnaya'nov, *Pechat'i revolyutsiya*, Zhinz' iskusstva. El periódico de Proletkul't, *Gorn*, adoptó una posición constructivista de acuerdo con las ideas globalmente productivistas expresadas por los teóricos de Proletkul't, por ejemplo, «el arte del mundo será arte de producción o no será nada en absoluto» (V. Pletnev, «Na ideologicheskoy fronte», *Pravda*, 27 de septiembre de 1922).
157. *Ot mol'berta mashine*.
158. Ver críticas de los libros de Tarabukin, por ejemplo en *Pechat'i revolyutsiya*, n.º 5, 1924, págs. 292-9.
159. *Masterstvo* denota un dominio teórico y manual de los elementos formales, artísticos y técnicos. He conservado el término ruso, ya que el inglés no expresa tan claramente esa combinación de habilidad técnica, artesanía y fabricación que el término ruso transmite.
160. N. Tarabukin, *Ot mol'berta k mashine*, Moscú, 1923, pág. 7. A. B. Nakov realizó una traducción completa de este libro al francés (ver N. Tarabukin, *Le Dernier Tableau*, París, 1972).
161. Tarabukin, *Ot mol'berta*, pág. 7.
162. *Ibid.*, pág. 13.
163. *Ibid.*, pág. 9.
164. *Ibid.*, pág. 10. Esta definición de construcción está bastante en contradicción con los intentos del propio Tarabukin de aplicar «construcción» como un término puramente artístico (*Ot mol'berta*, págs. 13-15). Habría que observar que hay considerable confusión y ambigüedad en el uso que hace Tarabukin del término «constructivismo». En cierto momento se refirió a él como un movimiento artístico interesado en la creación de obras de arte (*Ot mol'berta*, págs. 7, 18); sin embargo, lo definió también como un movimiento de contenido estrictamente utilitario (*ibid.*, pág. 10). Esta inconsistencia persistió en su yuxtaposición de la práctica del «constructivismo» y del concepto ideal de «masterstvo de producción» (habilidad de producción) (*ibid.*, págs. 18-19).
165. Tarabukin, *Ot mol'berta*, págs. 10-11. Hay que señalar que Lunacharski también criticó a los constructivistas (y a los productivistas) por su miedo de la tecnología. «La fábrica y el molino, las fuerzas organizadoras más poderosas, y la piedra angular, no sólo del futuro dominio del hombre sobre la naturaleza, sino también del socialismo... sin embargo, debe ser percibido como un principio hostil, mientras, como dijo Engels, los poderes productivos del hombre gobiernan al propio hombre. Nuestros teóricos rusos como Brik, ... no están decididamente, en posición de entenderlo. Les parece que esto supone la proletarianización de la vida, y que todas las funciones de la sociedad humana serán reducidas a la producción mecánica, en el mejor de los casos fisiológica, de objetos útiles o incluso (aparentemente no lo dice, pero de hecho esta idea domina a los constructivistas en todo) en imitación de la máquina. Pues Tatlin imita la máquina... ésta es una máquina con la cual es imposible trabajar. Es un tecnicismo peculiarmente simiesco» (Lunacharski, «Vstupitel'naya stat'ya», en G. Kaizer, *Dramy*, Moscú/Leningrado, 1923; citado de A. V. Lunacharski, *Ob izobrazitel'nom iskusstve*, Moscú, 1966, vol. 1, pág. 475). Lunacharski comparaba a los constructivistas con monos que dan espectáculos, poniéndolos sobre el rabo porque no son capaces de confesar que no saben andar sobre la nariz. «Todos ellos representan como si fueran ingenieros, pero no saben tanto de la esencia de la maquinaria como un salvaje («Teatr RSFSR», *Pechat'i revolyutsiya*, n.º 7, 1922).
166. Tarabukin, *Ot mol'berta*, pág. 11. Tarabukin consideraba la obra bidimensional de los constructivistas aún más absurda y representante de una vuelta al arte figurativo que era más ridícula que el suprematismo, pues representaba estructuras que había de construir. Es evidente en este contexto que las obras bidimensionales aludidas eran obras de laboratorio de los constructivistas.
167. Tarabukin, *Ot mol'berta*, pág. 21.
168. *Ibid.*, pág. 19.

169. *Ibid.*, pág. 35.
 170. En ruso estos términos son *sotsial'no-technicheskii* y *sotsial'no-ideologicheskii* (ver B. Arvatov, *Iskusstvo i klassy*, Moscú, 1923, pág. 12).
 171. Arvatov, *Iskusstvo i klassy*, pág. 12.
 172. B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, Moscú, 1926, pág. 23.
 173. *Ibid.*, pág. 72.
 174. B. Arvatov, «Utopiya ili nauka», *LEF*, n.º 4, 1924, pág. 18.
 175. Arvatov, *Iskusstvo i klassy*, pág. 34.
 176. Esto fue reconocido por críticos de arte contemporáneos. Ver A. Fedorov-Davydov, crítica de *Iskusstvo i klassy*, en *Pechat' i revolyutsiya*, n.º 3, 1924, e I. Matsa, «Sovetskata mysl' v 20e gody», en *Iz istorii sovetskoi esteticheskoi mysl'i*, Moscú, 1967, págs. 46-7.
 177. B. Arvatov, *Natan Al'tman*, Berlín, 1924, pág. 34.
 178. *Ibid.*, pág. 35.
 179. *Ibid.*, pág. 51.
 180. Arvatov consideraba que estos nuevos técnicos eran «los más radicales y de transición de los miembros de la nueva intelligentsia» (Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, pág. 70).
 181. Arvatov, *Natan Al'tman*, pág. 51.
 182. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, págs. 72-3.
 183. Tarabukin, *Ot mol'berta*, pág. 84.
 184. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, pág. 88.
 185. *Ibid.*, pág. 96. Hay que señalar que el término ruso «tekhnik» significa técnica, tecnología e ingeniería. Por tanto, contiene gran parte del significado de «tecnología», aunque hay en ruso otra palabra, «Tekhnologiya», que significa también tecnología.
 186. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, pág. 91.
 187. *Ibid.*, pág. 103.
 188. Tarabukin, *Ot mol'berta*, pág. 35.
 189. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, pág. 127.
 190. *Ibid.*, pág. 129.
 191. *Ibid.*, págs. 90-1.
 192. *Ibid.*, pág. 93.
 193. *Filosofiya tekhniki* (ver Tarabukin, *Ot mol'berta*, pág. 41); comparar con la definición de O. Spengler: «tecnología es táctica y una actividad con un propósito determinado» (*Decline of the West*, Londres, 1923).
 194. I. Grossman Roshchin describe la tendencia como «debe en todos los campos luchar bajo la bandera del anti-psicologismo» («Sotsial'nyi zamysel futurizma», *LEF*, n.º 4, 1924).
 195. I. Matsa, *Iskusstvo epokhi zrelogo kapitalizma na zapade*, Moscú, 1929, pág. 42.
 196. Tarabukin, *Ot mol'berta*, pág. 17.
 197. S. Tret'yakov, «LEF i NEP», *LEF*, n.º 2, 1923, pág. 75.
 198. A principios de los años 20, B. Kushner presentó una descripción bastante horripilante del desarrollo lógico de su teoría. Afirmó que en la ciudad del futuro todos deberían bailar al mismo tiempo, todos deberían escuchar música al mismo tiempo, «poesía comunista socializada debe elevar su intensa voz hasta el grado de un rugido escuchado simultáneamente por una gran multitud» («Reforma formy», *Gorn*, n.º 2/7, 1922, pág. 112).
 199. «Protokol doklada t. Arvatova v tsentral'nom moskovskom. Proletkul'te 27 marta 1923», *Gorn*, n.º 8, 1923.
 200. Por esta época, el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, compuesto por Gan, Miller, etc., había roto con los «pseudoconstructivistas» y los escritores de *LEF*. Ver su declaración «Pervaya rabochaya gruppa konstruktivistov», en «Pervaya diskussionnaya vystavka ob'edinenii aktivnogo revolyutsionnogo iskusstva», Moscú, 1924; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 317.

201. Arvatov, «Utopiya ili nauka», pág. 17.
 202. *Ibid.*
 203. B. Arvatov, «Oveshchestvlenneya utopiya», *LEF*, n.º 1, 1923, pág. 61.
 204. *Ibid.*
 205. B. Arvatov, «Proletariat i leveo iskusstvo», *Vestnik iskusstv*, n.º 1, 1922, pág. 10. Tarabukin tiene exactamente la misma opinión respecto a la significación de las construcciones no utilitarias.
 206. Arvatov, «Oveshchestvlenneya utopiya», págs. 62-3. La descripción de Arvatov del proyecto es acompañada de cuatro detalladas ilustraciones del mismo.
 207. Chuzhak, «Pod znakom», pág. 31. La revista *LEF (Zhurnal levogo fronta iskusstv, Periódico del frente de izquierdas del arte)*, se publicó en Moscú de 1923 a 1925. La junta incluía a B. Arvatov, N. Aseev, O. Brik, B. Kushner, V. Mayakovski (editor), S. Tret'yakov y N. Chuzhak. Después se convirtió en *Novyi LEF (Nuevo LEF)*, publicado de 1927 a 1928.
 208. Chuzhak, «Pod znakom», pág. 31.
 209. *Ibid.*, pág. 32.

NOTAS AL CAPÍTULO 4

1. *Izvestiya VTsIK*, 25 de diciembre de 1920.
2. Este tema constituía la base de un artículo de V. Barooshian, «VKhUTEMAS and Constructivism», *Soviet Union*, vol. 3, parte 2, 1976, págs. 197-207. Aunque es el informe más completo aparecido en la Unión Soviética acerca de los VKhUTEMAS, aún sigue siendo muy general.
3. *Izvestiya VTsIK*, 25 de diciembre de 1920. La palabra rusa «masterskie» puede significar «estudios» y «talleres». La he traducido aquí como «estudios» para subrayar la línea continuada de carácter artístico de los Estudios Libres, utilizando «talleres» para destacar la orientación conscientemente industrial de los posteriores VKhUTEMAS.
4. «Reorganizatsiya khudozhestvennykh zavedenii v Moskve», *Izvestiya VTsIK*, 7 de septiembre de 1928. (TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 28, lista 42). En Petrogrado, la Academia preexistente también se disolvió, y los Pegoskhumas (Petrogradskye gosudarstvennyye svobodnye uchebnye masterskie, Estudios Oficiales de Enseñanza Libre de Petrogrado), rebautizados en 1919, Svobodnye masterskie, fueron inaugurados el 10 de octubre de 1928. (M. Spasovsky, «Khudozhestvennaya shkola», *Argonavy*, n.º 1, 1923). Según Spasovsky, los profesores designados incluían a Andreev, Ioffe, Al'tman, Karev, Tatlin y Matyushin. Los propios estudiantes eran responsables de elegir los artistas que supervisarían los estudios («Instruktsiya vyborov rukovoditelei svobodnykh khudozhestvennykh masterskikh», en *Spravochnik Otdela izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa*, Moscú, 1920, págs. 30-5). Como señala Matsa, la relación de Spasovsky no es completa. Spasovsky nombra a los siguientes comisarios de los Estudios Libres: Karev (1918), Brik (1919) y Shkol'nik (1920); sin embargo, Matsa afirma que también ocuparon este puesto Al'tman, Punin y Shterenberg (I. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiya*, Moscú/Leningrado, 1933, pág. 151). Se abrieron Estudios Oficiales de Enseñanza Libre también en Riazán, Karzán, Saratov, Penza, Voronezh y Tver (ver «Svedeniya o khudozhestvennom obrazovanii na 1918/19 akad.god», en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 155). Se reproduce una lista completa en *Spravochnik IZO*, págs. 46-9.
5. 13 de diciembre de 1918 fue la fecha de la apertura de los Segundos Estudios Oficiales de Enseñanza Libre de Moscú, cuando Lunacharsky pro-

- nunció su famoso discurso (TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 118, lista 538-51).
6. «Afisha pervykh gosudarstvennykh svobodnykh khudizhestvennykh masterskikh», MS archivo privado, Moscú.
 7. Es interesante observar que en aquel momento en 1918, Tatlin era clasificado como futurista (TsGALI, fondo 680, op. 1, ed. khr. 1018, lista 105).
 8. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 150.
 9. TsGALI, fondo 680, op. 1, ed. khr. 1018, lista 105-6.
 10. *Ibid.*, lista 110. Ver también «Instruktsiya vyboriv rukovoditelci svobodnykh gosudarstvennykh khudozhestvennykh masterskikh», *Izvestiya VTsIK*, 7 de septiembre de 1918.
 11. TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 1018, lista 196.
 12. *Ibid.*
 13. Fueron clasificados así: realismo-naturalismo (Arkhipov y Malyutin), impresionismo (Kuznetsov y Korovin), neopresionismo (Mashkov y Konchalovski), postimpresionismo (Rozhdestvensky y Fal'k), suprematismo (Malevich y Morgunov), futurismo (Tatlin y Kandinski) (TsGALI, fondo 680, op. 1, ed. khr. 1018, lista 106). Finalmente se señalaron muchos más. Una lista sin fecha (*ibid.*, lista 428) menciona 50 artistas y arquitectos que impartían clases en los Estudios Libres.
 14. V. Kandinsky, «K reforme khudizhestvennoi shkoly», *Iskusstvo*, n.º 1, 1923, pág. 405.
 15. Muchas figuras importantes, como Malevich, Tatlin y Rodchenko, habían dejado sin terminar sus cursos por esta razón.
 16. TsGALI, fondo 680, op. 1, ed. khr. 1018, lista 1. En conexión con esto hay que observar que una conferencia de artistas jóvenes y estudiantes celebrada en mayo de 1918 resolvió que las escuelas de arte habían de ser libres, en el sentido de que cada alumno tendría libertad para escoger a su propio instructor y en toda manifestación de su actividad creativa («Revolutsiya konferentsii uchaschikh-sya iskusstva», *Anarkhiya*, 12 de mayo de 1918).
 17. L. Jliebnikov, «Bor'ba realistov i futuristov vo VKhUTEMAS» en *Lenin i Lunacharskii. Perepiska, diktady, dokumenty*, Moscú, 1971, pág. 706.
 18. «Skhema uchebnogo plana gosudarstvennykh svobodnykh khudizhestvennykh masterskikh», en *Spravochnik IZO*, págs. 27-8.
 19. Ha habido poca información accesible de la naturaleza de estos dos tipos de estudios. He basado mi distinción en material de archivo de TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 1018, pero la delimitación precisa sigue sin ser clara.
 20. Había también estudios sin supervisores, pero es difícil decir cómo trabajaban. Según Kandinski, el experimento fue «no muy afortunado y casi lamentable» (Kandinski, «K reforme khudozhestvennoi shkoly», pág. 401) y los estudios estaban vacíos.
 21. *Spravochnik IZO*, pág. 27.
 22. *Ibid.*, pág. 29. «Instruktsiya izucheniya iskusstva» se reproduce en las págs. 29-32.
 23. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 58.
 24. Hay que destacar que la guerra civil y la tremenda escasez de alimentos y combustible obstaculizaron la realización práctica de estos programas, como demuestran los testimonios contemporáneos. «Los alumnos de las Primeras y Segundas Escuelas Libres del Estado de Moscú, durante la actual crisis de calefacción, van descalzos al bosque a recoger leña y la traen ellos mismos en trineos para caldear sus estudios». (D. Shterenberg, «Naxha zadacha», *Khudozhestvennaya zhizn'*, n.º 2, 1920, pág. 5). Un testimonio de archivo apoya esta descripción (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 25, lista 27).
 25. Para detalles históricos concernientes a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, ver N. A. Dmitrievna, *Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva*, Moscú, 1959. Para Stroganov, ver E. N. Shul'gina, «Stroganovskoe uchilishche», en Z. N. Bykov, ed. *Moskovskoe vysshee khudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche (byvshee Stroganovskoe) 1825-1965*, Moscú, 1965, págs. 11-36.
 26. N. F. Lapshin, «Avtobiograficheskie zapiski», 1941, GRM, fondo 144, ed. khr. 452, lista 1.
 27. *Ibid.*, lista 4. Lapshin enseñó después en los VKhUTEMAS, pero no hay testimonio de los métodos de enseñanza empleados allí por él.
 28. A. Goncharov, «VKhUTEMAS», *Tvorchestvo*, n.º 4, 1967, págs. 15-6.
 29. Tomado del testimonio de un antiguo alumno de Aleksandra Ekster en Kiev, en conversación con el autor en noviembre de 1974. Según A. B. Nakov, la secuencia de estilos era fauvismo, cubismo y abstracción (*Aleksandra Ekster*, París, Galería Jean Chauvelin, 1972, pág. 38).
 30. K. Malevich, «Programma zanyatii v masterskikh uchebnogo 1919 i 1920 goda», TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 845, lista 353.
 31. V. Kandinsky, «Masterskaya kandinskogo. Tezisy prepodavaniya», TsGALI, fondo 680, op. 1, ed. khr. 845, lista 351-2.
 32. Los recuerdos de Gabo de los VKhUTEMAS parecen más aplicables a los Estudios Libres. Estos eran «una escuela y una academia libre» donde «se discutían a fondo entre los artistas oponentes muchas cuestiones ideológicas», las cuales «tenían una influencia sobre el arte constructivo mucho mayor que toda la enseñanza» (N. Gabo, «Russia and Constructivism», en *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, Londres, 1957, pág. 157).
 33. Malishevsky, «Otchet metfaka», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 201.
 34. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 151.
 35. «Instruktsiya vyborov rukovoditelei svobodnykh gosudarstvennykh khudizhestvennykh masterskykh», *Izvestiya VTsIK*, 7 de septiembre de 1918.
 36. «Protokol soveta glavnykh masterov SVOMASa», 21 de octubre de 1918, TsGALI, fondo 680, op. 1, ed. khr. 1018, lista 200. La disposición de un mes de libre movimiento por los estudios fue iniciada por los Estudios Libres de Moscú, y no debe de haber sido puesta en práctica en otros Estudios Libres.
 37. «Instruktsiya vyborov rukovoditelei».
 38. El paralelo con los talleres artesanales se extendía a la nomenclatura. Se denominaba al alumno *podmaster'e* o aprendiz.
 39. Esto no era siempre así. Los hermanos Stenberg, por ejemplo, trabajaron en el estudio de Yakulov, un modernista ecléctico que produjo una obra bastante expresionista (ver Kafe Pittoresk, capítulo 2). La razón que dio Vladimir Stenberg fue que Yakulov les permitía hacer exactamente lo que querían (conversación con V. A. Stenberg, abril de 1974).
 40. Conversación con V. A. Stenberg, abril de 1974.
 41. Ravdel', «Otchet», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 47, lista 37.
 42. V. Denisov, «O khudizhestvennoi shkole», *Zhizn' iskusstva*, n.º 8, 1921.
 43. En un escrito de 1923, Kandinski critica la extrema y bastante anárquica libertad de los Svoboda masterskie e igualmente la extremada regulación y los estrictos programas de los VKhUTEMAS como formas de educación artística («K reforme khudizhestvennoi shkoly», *Iskusstvo*, n.º 1, 1923,

44. Ravdel', «Otchet», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 47, lista 37.
45. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 25, lista 23.
46. El testimonio sugiere que el impulso original para la reorganización de los Primeros y Segundos Estudios Libres del Estado partió de la dirección de los Estudios. Hacia septiembre de 1920, habían apelado al Departamento Científico y Técnico de VSNKh (Vysshii sovet narodnogo khozyaistva, Soviet Supremo de Economía Nacional), con la idea de establecer una escuela especializada de «educación artística y técnica sobre la base de una estricta conformidad con las necesidades contemporáneas de la RSFSR» (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 2, lista 21).
47. A. V. Abramova, «VKhUTEMAS-VKhUTEIN: 1918-1930», en Bykov, *Moskovskoe bysshee khudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche*, pág. 40.
48. TsGALI, fondo 681, op. 2 ed. khr. 25, lista 21.
49. *Izvestiya VTsIK*, 25 de diciembre de 1920.
50. *Ibid.*
51. S. Bojko, «VKhUTEMAS», en *The 1920s in Eastern Europe*, Colonia, Galería Gmurzynska, 1975, pág. 20.
52. La lista se reproduce en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, págs. 251-2. Incluye a Popova, Rodchenko y Pevsner. Los VKhUTEMAS conquistaron el derecho a suministros con los nuevos estatutos. En julio de 1920, los Estudios Libres habían solicitado suministros especiales (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 20). Una de las dificultades que se encuentran al querer averiguar las dimensiones de los VKhUTEMAS en esta época es que los alumnos seguían en las listas de racionamiento aun cuando ya no asistían a la escuela.
53. «Ot redatsii», en *Iskusstvo i proizvodstve*, pág. 3.
54. El gobierno aprobó la idea de que el arte debía participar en la elevación de la calidad de los productos industriales. La aproximación constructivista, sin embargo, con su violenta oposición a la validez de las bellas artes y la pintura de caballete y su defensa de la experimentación formal abstracta y de la extensa tecnificación, era popular menos oficialmente.
55. «Khudozhestvenno-proizvodstvennyi podotdel IZO NKP», en *Iskusstvo v proizvodstve*, pág. 34; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 64. Según sus propios recuerdos, Rodchenko también trabajó en este departamento, (A. Rodchenko, «Vladimir Tatlin», *Opus International*, n.º 4, 1967, pág. 18).
56. Hay una lista completa de los talleres existentes bajo el Departamento en *Spravochnik IZO*, págs. 96-104, y en *Iskusstvo v proizvodstve*, págs. 37-9.
57. *Iskusstvo v proizvodstve*, pág. 36. Este organismo se componía de representantes que eran obreros textiles, constructores, pintores de cerámica y de otros oficios (*ibid.*, pág. 34). La declaración de este comité contenía muchas de las ideas que se han discutido en el capítulo 3: «La construcción de una nueva vida socialista no puede ser emprendida sin una transformación fundamental de las formas externas existentes de la vida cotidiana, a fin de configurar las condiciones necesarias para la liberación del trabajo; para embellecer y desarrollar la vida cotidiana del trabajador, sustituir las formas monótonas y sombrías de esta vida por otras hermosas y alegres, es necesario desarrollar la producción de objetos artísticos para la vida cotidiana de todas las maneras y difundirlos ampliamente en la vida de los trabajadores.
- »Combinando los elementos del arte y de la industria, la producción de arte [*khudozhestvennaya promyshlennost'*], además de este objetivo básico... debe entregarse a la misión de elevar el nivel cultural artístico y general de las masas, promoviendo el acercamiento del arte al trabajo industrial y desarrollando el maestro en el obrero». («Deklaratsiya khudozhestvenno-proizvodstvennogo soveta Narkomprosa (1920 g)» en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 65).
58. Para detalles, ver *Iskusstvo v proizvodstve*, págs. 34-5.
59. Para detalles completos, ver la publicación de sus actas *Pervaya vserossiiskaya konferentsiya po khudozhestvennoi promyshlennosti avgust 1919*, Moscú, 1920.
60. «Rech' narodnogo komissara po prosveshcheniyu A. V. Lunacharskogo», en *Pervaya vserossiiskaya*, págs. 63-4.
61. Para detalles de este organismo, ver N. Kol'tsova, «Programma-deklaratsiya khudizhestvenno-proizvodstvennoi komissii», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 10, 1967, págs. 14-5. Kol'tsova ha reproducido por entero la declaración de los objetivos del organismo.
62. Kol'tsova, «Programma», pág. 15.
63. Sobre la formación del TsIT, ver E. H. Carr, *Socialism in One Country, 1924-1926*, Londres, 1970, vol. 1, págs. 409-11. TsIT organizó después cursos de duración reducida para el conocimiento básico de los procesos industriales en el trabajo de fábrica semicualificado. TsIT cerró en 1938, cuando Gastev fue detenido. Los cursos habían sido especialmente populares a fines de los años 20 porque eran más rápidos y baratos que los organizados por Narkompros.
64. La cuestión de la nueva denominación de los VKhUTEMAS fue suscitada por Narkompros el 9 de septiembre de 1925 (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 22, lista 97). El soviet de VKhUTEMAS había planteado la cuestión del cambio de nombre a Glavprofobr (órgano que dirigía la enseñanza superior) a principios de 1927, pero el cambio de estatutos real no tuvo efecto al parecer, hasta 1928.
65. L. Popova, MS sin título, archivo privado, Moscú.
66. Ver TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 42.
67. La comisión instituida bajo la presidencia del impresionista Yuon, había decidido volver al antiguo sistema académico de enseñanza. Sin embargo, los constructivistas, así como Favorski y otros miembros del personal, se opusieron.
68. Hay escasa información accesible acerca del funcionamiento preciso de los talleres de producción. Parece haber sido independiente de las facultades para posibilitar a los alumnos la experiencia práctica del trabajo con máquinas (ver TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 29).
69. Ver TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177 y D. A., «VKhUTEMAS», *Izvestiya VTsIK*, 5 de febrero de 1927.
70. «O reorganizatsii masterskikh 1926», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 185.
71. Abramova, «VKhUTEMAS-VKhUTEIN», pág. 68. La sucesora real de los VKhUTEIN fue la Escuela Superior Artística y de Producción de Moscú (antiguamente Stroganov), *Moskovskoe bysshee khudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche* (byvshee Stroganovskoe), fundada en 1945.
72. *Izvestiya VTsIK*, 25 de diciembre de 1920.
73. N. Adaskina, VKhUTEMAS. «Ego rol' v formirovanií osnovnykh printsipov sovetskoi khudizhestvennoi pedagogiki 1920kh godov», en *Voprosy russkogo i sovetskogo iskusstva. Materialy itogovoi nauchnoi konferentsii, yanv. 1972*, Moscú, 1973, pág. 188.
74. Los últimos seis meses se dedicaban a un proyecto de diploma.
75. Previsiones tempranas para esto, hechas en res-

puesta a las estipulaciones de Lenin (V. I. Lenin, *Polnoe sobraie sochinenii*, vol. 52, pág. 17 y vol. 35, pág. 174), fueron difundidas cuando el decreto gubernamental de 1922 estableció un mínimo educativo para temas políticos en todos los institutos de enseñanza superior (materialismo histórico; capitalismo y revolución proletaria; estructura política y tareas sociales de la URSS («Postanovlenie sojeta narodnykh komissarov», 1 de noviembre de 1922, copia enviada a VKhUTEMAS, 23 de noviembre de 1922, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 9, lista 20). Es interesante observar que Boris Kushner impartió un curso titulado «Dialektika material'noi kul'tury i iskusstva» (Dialéctica del arte y la cultura material). Consistió en 17 conferencias de dos horas cada una en las que trazaba la evolución de los objetos hasta el advenimiento de la producción de masas y la sociedad postindustrial del consumismo. Examinaba la esencia de la cultura industrial, la teoría de la estandarización y la estética en relación a la cultura comunista futura, en la cual habría una «unidad de artes de la utopía sintética» (B. Kushner, «Programma kursa dialektiki material'noy kul'tury i iskusstva», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 49, lista 3-4). Esto parece corresponder al primer período de VKhUTEMAS.

76. Hay pocas indicaciones de la estructura sociológica de los VKhUTEMAS. No obstante, la facultad de Textiles realizó en 1925-26 un análisis de este tipo, en el cual afirmaba que de un total de 168 alumnos, 57 eran hijos de obreros, 33 de campesinos, 64 de funcionarios civiles soviéticos y sólo uno de un «elemento no-trabajador» (TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 42, lista 23).

77. D. Sarab'yanov, *Aleksei Vasil'evich Babichev. Khudozhnik, teoretik, pedagog*, Moscú, 1974, pág. 73 y N. Babicheva, «Rabjak iskusstva», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 7, 1965, págs. 27-8. En 1923, Rabfad fue reorganizada como Edinyi khudozhestvennyi rabfak iskusstva (Rabfak Artística Unida de las Artes) y se abrieron departamentos teatrales y musicales.

78. Del archivo de Babichev; citado en Abramova, «VKhUTEMAS-VKhUTEIN», pág. 44.

79. K. G. Dorokhov, *Zapiski khudozhnika*, Moscú, 1974, págs. 22-3.

80. Este plan parece haberse basado en la forma de «Osnovy postroeniya VKhUTEMASa kak VUZa» (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 368-9). No tiene fecha, pero según N. Adaskina, es de 1923 («VKhUTEMAS», pág. 172). En este documento, la facultad de producción tiene la misma composición que en el plan de 1925, pero Pintura, Gráficas, Arquitectura y Escultura son facultades separadas, resultando en total cinco sin la División Básica. Sin embargo, en la práctica, las facultades siguieron siendo entidades operativamente independientes.

81. El plan parece ser obra de Toot (ver V. Toot, «Doklad Libermana», 11 de agosto de 1925, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 22, lista 67). En este informe, Toot presenta dos variantes para la reorganización. En ambas, el número total de facultades se reduce a cuatro. En un caso se compondría de:

1. Curso Básico
2. Facultad de Arquitectura
3. Facultad de Producción
4. Facultad de Pintura y Escultura

En el otro de:

1. Facultad Básica
2. Facultad de Plano (Pintura y Textiles)
3. Facultad de Volumen (Escultura y Cerámica)
4. Facultad Espacial (Arquitectura, Madera y Metal)

82. Ver *Spravochnik VKhUTEMASa*.

83. «Otchet za 1926-1927 chebnyi god po fakul'tetu obrabotki dereva i metallu vysshego khudozhestvenno-tekhnicheskogo instituta», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 42, lista 65.

84. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 90.

85. «Spisok professorov i rektorov zhivopisnogo otdela», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 149. Una lista de julio de 1924 daba como miembros del personal a Kardovski, Shevchenko, Fa'k Shterenberg (todos en el departamento de pintura de caballete), Chernyshev (monumental) y A. A. Vesnin y Kuprin (teatral) (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 103, lista 18). Ver también TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 160, lista 50-1. Arkipov era un pintor académico. Udal'tsova y Drevin habían sido miembros de INKhUK, pero habían dimitido cuando éste adoptó una plataforma constructivista (ver capítulo 3). Mashkov, Konchalovski y Fa'k habían sido miembros del grupo Sota de Diamantes y habían experimentado con el cubismo. Ninguno de estos artistas había adoptado la abstracción. Drevin y Udal'tsova concluyeron su breve coqueteo con ella en 1921, al declarar su rechazo de toda abstracción.

86. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 153.

87. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 368-9. Para los programas de enseñanza de la facultad de Pintura, ver TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 46, lista 11-24.

88. Para detalles de su obra, ver V. Kostin, *OST (Obshchestvo stankovistiv)*, Leningrado, 1978.

89. «Zhivopisnyi fakultet», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 174, lista 378.

90. S. O. Khan-Magomedov, «A. M. Lavinskii, Put' v "proizvodstvennoe iskusstvo"», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 1, 1980, pág. 20.

91. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 95.

92. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 368-9.

93. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 74.

94. Lissitzky volvió a Rusia en 1925 y dio clase en la facultad de Arquitectura de los VKhUTEMAS en 1927. Aquel año Lissitzky enseñó diseño de muebles, cuatro horas a la semana, a los alumnos de tercer curso, diseño de interiores arquitectónicos, tres horas a la semana, a cuarto curso y principios formales de la arquitectura, cuatro horas a la semana, a quinto curso (TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 313-14).

95. *Dyla golosa y Rasskaz dva kvadrata*. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 29.

96. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26.

97. M. Villard, «A Soviet Art School», *The Arts*, vol. 16, n.º 6, 1930, pág. 409.

98. Con respecto a la obra de Stepanova en VKhUTEMAS, ver TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 103, lista 18. Para un examen de la obra de Popova y Stepanova en la producción de textiles y en el diseño de ropas, ver capítulo 5.

99. Ya. Tugendkhol'd, «Vystavka proizvodstvennykh fakul'tetov VKhUTEMASa», *Izvestiya VTsIK*, 30 de diciembre de 1923. Este artículo está reproducido en V. P. Tolstoi, ed. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. Materialy i dokumenty 1919-1932. Farfor, fayanas, steklo*, Moscú, 1980, págs. 157-9.

100. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65.

101. Ver «Protokol zasedaniya», 7 de julio de 1926, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 174, lista 2.

102. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 160, lista 43.

103. Durante este período, la arquitectura se enseñaba también en la Escuela Técnica Superior de Moscú, MVTU y en Petrogrado-Leningrado, en la Academia de las Artes, el Instituto Politécnico, el

- Instituto de Ingenieros Civiles y el Instituto de Arquitectura (ver V. E. Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura pervykh let Oktyabrya*, Moscú, 1970, pág. 201). De ellos, los VKhUTEMAS eran los más comprometidos con la arquitectura moderna.
104. *Raboty arkhitekturnogo fakul'teta VKhUTEMAS 1920-1927*, Moscú, 1927, pág. VII.
105. «Programma arkhitekturnogo fakul'teta», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 14, lista 16.
106. *Ibid.*, lista 16-7.
107. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 94.
108. V. Petrov, «ASNOVA za 8 let», *Sovetskaya arkhitektura*, n.º 1/2, 1931, págs. 48-51.
109. *Ibid.*
110. *Izvestiya ASNOVA*, n.º 1, 1926, pág. 7. Para más detalles referentes a este laboratorio, ver S. O. Khan-Magomedov, «Psikhotekhnicheskaya laboratoriya VKhUTEINa», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 1, 1978, págs. 16-22.
111. «Zaryavlenie ob'edineniya sovremennykh arkhitektorov «OSA» v khudozhestvennyi otdel glavnaui Narko, prosa», abril de 1926; reproducido en V. Khazanova, ed. *Iz istorii sovetskoi arkhitektury 1926-1932. Dokumenty i materialy*, Moscú, 1970, pág. 69.
112. M. Ginzburg, «Konstruktivizm i arkhitekture», *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 5, 1928, págs. 143-5.
113. M. Ginzburg, «Konstruktivizm kak metod laboratornoi i pedagogicheskoi raboty», *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 6, 1928, págs. 170-6. Para un lúcido examen del método funcional, ver C. Cooke, «Nikolai Krasil'nikov's Quantitative Approach to Architectural Design: An Early Example», *Environment and Planning B*, n.º 2, 1975, págs. 3-20.
114. Ver M. Ya. Ginzburg, «Programma po kursu teorii arkhitekturnoi kompozitsii», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 14, lista 29.
115. Ver «Polozhenie ob arkhitekturnom fakul'tete», 3 de octubre de 1922, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 14, lista 12. Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura*, pág. 200, fecha este documento en 1923.
116. «Otchet o deyatel'nosti arkhitekturnogo fakul'teta VKhUTEMASa za pervye tri trimestra», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 174, lista 399.
117. Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura*, pág. 200, y TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 13, lista 5. Según esto último (afirmación de Golosov y Mel'nikov), su estudio habría funcionado dos años antes de octubre de 1922.
118. Según Khan-Magomedov, que se basa en TsGALI, en febrero de 1925 los estudiantes de arquitectura eran 242 y en noviembre de 1925, 241. («U istokov sovetskogo dizaina: derevoobdelochnyi fakul'tet VKhUTEMASa (VKhUTEINa)», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 2, 1980, pág. 13, n. 12).
119. *Raboty arkhitekturnogo fakul'teta*, págs. VII, XI.
120. *Ibid.*, pág. 10.
121. Vkhutemaska, «Levaya metafizika», *LEF*, n.º 4, 1923, págs. 219-20. El autor del artículo es identificado por Z. Minto como E. Semenova en su introducción a los recuerdos de E. Semenova, «Vkhutemas, Lef, Mayakovskii», publicado en *Trudy po russki i slavyanskoi filologii* (Tartu), n.º 19, 1966, pág. 288.
122. «Osnovnie polozheniya ob otdelenii arkhitekturnogo fakul'teta», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 95.
123. *Raboty arkhitekturnogo fakul'teta*, pág. XI.
124. *Ibid.*, XI-XII. Diez estudiantes de arquitectura trabajaron en la Exposición Agrícola de Todos los Rusos de 1923 en Moscú. (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 174, lista 391).
125. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65 y op. 3, ed. khr. 26, lista 317.
126. *Iz istorii sovetskoi arkhitektury 1926-1932*, pág. 87.
127. «VKhUTEMAS», *LEF*, n.º 2, 1923, pág. 174 (subrayado como en el original).
128. *Ibid.* pág. 174.
129. «Razval VKhUTEMASa. Dekladnaya zapiska o polozhenii vysshikh khudozhestvenno-tekhnicheskikh masterskikh», *LEF*, n.º 4, 1923, págs. 27-8 (citas de pág. 27).
130. *Ibid.*
131. «Razval VKhUTEMASa», pág. 28. Las facultades de producción se definían en un artículo anterior de *LEF* como la disciplina de color, volumen y construcción («VKhUTEMAS», *LEF*, n.º 2, 1923, pág. 174). *LEF* consideraba que sus armas, en la lucha por el seguro predominio de sus intereses eran «el ejemplo, el debate y la propaganda» (*LEF*, n.º 2, 1923, pág. 9).
132. Informe de D. A., «VKhUTEMAS», *Izvestiya VTsIK*, 5 de febrero de 1927.
133. TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 95, lista 72; op. 2, ed. khr. 65, lista 186 y ed. khr. 51, lista 96.
134. K. Istomin, «Programma masterkoi zhivopiso osnovnogo otdeleniya»; reproducido en M. N. Yablonskaya, *Konstantin Nikolaevich Istomin*, Moscú, 1972, págs. 140-1. Ver también TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 53, lista 61.
135. «Institut khudozhestvennoi kul'tury. Otchet o deyatel'nosti INKhUKa», *Russkoe iskusstvo*, n.º 2/3, 1923, págs. 86-7. A. Vesnin, Popova, Krinski, Lavinski, Ladvovski, Rodchenko, Stepanova, Babichev, Kushner (así como Drevin, Udal'tsova y otros que dimitieron antes de que INKhUK adoptara su plataforma constructivista) enseñaron en los VKhUTEMAS. La cuestión de una unión de INKhUK y los Estudios Libres de Arte del Estado fue discutida en una sesión de INKhUK del 14 de junio de 1920. Aunque había sido propuesta por Ravdel' director de los Estudios, fue rechazada porque «INKhUK como establecimiento científico, no podía hacerse cargo de los problemas de la enseñanza práctica» (Protokol n.º 6, 14 de junio de 1920, de la sección teórica de arte monumental, MS, archivo privado, Moscú).
136. Por ejemplo, Z. Bykov y Akhtyrko (lista de INKhUK, archivo privado, Moscú). Las sesiones del INKhUK de Moscú tenían lugar frecuentemente en estos escenarios casuales, pues no había alojamiento oficial.
137. Poema sin título, archivo privado, Moscú.
138. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 60.
139. «Osnovy postroeniya VKhUTEMASa ka VUZa», TsGALI, fondo 681, op. 4, ed. khr. 93, lista 368-9.
140. «Osnovnoe otdelenie. Obshchaya teoriya podgotovki», TsGALI, fondo 681, op. 4, ed. khr. 24, lista 11. Algunos de los programas se detallan en TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 49, lista 1-23.
141. «Zapis' besedy s G. D. Chichagovoi i, MS, archivo privado, Moscú, pág. 1.
142. «Zapis'», pág. 1. Un pequeño folleto ilustrado publicado en 1920 por los estudiantes de VKhUTEMAS (ilustrado por Akhtyrko, poemas de Chichagova, Babichev y otros), titulado *Distipliny VKhUTEMASa*, confirma esta estructura. Sugiere además que la Disciplina n.º 4 era impartida por Klyun. Se ha sugerido que Ekster también impartió la Disciplina n.º 1 por breve tiempo antes de su marcha de Rusia («Zapis'», pág. 1), pero no he encontrado ulterior corroboración documental.

143. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 3.
144. A. Rodchenko, «Distiplina n.º 5», 1921, MS, archivo privado, Moscú. Este curso parece ser una variante más específica del programa de Rodchenko «Konstruktiya zhivopisnogo prostranstva», fechado en 1920-1 y reproducido en R. O. Antonov, «Evolutsiya khudizhestvenno-konstruktorskikh programm fakul'teta obrabotki dereva i metalla VKhUTEMASa», *Khudozhestvenno-konstruktorskoe obrazovanie*, n.º 4, 1973, pág. 205. Se reproduce una traducción inglesa de este programa en G. Karginov, *Rodchenko*, Londres, 1979, págs. 170-1. El título se traduce como «The Structure of Pictorial Space» y está fechado en 1920. Define los distintos elementos (líneas, planos y volúmenes), que son coordinados por factores como el ritmo, el color y la *faktura*.
145. G. Chichagova, «VKhUTEMAS», en D. Eliot, ed. *Alexander Rodchenko*, Oxford, Museo de Arte Moderno, 1979, pág. 106.
146. Ver L. Popova y A. Vesnin, «Distiplina n.º 1», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 46, lista 26 y «Raspisanie osnovnogo otdeleniya», 4 de julio de 1922, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 48, lista 34.
147. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 222, lista 14.
148. Este informe se basa en «Osnovy postroeniya VKhUTEMASa kak VUZa», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 368.
149. «Protokol VKhUTEMASa», 2 de febrero de 1925, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 72, lista 60.
150. Ver *Spravochnik VKhUTEMASa*, pág. 9.
151. «Moskovskii vysshii gosudarstvennyi khudozhestvenno-tekhnicheskii institut. Diplom 1929-1930 g.», hoja impresa, archivo privado, Moscú.
152. «Osnovnoe otdelenie», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 160, lista 8.
153. «Osnovy postroeniya VKhUTEMASa kak VUZa», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 368.
154. Cuando la División Básica se redujo a un año se conservó este formato; la especialización se llevaba a cabo bajo los auspicios de las facultades más que en la División Básica (L. Marts, «Propedevticheskii kurs VKhUTEMASa-VKhUTEINa», *Khudozhestvenno-konstruktorskoe obrazovanie*, n.º 2, 1970, pág. 45).
155. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 368.
156. «Doklad osnovnogo otdeleniya», sin fecha, probablemente 1925, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 152, lista 39.
157. *Ibid.*
158. L. Marts, «Propedevticheskii kurs», pág. 56. Adaskina añade el nombre de Bruni a esta lista del personal de enseñanza («VKhUTEMAS», pág. 180).
159. L. Popova y A. Vesnin, «Distiplina n.º 1», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 46, lista 26.
160. El programa teórico del estudio físico del color fue ideado por Fedorov, y el aspecto práctico del curso fue dirigido por S. Kravstov y el artista Gustav Klucis. Se estudiaron las teorías históricas del color, así como las más recientes. El alumno aprendía sus principios y propiedades físicas, la acción del color sobre las superficies, su reflexión en superficies coloreadas, el desarrollo del color, la mezcla de colores, etc. También se estudiaban la anatomía y fisiología del ojo, la armonía y contraste de colores y los elementos psicológicos básicos que gobiernan la percepción del color («Programma prakticheskikh zanyatii po kursu "uchenie o tsvetakh"» TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 123.
161. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 124-5.
162. «Programma po tsvetnoi distipline», fondo 681, op. 2, ed. khr. 154, lista 90 y K. Istomin, «Programma po distipline tsveta. Pervyi kurs osnovnogo otdeleniya»; reproducido en Yablonskaya, *Istomin*, pág. 141.
163. V. Khrakovskii, «Doklad», 1926, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 8-9.
164. Marts, «Propedevticheskii», pág. 49. Adaskina, al hacer la lista del personal de este *konsentri*, añade los nombres de Drevin, Efimov, Kiselev, Rodionov y Shevchenko («VKhUTEMAS», pág. 186).
165. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 59. Desgraciadamente no he podido establecer el programa de la anterior disciplina de construcción gráfica.
166. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 126, lista 59.
167. *Ibid.*
168. «Doklad predsedatelya graficheskogo konsentra professora Pavlinova», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 8.
169. *Ibid.*, lista 9.
170. P. Pavlinov, *Dlya tekhnicheskoi risuet. Sovety khudozhnika*, Moscú, 1965, pág. 68.
171. Marts, «Propedevticheskii», pág. 51, y TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 222, lista 15.
172. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 9.
173. Marts, «Propedevticheskii», págs. 51-2.
174. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 222, lista 16.
175. Marts, «propedevticheskii», págs. 52-4.
176. V. Favorskii, «Zabyt' igru v inzhenera» *Brigada khudozhnikov*, n.º 4/5, 1932.
177. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 93, lista 374.
178. Marts, «Propedevticheskii», pág. 60, y Adaskina, «VKhUTEMAS», pág. 183. Marts señala que Korolev, aun aceptando el planteamiento formal de INKhUK, había abandonado esta institución cuando ésta adoptó un programa productivista.
179. «Distiplina n.º 4. Ob'em i prostranstvo», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 46, lista 25.
180. Niss Gol'dman, «Doklad», 1926, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 270-2.
181. «Ob'emno-prostranstvennyi konsentri», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 133-4. Esto confirma la relación de Marts más detallada («Propedevticheskii», págs. 62-4); la basó en un programa de 1929 (TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 22, lista 16), que es más detallado.
182. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 133-4.
183. Marts, «Propedevticheskii», págs. 62-4.
184. Estos métodos de enseñanza fueron finalmente incorporados a un volumen detallado y bien ilustrado: V. F. Krinsky, I. V. Lamstov y M. A. Turkus, *Elementy arkhitekturno-prostranstvennoi kompozitsii*, Moscú, 1934. Se publicó de nuevo en un formato más pequeño en 1968 en Moscú (Stroiizdat). Ambos volúmenes contenían apéndices en los que se nombra a los tres arquitectos que trabajaban en VKhUTEMAS, VKhUTEIN y la Escuela de Arquitectura de Moscú, 1923-33.
185. Marts, «Propedevticheskii», pág. 65, y Adaskina, «VKhUTEMAS», pág. 185.
186. «Doklad predsedatelya prostranstvennogo konsentra professora Krinskogo», 1926, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 9.
187. *Ibid.*
188. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 134.
189. Este programa se describe en TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 10. Para una detallada

exposición de estos ejercicios y de todo el programa del *kontsent* ver Krinskii, *Elementy*.

190. Marts, «Propedevticheskii», págs. 66-8.

191. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 10.

192. *Ibid.*, lista 10-11.

193. Pueden encontrarse más ejemplos de la obra de los estudiantes de arquitectura en este *kontsent* en *Raboty arkhitekturnogo fakul'teta VKhUTEMASa 1920-1927*, Moscú, 1927. Muchos se reproducen en V. Quillici, *L'architettura del costruttivismo*, Bari, 1969, lám. 33-41 y aparecen otros ejemplos aislados en otras diversas historias occidentales.

194. «Otchet za 1926-1927 uchebenyi god po fakul'tetu obrabotki drevya i metalla Vysshego khudozhestvenno-tekhnicheskogo instituta», TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 42, lista 65. Esta racionalización se llevó a cabo a causa de los informes adversos acerca de las condiciones en ambas facultades, que estaban en «un estado muy lamentable» con «equipo completamente inadecuado, ninguna sala para estudio ni laboratorio ni talleres» («Protokol zasedaniya pravleniya VKhUTEMASa»), TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 174, lista 17).

195. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 48, lista 93.

196. «Fakul'tet obrabotki drevya i metalla», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 160, lista 42-3.

197. *Ibid.*, y TsGALI, fondo 681, op. 3 ed. khr. 26, lista 312.

198. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 160, lista 42-3.

199. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 313-4, 317. En su autobiografía (TsGALI, fondo 2361, op. 1, ed. khr. 30, lista 17-8) Lissitzky afirmaba que empezó a trabajar en Dermetfak en 1925. En su «Anketa RABPROS», se refiere a 1926 (*ibid.*, lista 14). Mi trabajo en los archivos de VKhUTEMAS no ha obtenido una referencia anterior al curso académico 1926/27. Hay una traducción inglesa de la autobiografía de Lissitzky en *El Lissitzky*, Colonia, Galería Gmurzynska, 1976, pág. 89. Lissitzky enseñaba diseño de muebles cuatro horas a la semana a los alumnos de tercer curso y tres horas a la semana a los de cuarto curso (TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 313-14). Enseñaba los principios formales de la arquitectura a los alumnos de quinto curso (*ibid.*, lista 317). Un programa posterior, de 1930, cita que en la sección de Madera de Dermetfak, Lissitzky enseñaba diseño de mobiliario interior y arquitectónica del mueble (*proektirovanie vnutrennego oborudovaniya i arkhitektonika mebeli*) (ver TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 1118, lista 25-6).

200. Ver «Protokol Dermetfada», TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 263; TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 160, lista 43; y op. 1, ed. khr. 1118, lista 25-6.

201. Esto se examina en el capítulo 7.

202. TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 65, lista 38-41.

203. Kiselev, «Derevoobdelochnyi fakul'tet v nastoyashchem ego vide i programmy proekt ego reorganizatsii», 3 de octubre de 1922, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 28, lista 20.

204. *Ibid.*

205. *Ibid.*, lista 27-9.

206. *Ibid.*, lista 41.

207. Aquel año, el curso de Chernyshev había sido reorganizado con el nuevo título «arquitectura ligera de madera» (*legkaya derevyannaya arkhitektura*). De los diseños para el club de trabajadores se ocuparon los alumnos E. P. Artamonov, B. P. Zemlyanitsyn, N. V. Kul'ganov, K. I. Kudryashov, e I. P. Lobov, mientras que la *izba-chital'nya* fue el trabajo de S. I. Gorbachev, O. E. Kiselev, A. P.

Kokorev y P. D. Korgashinski (ver TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 72, lista 63).

208. Khan-Magomedov señala que el edificio estaba coloreado («U istokov», pág. 15).

209. *Ibid.*

210. Para detalles de este proyecto, ver M. Lavinsky, «Izbachital'nya», *Sovetskoe iskusstvo*, n.º 4/5, 1925, pág. 96.

211. «Otchet o deyatel'nosti metalloobrabatyvayushchego fakul'teta za 1921», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 201.

212. *Ibid.*

213. *Ibid.*, ed. khr. 103, lista 18.

214. Malishevskii, «Doklad», 1926, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 201.

215. Informe de V. Stepanova de la organización de Metfak citado en A. Abramova, «Nasledie VKhUTEMASa», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 4, 1964, pág. 8. Stepanova, (esposa de Rodchenko), manifiesta que la reorganización de la facultad con Rodchenko tuvo lugar en 1920. Sin embargo, los testimonios de archivo (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 48, lista 85, y fondo 681, op. 2, ed. khr. 34, lista 509), sugieren que Rodchenko no se hizo cargo de la facultad hasta principios de 1922.

216. A. Rodchenko, «Doklad na zasedanii pravleniya VKhUTEMASa», 7 de julio de 1926, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 174, lista 1.

217. S. Malishevskii, «Prezhdlozhenie o programme prepodavaniya», 20 de octubre de 1923, TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 137.

218. «Programmy metalloobrabatyvayushchego fakul'teta VKhUTEMASa», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 48, lista 1-3.

219. TsGALI, fondo 681, op. 1, ed. khr. 53, lista 72. En A. Rodchenko, «Uchebnyi plan metalloobrabatyvayushchego fakul'teta VKhUTEMASa» (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 2), estas dos divisiones son denominadas *Konstruktivnoe otdelenie* (Sección constructiva) y *Otdelenie khudozhestvennoi obrabotki metalla* (Sección concerniente al trabajo artístico de metal). Ningún documento está fechado, de modo que en este punto es difícil establecer secuencias precisas.

220. A. Rodchenko, «Uchebnyi plan metalloobratyvyvayushchego fakul'teta VKhUTEMASa», TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 65, lista 2.

221. A. Rodchenko, «Ob' yasnitel'naya zapiska k uchebnomu planu», MS, archivo privado, Moscú.

222. A. Rodchenko, «Ob' yasnitel'naya zapiska k programme kursa kompozitsiidlya metfaka VKhUTEMASa professora Rodchenna» MS, archivo privado, Moscú. Se reproduce una variante algo diferente en R. Antonov, «Evolyutsiya khudozhestvenno-konstruktorskikh programm», págs. 212-3. Antonov lo fecha en 1928-9.

223. *Ibid.*

224. A. Rodchenko, «Tsel' proektirovaniya», MS, archivo privado, Moscú. Aunque no había un programa detallado del curso de Rodchenko sobre dibujo técnico en el material que he estudiado en TsGALI, se da una exposición de sus ideas bastante detallada en A. Rodchenko, «Tekhnicheskoe risovanie», *Novyi LEF*, n.º 11, 1927, págs. 27 y 36 y n.º 11, 1928, págs. 27-8.

225. Antonov, «Evolyutsiya khudozhestvenno-konstruktorskikh programm», pág. 201.

226. Esta y la siguiente descripción de estas tareas están tomadas de Abramova, «Nasledie VKhUTEMASa», págs. 8-10.

227. *Ibid.*

228. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 320.

229. *Ibid.*, y TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 264. Abramova da algunos detalles de un proyecto semejante de Pavlov («Nasledie VKhUTEMASa», pág. 12).

230. Sobre estas campañas, ver por ejemplo, E. H.

Carr y R. W. Davis, *Foundations of a Planned Economy, 1926-1929*, Londres, 1969, cap. 13 y 18.

231. A. Rodchenko, citado en Abramova, «VKhUTEMAS-VKhUTEIN», pág. 52.

232. «Na putyakh k standarty», *Daesh'*, n.º 3, 1929. A. A. Galaktionov se graduó en 1928 y fue a trabajar en el Instituto Científico Experimental del Estado (Gosudarstvennyi naychnyi eksperimentalnyi institut), en el mobiliario interior de edificios (TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 231).

233. A. Rodchenko, «Programma po kursu proektirovaniya metalloveshchei Dermeta», MS, archivo privado, Moscú, pág. 1. Abramova relaciona estas características con la exposición de 1923 de la obra de Metfak (Abramova, VKhUTEMAS-VKhUTEIN», pág. 52). Las exposiciones de Metfak se reseñan en *LEF*, donde se reproducen dos piezas producidas por alumnos de Metfak (Varst, «O rabotakh konstruktivistskoi molodezhi», *LEF*, n.º 3, 1923, págs. 53-6).

234. La más clara y detallada descripción del alojamiento soviético durante este período se encuentra en T. Sosnovky, *The Housing Problem in the Soviet Union*, Nueva York, 1954.

235. Lobov, «Mebel' fakult'eta pro obrabotkoe dereva i metalla VKhUTEINA», *Stroitel'stvo Moskvy*, n.º 10, 1929, pág. 10. Esta silla era parte del proyecto de Zemlynatsyn, el mobiliario de una cabina de capitán (TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 114, lista 14).

236. Lobov, «Mebel», pág. 9.

237. Abramova, «Nasledie VKhUTEMASa», pág. 11.

238. A. Gan, «Fatki za nas», *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 2, 1926.

239. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 26, lista 276, 313-14, 317. Lissitzky volvió a Rusia en 1926, haciendo ocasionales visitas a Occidente. Para su vida en Occidente, ver S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Londres, 1968.

240. V. Kandinsky, *Cours au Bauhaus*, París, 1975, y W. Grohmann, *Vassily Kandinsky*, Colonia, 1958.

241. TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 243. La carta sugiere que se había discutido este propósito. No hay otra correspondencia relativa a la Bauhaus, que yo sepa, excepto una propuesta de intercambiar fotografías. Sin embargo, en la conferencia Académica de 1926, Malishevich se refirió a la Bauhaus en su comunicación (TsGALI, op. 2, ed. khr. 177, lista 204-5). La bibliografía sobre la Bauhaus que apareció en Rusia en aquella época incluía el artículo de D. Arkin «VKhUTEMAS i germanskii BAUKHAUZ», *Izvestiya VKsIK*, 5 de febrero de 1927; D. Arkin, «Iskusstvo veshch na zapade», *Zapad i vostok*, Moscú, 1936, págs. 126-35; y Yu. Semenov, «V kuznitse novgo stilya», *Krasnaya nov'*, n.º 39, 1928. Para más detalles relativos a los contactos entre diseñadores europeos y soviéticos (sobre todo arquitectos), ver T. N. Samokhina, «Mezhdunarodnye svyazi sovet'skoi arkhitektury v period stanovleniya Soyuza arkhitektorov SSSR», *Problemy istorii sovet'skoi arkhitektury*, n.º 2, 1978, págs. 77-80, y más importante, I. Kokkinaki, «K voprosu o vzaimosvyyazyakh sovet'skikh y zharubezhnykh arkhitektorov v 1920-1930-e gody. Kratkii obzor», *Voprosy sovet'skogo izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury*, Moscú, 1976, págs. 350-82.

Ya en 1920, incluso antes de la organización de VKhUTEMAS, Gropius había escrito a los rusos señalando las semejanzas entre los objetivos de la Bauhaus y de la cultura rusa en general en sus esfuerzos para lograr una síntesis de las artes (*Khudozhestvennaya zhizn'*, n.º 4/5, 1920, págs. 23-4). Para una comparación de los programas de la Bauhaus y de VKhUTEMAS, ver Kh. Shedlkh,

«Baukhauz i VKhUTEMAS. Obshchie cherty pedagogicheskoi programmy», *Vzaimo-svyazi russkogo i sovet'skogo iskusstva i nemetskoi khudozhestvennoi kul'tury*, Moscú, 1980, págs. 133-56.

242. Formaban un grupo llamado Frente Rojo. Meyer se ocupaba principalmente de la planificación de ciudades, pero también enseñó en el Instituto Superior de Arquitectura y Construcción (Vysshii arkhitekturnostroitel'nyi institut) *Baukhauz Dessau*, 1928-1930. Katalog vystavki (Moscú, 1931), p. 23.

243. A. Mordvinov, «Vystavka Baukhauza v Moskve», en *Baukhauz Dessau*, p. 24. Los aspectos negativos de la obra de Meyer se describieron como ausencia de contenido social e ideológico, ausencia de aspectos artísticos, la naturaleza mecánica de su método y la limitación de la arquitectura a un papel puramente funcional. Las contribuciones positivas de su obra fueron enumeradas como su método de trabajo, su detallado análisis de la función, factores físicos y psicológicos, racionalización del proceso de producción y el sistema de educación arquitectónica que había formulado en la Bauhaus.

244. TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 103, lista 9.

245. Según Stepanova, los graduados de 1928 fueron los primeros de Dermefak (citado en Abramova, «Nasledie VKhUTEMASa», p. 8). El material de archivo no aclara si fueron los primeros graduados («Spisok studentov okonchivskikh fakul'tete po obrabotke dereve i metalla», TsGALI, fondo 681, op. 3, ed. khr. 231). En el último año de la existencia de la facultad había 22 graduados, pero los archivos no dan ninguna indicación de los puestos que acabaron ocupando.

NOTAS AL CAPÍTULO 5

1. Según A. Nove, si la producción global de la industria rusa en 1913 recibió un índice de 100, hacia 1921 éste era 31 (*An Economic History of the U.R.S.S.*, Londres, 1972, p. 68).
2. Narkompros carecía de los fondos necesarios para financiar VKhUTEMAS adecuadamente, especialmente como en ciertos casos cuando esto implicaba importar del extranjero maquinaria cara. En los informes de la facultad hay frecuentes referencias a la falta de equipo esencial en todas las facultades, obstaculizando la ejecución de diseño, por ejemplo el informe de Metfak de 1926 (TsGALI, fondo 681, op. 2, ed. khr. 177, lista 201.5).
3. Arvatov informó a INKhUK el 23 de marzo de 1922 que Tatlin había repudiado los contrarrelieves como «objetos innecesarios que no continuaría haciendo» y que estaba ya organizando el trabajo en las fábricas de Petrogrado («Protokol zasedaniya uchenogo soveta INKhUKa», 23 de marzo de 1922, MS, archivo privado, Moscú. *Russkoe iskusstvo* informó que Tatlin y Arvatov habían organizado un laboratorio de producción (*proizvodstvennaya laboratoriya*), en la Nueva Fábrica Lessner de Petrogrado («Institut khudozhestvennoi kul'tury», *Russkoe iskusstvo*, n.º 2/3, 1923, p. 87).
4. V. Pertsov, «V styke iskusstva s proizvodstvom», *Vestnik iskusstv*, n.º 5, 1922.
5. Para un informe general sobre esta área, ver T. Strizhenova, *Iz istorii sovet'skogo kostyuma*, Moscú, 1972, y J. Bowl, «From Pictures to Textil Prints», *Print Collector's Newsletter*, n.º 1, 1972, pp. 16-20. Se ha publicado una traducción inglesa del libro de Strizhenova bajo el título *From the History of Soviet Costume*, Londres, 1977.
6. Según Brik, Popova y Stepanova habían sido invitadas a trabajar en la fábrica por el director («Ot kartiny k sittsu», *LEF*, n.º 2, 1924, p. 34). El 5 de

enero de 1924, Stepanova presentó un informe en INKhUK relativo a la actitud en la fábrica (V. Stepanova, «O polozhenii i zadachakh khudozhnikakonstruktivista v shtsenabivnoi promyshlennostiv svyazi s rabotami na shtsenabivnoi fabrike», en *Protokol zasedaniya INKhUKA*, 5 de enero de 1924, MS, archivo privado, Moscú). Este *protokol* no sugiere que pasara mucho tiempo desde que Popova y Stepanova entraran en la fábrica, pues INKhUK aprobó una resolución felicitando a la fábrica por su actitud con respecto al «artista-constructor». Este sugeriría que Stepanova y Popova trabajaron allí no antes del otoño e invierno de 1923-4. En 1924, en la exposición póstuma de la obra de Popova, se mostraron proyectos de diseños textiles (*proekty tekstil'nykh risunkov*) y muestras de tejido estampado (*obraztsy nabivnykh tkanei*). En el catálogo todos tenían fecha de 1924 (*Katalog postmertnoi vystavki khudozhnika-konstruktora L.S. Popovoi*, Moscú, 1924, p. 12, n.ºs 81-2). Zhadova también fecha el trabajo de Popova en la fábrica, el último año de su vida, ya que Popova murió el 25 de mayo de 1924 («Lyubov' Popova», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 11, 1967, p. 26). Strizhenova sitúa la entrada en la fábrica en 1921, lo cual es seguramente demasiado pronto (*Iz istorii sovetskogo kostyuma*, p. 95).

7. Esta lámina ilustra el artículo de Brik «Ot kartiny k shtsu», *LEF*, n.º 2, 1924, p. 33.

8. Strizhenova implica que el propio Rodchenko diseñó la *prozodezhda* que lleva (*Iz istorii sovetskogo kostyuma*, p. 84). No obstante, se reprodujo una fotografía de Rodchenko con su *prozodezhda* en *Sovetskoe iskusstvo* en 1925, con el título «V. Stepanova-ropa de producción» (O. Beskin, «Otvét napravozapros nalevo», *Svetskoe iskusstvo*, n.º 6, 1925, p. 8).

9. A. Rodchenko. «Diskussii o novoi odezhde i mebeli-zadacha oformleniya», en A. Glebov, *Inga*, Moscú, 1929, p. 14.

10. V. Tatlin, «Otchet issledovatel'skoi raboty za 1923-4g. otdela material'noi kul'tury», 10 de noviembre de 1924, MS, archivo privado, Leningrado.

11. Se conocen por ejemplos publicados con un comentario bajo el título «Nueva vida» («Novyi byt»). *Krasnaya panorama*, n.º 23, 1924, p. 17.

12. *Ibid.* El diseño era teóricamente obra de todo el colectivo de este departamento de GINKhUK (*ibid.*), pero en realidad éste se componía de seis alumnos, sólo cuatro de los cuales intervinieron (V. Tatlin, «Otchet o rabote za 1923 i 24 gg. otdela material'noi kul'tury», 1 de septiembre de 1924, MS, archivo privado, Leningrado).

13. Para más detalles, ver L. Zhadova, «Tatlin-proektiroshchik material'noi kul'tury», *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo* 77/78, Moscú, 1980, p. 218, n.ºs 40-3.

14. V. Stepanova, «Ot kostuma-k risunku i tkani», *Vechernaya Moskva*, 28 de febrero de 1929.

15. D. Arkin, *Iskusstvo bytovoï veshchi*, Moscú, 1932, pp. 152-3.

16. Varst, «Kostyum segodnyashnego nnya-prozodezhda», *LEF*, n.º 2, 1923, pp. 65-8. El artículo está firmado «Varst», pseudónimo utilizado por Varvara Stepanova, compuesto por las primeras tres letras de su nombre y las primeras dos de su apellido. Stepanova manifestó también sus ideas en una comunicación pronunciada en INKhUK en 1923; se reproduce un extracto de Strizhenova, *Iz istorii sovetskogo kostyuma*, p. 84.

17. Varst, «Kostyum», p. 65.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. Las prendas especializadas que contenían el revestimiento protector (*spetsodezhda* — *spetsiali-*

zirovannaya odezhda) constituían una categoría especial de ropa de producción (*prozodezhda*) (Varst, «Kostyum», p. 68).

23. *Velikodushnyi rogonosets*. Para un examen completo de la producción en su totalidad, ver A. Law, «Le Cocu magnifique de Crommelynck», *Les voix de la création théâtrale*, París, 1969, pp. 13-43. Es evidente que Popova comenzó a trabajar en diseños de vestuario antes de fines de 1921. En Strizhenova, *Iz istorii sovetskogo kostyuma*, p. 81, el diseño para el actor n.º 7 está firmado y fechado por Popova en 1921.

24. L. Popova, «Vstuplenie k dijusii INKhUKa o «Velikodushnom rogonostse», 27 de abril de 1922, MS, archivo privado, Moscú.

25. L. Popova, «Kostyum kak element material'nogo oformleniya», hacia 1922, MS, archivo privado, Moscú.

26. *Smert' Tarelkina*.

27. V. Stepanova, «Smert' Tarelkina», 1924, MS, archivo privado, Moscú.

28. Stepanova, «Kostyum», p. 68.

29. *Ibid.*, p. 66.

30. Hay que observar que las exigencias prácticas de la escasez de material, así como los cambios en el status de las mujeres y del entendimiento social de su papel en la sociedad, ejercieron una gran presión que condujo a la simplificación de la vestimenta. Esto es muy evidente en una pequeña colección de diseños «hágalo usted mismo» de prendas, juguetes, salas, etc., publicados bajo el título *Iskusstvo v bytu*, Moscú, 1925. Algunos de ellos se reproducen en Strizhenova, *Iz istorii sovetskogo kostyuma*, y consisten en utilizar viejos manteles de té, servilletas y pañuelos para hacer prendas.

31. D. Arkin, «L'Artiste et l'industrie», en *L'Art décoratif et industriel de l'URSS*, Moscú, 1925, p. 46, y O. Brik, «Ot kartiny k shtsu», *LEF*, n.º 2(6), 1924, p. 34.

32. Stepanova, «O polozhenii i zadachakh khudozhnika-konstruktivista»; citado también en Strizhenova, *Iz istorii sovetskogo kostyuma*, p. 97.

33. V. Stepanova, «Tezisy k dokladu «Iskusstvo i proizvodstvo», comunicación pronunciada en INKhUK, 17 de febrero de 1921, en «Protokol zasedaniya INKhUKa», MS, archivo privado, Moscú. Stepanova había aceptado teóricamente este retraso y la imposibilidad de realizar de inmediato una síntesis de arte e industria.

34. A. Ekster, «V konstruktivnoi odezhde», *Atel'e*, n.º 1, 1923, pp. 4-5.

35. *Ibid.*

36. A. Ekster, «Prostota i praktichnost' v odezhde», *Krasnaya niva*, n.º 21, 1923, p. 31.

37. *Ibid.*

38. A. Ekster, *Krasnaya niva*, n.º 22, 1923, p. 32.

39. Ekster, «Prostota i praktichnost' v odezhde», p. 31.

40. En el Estudio de Moda, Ekster trabajó con Mukhina y Lamanova, cuyas ideas y diseños son examinados por Strizhenova (*Iz istorii sovetskogo kostyuma* p. 28 y ss.). Lamanova y Mukhina diseñaron prendas «hágalo usted mismo» para el álbum *El arte en la vida cotidiana (Iskusstvo v bytu)*, Moscú, 1925. En estos diseños, entendidos como soluciones pragmáticas de la habitual escasez de material, utilizaban elementos tales como pañuelos y servilletas estampados, y viejas telas bordadas que la gente tuviera. Sus diseños para prendas de diario, siendo sencillos en su estructura básica, fáciles de coser y económicos de materiales, se combinaban con soluciones preexistentes y se esforzaban en acercarse a conceptos más tradicionales de estilo, elegancia y belleza, efectos estéticos anatematizados por los constructivistas.

Aelita, dirigida por Protazanov, fue estrenada en

1924. Se basaba en la novela de Tolstoi del mismo título. Situada en Moscú en el invierno de 1920-21, comenzaba con un misterioso mensaje de radio y culminaba con un vuelo a Marte y una revolución marciana. Su moraleja era que la tarea práctica de la reconstrucción social debía tener precedencia sobre proyectos fantásticos. Ekster diseñó los trajes marcianos, Víctor Simov los decorados de Marte y Rabinovich el modelo de la ciudad marciana (*Aelita*, Moscú, sin fecha).

41. Stepanova, «Ot kostyuma—k risunku i tkani».

42. «Novyi byt», *Krasnaya panorama*, n.º 23, 1924, p. 14. Tatlin mantenía que esta estufa podía conservar los alimentos calientes durante unas treinta horas. Khodasevich recuerda a Tatlin construyendo las estufas, y que echaban humo una vez terminadas («Bylo», p. 12).

43. N. Lukhamanov, *Arkhitektura kluba*, Moscú, 1930, pp. 11-18.

44. Stepanova describió este club con cierto detalle (ver Varst, «Rabochii klub. Konstrukтивist A. M. Rodchenko», *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 1, 1926, p. 36). Fue donado al Partido Comunista Francés, después de la exposición. Rodchenko visitó París para la exposición y relató sus aventuras en *Novyi LEF*, n.º 2, 1927, pp. 19-21. Hay que observar que antes del Club de Trabajadores, Rodchenko había realizado diseños para el Kafé Pittoresk en 1917 (lám. 2.6) y para el interior del hotel para los delegados del Tercer Congreso de la Comintern de 1921. Se han conservado varios proyectos de lámparas, etc. (ver I. Matsa, «Aleksandr Rodchenko», *Iskusstvo*, n.º 7, 1972, p. 36, y G. Karginov, *Rodchenko*, Londres, 1979, láms. 69-71).

Sin embargo, Yakulov omite el nombre de Rodchenko en la lista de los artistas con los que trabajó en las decoraciones del Kafé Pittoresk, y Khardzhiev insiste también en que Rodchenko no estaba entre los participantes (ver la carta de Yakulov en *Agitatsionno-massovoe iskusstvo*, p. 128, n.º 209, y N. Khardzhiev, «Appuntii», *Paragone (Arte)*, vol. 16, n.º 183, 1965, p. 75). Esto sugeriría que Rodchenko produjo sus diseños de lámparas para el Kafé Pittoresk independientemente, como respuesta a haber visto las decoraciones de los otros artistas. En cualquier caso, los diseños de lámparas de Rodchenko representan sus respuestas, tempranas y aún esencialmente decorativas y pictóricas, a la tarea de aplicar su experiencia artística a la organización de un objeto utilitario. Ya que los testimonios sugieren que Rodchenko no participó en el Kafé Pittoresk, es improbable que estos diseños llegaran a su realización.

45. Varst, «Rabochii klub», p. 36.

46. Un rincón de Lenin (*ugol Lenina*) se convirtió en rasgo significativo en todos los clubs de campesinos y trabajadores tras la muerte de Lenin en 1924. Estas variantes del tradicional Rincón Rojo, donde estaban los iconos, se dedicaba específicamente a fotografías, estatuas y escritos políticos de Lenin.

47. Varst, «Rabochii klub», p. 36. «Periódicos vivos» como los grupos Blusa Azul representaban los acontecimientos desde el punto de vista del debate.

48. Lissitzky, «Mebel», 3 de abril de 1940, TsGALI, fondo 2361, op. 1, ed. khr. 58, lista 12. Hay traducciones inglesa y alemana del texto en *El Lissitzky*, Colonia, Galería Gmurzynska, 1976, págs. 79-80, bajo el título «From a Questionnaire of Furniture». Hay que subrayar que Lissitzky afirmó que había entrado en Dermetfak el mismo año, es decir, en 1925 («Avtobiografiya», TsGALI, fondo 2361, op. 1, ed. khr. 58, lista 17).

49. Lissitzky, «Mebel», TsGALI, fondo 2361, op. 1, ed. khr. 58, lista 12.

50. Lissitzky, «Khudozhestvennye predposylki

standartizatsii mebeli», 1928, TsGALI, fondo 2361, op. 1, ed. khr. 30, lista 5.

51. *Ibid.*, lista 4.

52. *Ibid.*, lista 7.

53. *Ibid.*, lista 18-41.

54. De Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, láms. 224-5. Se concedió a esta silla una patente alemana (Lissitzky, «Mebel», lista 12), pero no se sabe si fue producida masivamente para el mercado alemán.

55. El uso de la curva tiene una interesante significación en la obra de Lissitzky. En una carta a Oud de 1924, Lissitzky explicaba su desacuerdo con el punto de vista holandés: «El «Universal» = Línea recta + vertical, no se corresponde con el universo, donde sólo hay curvas y no líneas rectas. De aquí que la esfera (no el cubo) sea el cristal del universo, pero nada podemos hacer con ella, ya que es el estadio final (muerte); es por esto por lo que nos centramos en los elementos del cubo, que siempre se pueden reunir y destruir a voluntad (vida). Una máquina moderna ha de tener algo esférico, ya que el movimiento circular es su ventaja en comparación con el movimiento de vaivén en línea recta de la mano y el pie humanos. Y si nuestro piso, nuestra casa, es un aparato para acomodar nuestro cuerpo (como las ropas), ¿por qué no habríamos de incorporarle lo esférico?» (Lissitzky, carta a J. Oud; reproducido en *El Lissitzky*, pág. 73).

56. Los arquitectos constructivistas M. Ginzburg e I. Milinis diseñaron este edificio en 1928-9 para la Comisaría Popular de Hacienda (Narkomfin).

57. K. Malevich, carta a Kudryashev, 17 de agosto de 1921, colección Costakis.

58. K. Malevich, comunicación pronunciada en INKhUK en 1921, MS, archivo privado, Moscú.

59. Para más detalles, ver T. Andersen, *Malevich*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970, apéndice 2. Malevich utilizó también el término «*Arkhitektora*» para describir sus modelos arquitectónicos. Los proyectos más antiguos están fechados en 1913 (Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura*, pág. 23).

60. Ver *Chasnik*, Nueva York, Leonard Hutton Gallery, 1980.

61. Dretvest era la organización que estaba a cargo de la industria de transformación de la madera. Para el concurso, Suetin diseñó sillas, un sofá cama, estanterías y aparadores. Estos diseños se exhibieron en la Galería Gmurzynska de Colonia en 1977 (*Die Kunstisten in Russland*, n.ºs 160-83). Suetin adoptó para el concurso un círculo negro en un perfil cuadrado como adaptación del signo de UNOVIS (*ibid.*, pág. 68).

62. *Ibid.*

63. Algunos se presentaron aquel año en una exposición conmemorativa del IV Congreso de Comintern (*Katalog vystavki proizvedenii Gustava Klutsisa*, Riga, Gosudarstvennyi khudozhestvennyi muzei, 1970, págs. 31-32, 43-44, n.ºs 13-26).

64. *Ibid.*, pág. 44, n.º 26. Klucis ayudó a organizar y diseñar esta exposición (A. Eght, «Khudozhnik G. Klutsis», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 11, 1966, pág. 8).

65. L. Osinskaya, «Khudozhnik-agitator», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 5, 1971, pág. 37.

66. L. Marts, «Gustav Klutsis», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 1, 1968, pág. 29.

67. Para más información acerca de esta exposición, ver Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura*, págs. 167-71.

68. M. Ginzburg, *Stil' i epokha*, Moscú, 1924.

69. *Ibid.*, pág. 153-4.

70. Ob'edinenie sovremenykh arkhitektorov (Sociedad de Arquitectos Contemporáneos). Ver Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura*, pág. 205.

71. Burov fue uno de los alumnos del grupo que alcanzó el tercer premio en el concurso para la presentación de la Exposición Agrícola.

72. *Iz istorii sovetskoi arkhitektury 1917-1925 gg.*, ed. K. N. Afalas'ev, Moscú, 1963, págs. 177, 187. El arquitecto del pabellón fue Zholtovsky.

73. *Ibid.*, págs. 181, 177. El arquitecto fue Gladkov.

74. Es difícil determinar con exactitud quién fue el responsable de los elementos concretos de la superestructura. El diseño de Gladkov se asemeja al de Rodchenko. Este tenía que diseñar el edificio de la Máquina, pero por fin no lo hizo (*Iz istorii sovetskoi arkhitektury*, pág. 179). Popova, originariamente también tenía que realizar la fachada del pabellón *polevodstvo*, pero no hay testimonio de que se ocupara de su decoración (*ibid.*, pág. 181).

75. Paviol'on «desovodstvo», Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura*, pág. 174.

76. P. Neznamov, «Prom-raboty A. Lavinskogo», *LEF*, n.º 3 (7), 1927, pág. 76.

77. Ginzburg lo reprodujo en *Stil'i epokha*, láms. XL y XLI. No fecha el quiosco, pero puesto que su libro se publicó en 1924 y la mayoría de las ilustraciones datan de 1922-3, puede afirmarse que el quiosco fue diseñado probablemente hacia el mismo período. El quiosco de Gan no se designa como proyecto encargado para la Exposición Agrícola y por tanto, parece ser un proyecto independiente.

78. A. Novinkov, «Derevenskii kiosk. Proekt - maket. Konstruktivist Aleksei Gan», *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 1, 1926, pág. 35. Aunque se produjo un modelo, no hay otro testimonio de si se adoptó este prototipo en los programas de construcción ni de si se construyó dicho quiosco.

79. A. Gan, «Fakty za nas», *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 2, 1926.

80. N. Chuzhak, «Pod znakom zhiznestroeniya», *LEF*, n.º 1, 1923, pág. 32.

81. V. Meierkhol'd, «Aktor budushchego». *Ermitazh*, n.º 6, 1922, págs. 10-11.

82. Rudnitsky lo confirma diciendo que fue «la primera si no la única producción en la cual se realizaron consistentemente los principios del constructivismo escénico» (K. Rudnitsky, *Rezhisser Meierkhol'd*, Moscú, 1969, pág. 261). Para un examen detallado de la producción, ver Rudnitsky, *Rezhisser Meierkhol'd*, págs. 260-74.

83. V. Meierkhol'd, «Pis'mo k redaktsii», *Izvestiya VTsIK*, 9 de mayo de 1922.

84. *El cornudo magnánimo* no fue la primera incursión de Popova en el teatro. Había diseñado el vestuario de *El cuento del sacerdote y su trabajador Balda* para el Teatro Infantil de Moscú y de la obra de Lunacharski *El cerrajero y el canciller*, para el Teatro Korsh.

85. Después de ser eximidos del encargo, el estudio de arte teatral dirigido por Popova se ocupó de su realización (E. Rakitina, Lyubov' Popova. *Iskusstvo i manifesty*, en *Khudozhnik, sstena, ekran*, Moscú, 1975, pág. 161). Popova enseñó formación de objetos (*veshchestvennoe oformlenie*) en los Talleres Superiores Teatrales del Estado (Gosudarstvennie vysshie teatra'nye masterskie, GvyTM), dirigidos por Meierkhol'd. El programa se conserva entre los papeles de Popova, archivo privado, Moscú. Los hermanos Stenberg ejecutaron más tarde diseños teatrales para Tairov (ver A. Efros, *Kamernyi teatr i ego khudozhniki 1914-1934*, Moscú, 1934).

86. Conversación con V. A. Stenberg, noviembre de 1974.

87. Se había comprobado la dificultad de transponer a la realidad el decorado de Popova de tal modo que se llamó a Vesnin a adaptar las ideas de aquélla a algo más susceptible de construcción. Sus diseños fueron por fin utilizados en la producción (Efros, *Kamernyi teatr*).

88. Rakitina, «Lyubov' Popova», pág. 161. Sólo

un día antes de la distribución de los carteles permitió que fuera añadido su nombre.

89. L. Popova, «Vstuplenie k diskussii INKhUKa o "Velikodushnom rogonostse"», MS, archivo privado, Moscú. Algunas secciones de este documento se reproducen en Rakitina, «Lyubov' Popova», págs. 153-4. Parte de las citas de Rakitina han sido traducidas por J. Bowl, «From Surface to Space: The Art of Lyubov' Popova», *Structurist*, n.º 15/16, 1975-6, pág. 87. Hay que observar que en el pasaje citado, Rakitina nombra la realización concreta como concentración (*kontsentratsiya*) («Lyubov' Popova», pág. 153). En el mecanografiado que he examinado, la forma utilizada es «realización concreta» o «definición» (*konkretizatsiya*).

90. Popova, «Vstuplenie», pág. 1; traducción tomada de Bowl, «From Surface to Space», pág. 87.

91. Aleksandr Sukhovo-Kobylin (1817-1903). Para detalles sobre la obra, ver Rudnitsky, *Rezhisser Meierkhol'd*, págs. 273-7.

92. V. Stepanova, «Smert' Tarelkina», 1924, MS, archivo privado, Moscú.

93. Ver Efros, *Kamernyi teatr*, págs. 96-107.

94. Ginzburg, *Stil' i epoka*, pág. 100.

95. Para un examen completo del papel que el teatro representó en la difusión de las ideas y principios subyacentes a la obra del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, ver C. Lodder, «Constructivist Theatre as a Laboratory for an Architectural Aesthetic», *Architectural Association Quarterly*, vol. 11, n.º 2, 1979, págs. 24-35. Hay un acento algo diferente en el artículo posterior de K. P. Zygas, «Cubo-Futurism and the Vesnins' Palace of Labour», en S. Barron y M. Tuchman, eds. *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Londres y Cambridge, Mss, 1980, págs. 110-17.

96. La obra era una adaptación de *La Nuit de Martinet* escrita por Sergei Tret'yakov, quien era colaborador de *LEF*. Para detalles, ver Rudnitsky, *Rezhisser Meierkhol'd*, págs. 278-81.

97. L. Popova, «Montirovka spektaklya "Zemlya dybom"», citado en Rakitina, «Lyubov' Popova», pág. 163. *Kino Pravda (Cine Verdad)*, era el título del noticiario de Dziga Vertov al que se refiere probablemente Popova.

98. Hay una serie completa de lemas inventados por Popova para *La tierra en confusión* en la colección Costakis. Muchos se reproducen junto con títulos de escenas, en Rudenstine, *Russian Avant-Garde Art*, n.ºs 888, 890-905.

99. L. Popova, «Poyasnitel'naya zapiska k postvanovke *Zemlya dybom*, v teatre Meierkhol'da», *LEF*, n.º 4, 1923, pág. 44. Popova reconocía que esta nueva situación revolucionaria requería un planteamiento diferente y lo subrayaba utilizando los antiguos lemas para destacar el estudio anterior.

100. Rakitina, «Lyubov' Popova», pág. 163.

101. Para una exposición de esto en la literatura, ver N. Chuzhak, ed. *Literatura fakta. Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moscú, 1929.

102. S. Moku'skii, «Gastrol'i teatra Meierkhol'da», *Zhizn' iskusstva*, n.º 23, 1924, págs. 12-13.

103. Para detalles de la producción de *Inga*, ver A. Glebov, *Inga*, Moscú, 1929. La obra trata del nuevo papel de la mujer en la sociedad soviética.

104. Rodchenko, «Diskussii o novoi odezhde i mebeli-zadacha oformleniya», pág. 12.

105. *Ibid.*

106. Rodchenko insistió en que el vestuario de *Inga* no presentaba una solución racional a la forma del traje, sino que indicaba los restos del esteticismo. Este elemento se veía igualmente presente en los diseños de mobiliario («Diskussii», pág. 14).

107. E. Beskin, «Teatral'nyi LEF», *Sovetskoe iskusstvo*, n.º 6, 1925, pág. 53.

108. El mismo primer número de *LEF* en 1923, se lamentaba de la aparición de un «constructivismo estético» en el teatro y la poesía («Konstruktivisty», *LEF*, n.º 1, 1923, pág. 251).

NOTAS AL CAPÍTULO 6

1. P. Neznamov, «Proz-raboty A. Lavinskogo», *LEF*, n.º 3 (7), 1924, pág. 77.

2. A. Gan, «Chto takoe konstruktivizm», *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 3, 1928, pág. 79.

3. *Ibid.*

4. El Primer Grupo de Constructivistas en Acción parece haberse vuelto menos coherente algún tiempo en la segunda mitad del año 1922 o primera de 1923. En efecto, el nombre de Gan desaparece en los *protokoly* de INKhUK en este momento. No he podido descubrir lo que ocurrió exactamente. El grupo siguió con Gan como director, pero todos sus miembros cambiaron. Para la I Exposición de Discusión, estaba compuesto por Gan, Miller, Mirolyubova, Sanina, Smirnov, Galina y Olga Chichagova, Shestakov, etc. Las principales áreas de actividad a que se dedicaba eran equipo, literatura infantil, tipografía y *prozodezhda* (ropa especial de trabajo). En 1924 en la exposición, Gan declaró que todos los demás constructivistas eran pseudo-constructivistas (ver Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, págs. 316-7 y Pertsov, *Reviziya levogo fronta v sovremennom surskom iskusstve*, Moscú, 1925, pág. 56).

5. Fue influido por la inauguración de NEP (Nueva Política Económica), la consiguiente necesidad de estricto control ideológico, la disolución de IZO y la minimización del papel de los constructivistas en la dirección de la vida artística del país y las preferencias del Partido por el realismo. Gan se lamentaba: «En cuanto hemos terminado con el frente militar de la guerra civil y hemos vuelto a las pacíficas tareas de la reconstrucción, los expertos en arte han levantado la cabeza... y han empezado a perorar acerca de los valores eternos de lo bello» (*Konstruktivizm*, Tver, 1922, pág. 11). Gan criticaba la teoría estética marxista por ser reaccionaria y «marchar bajo la bandera de la academia» (*ibid.*) y a Narkompros por su política equivocada (*ibid.*, pág. 14).

6. Se celebraron unas ochenta exposiciones en Moscú y Leningrado durante el período 1917-21. Abarcaban toda la gama de afiliaciones artísticas. Para una lista completa de las exposiciones de este período, ver *Vystavky sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. Spravochnik*, Moscú, 1965, vol. I, págs. 8-88.

7. La reaparición del realismo y la vuelta a él de artistas antes vanguardistas, no se restringió a Rusia en los años 20. Picasso volvió del cubismo sintético a un estilo de realismo monumental como el representado por su lienzo *Caballero* de 1921. Vladimir Stenberg cuenta cómo la vanguardia rusa vio esto como una traición (conversación con el artista, noviembre de 1974), pero el camino de Picasso fue continuado por aquellos otros artistas franceses como Braque, Léger y Picabia, que volvían a la imagen figurativa en su obra, incluso cuando como en el surrealismo, era utilizada para atacar la ilusión de la realidad misma.

8. Participaron en esta exposición 54 artistas (*Vystavki*, vol. 1, pág. 94).

9. Informado en *Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii. Sbornik vospominanii, statei, dokumentov*, Moscú, 1973, pág. 8 (citado desde ahora como AKhRR).

10. *Ibid.*, pág. 9. Los constructivistas habían igualado su credo artístico a la Revolución. Para ellos, el realismo era el arte reaccionario; ver capítulo 3 y en particular, las secciones sobre *Konstruktivizm*, de Gan.

11. «Deklaratsiya Assotsiatsii khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii», mayo de 1922; reproducido en V. N. Perel'man, ed. *Bor'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20kh dodov*, Moscú, 1962, pág. 120.

12. *Ibid.*, pág. 10

13. N. Krupskaya, «Glavpolitprosvet i iskusstvo», *Pravda*, febrero de 1921.

14. Perel'man, *Bor'ba*, págs. 10-18.

15. Ya. Tugendkhol'd, *Iskusstvo oktyabr'skoi epokhi*, Leningrado, 1930, pág. 30.

16. RAPP (Rossiiskaya assotsiatsiya proletarskikh pisatelei, Asociación Rusa de Escritores Proletarios). Ver E. J. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature, 1928-1932*, Nueva York, 1953.

17. Lobanov, *Khudozhestvennye gruppirovki*, pág. 107. Según Lobanov, los artistas fundadores fueron Adlivankin, Gluskin, Nyurenberg, Perutsky y N. Popov (*ibid.*, pág. 106).

18. «Nash put», *NOZh. Pervaya vystavka kartin*, Moscú, 1922; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 308. *Nozh* significa también «cuchillo» en ruso.

19. *Ibid.*, pág. 311.

20. Lobanov, *Khudozhestvennye gruppirovki*, pág. 109. Había principalmente alumnos de los estudios del grupo de artistas Sota de Diamantes, en particular de Konchalovski. Los miembros de Bytie eran Bunat'yan, S. Sakharov, Sretensky, Taldykin y A. Lebedev (*ibid.*, pág. 110). Sota de Diamantes era un grupo prerrevolucionario de artistas rusos muy influido por la pintura francesa contemporánea. La primera y única exposición tras la Revolución se celebró en Moscú del 16 de noviembre al 4 de diciembre de 1917. Los expositores incluían a Klyun, Malevich, Rozanova y Ekster (*Vystavki*, vol. I, pág. 8).

21. *Katalog vystavky kartin obshchestva khudozhnikov «Bitie»*, Moscú, 1927; reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 313.

22. *Ibid.*

23. Lobanov, *Khudozhestvennye gruppirovki*, pág. 113.

24. «Platforma OST» en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 575.

25. A. B. Vil'yams estudió en el estudio de Korovin y Konchalovski; Deineka con Favorski y Nivinski, Pimenov con Maljutin, Favorski y Kardovski, Vyalov con Kandinski y Lentulov; S. A. Lyushin con Arkhipov; S. Merkulov con Mashkov; Kudryashov con Malevich (V. Kostin, *OST. Obshchestvo stankovistov*, Leningrado, 1967, pág. 16).

26. «Otchet o deyatelnosti muzeya zhivopisnoi kul'tury», TsGALI, fondo 664, op. 1, ed. khr. 8, lista 24.

27. Kostin, *OST*, pág. 25.

28. «Platforma OST», en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 575.

29. Ver el decreto «O perestroike literaturno-khudozhestvennykh organizatsii (Postanovlenie TsK VKP (b) 23 aprelya 1932)».

30. «O politike v oblasti khudozhestvennoi literatury (Rezolyutsiya TsK VKP (b) ot 18 iyunya 1925)».

31. Esta tendencia se ha documentado particularmente bien en el terreno de la literatura (ver H. Ermolaev, *Soviet Theories, 1917-34*, Berkeley, 1963, y Brown, *Proletarian Episode*). S. Fitzpatrick arguye que en 1928-9, mientras el Estado conservaba su imparcialidad en los conflictos artísticos, el Partido apoyaba activamente los grupos artísticos

proletarios, resultando una reducción del alcance del gobierno en asuntos culturales y un aumento de la del Partido («The Emergence of Glaviskusstvo: Class War on the Cultural Front, Moscú, 1928-1929», *Soviet Studies*, n.º 2, 1971, pág. 236.

32. 1913-4, en el Museo Stedelijk de Amsterdam. Los futuristas usaron también fotografías como fuentes de inspiración, así como de experimentación (ver A.Scharf, *Art and Photography*, Londres, 1974, págs. 356-68). Larionov había utilizado material temático fotográfico y cinematográfico en sus obras rayistas presentadas en la exposición Cola de Asno en Moscú, 1912 (ver S.Compton, «Art and Photography», *Print Collector's Newsletter*, vol. 7, n.º 1, 1976, págs. 12-14).

33. Raoul Hausmann explicó: «Yo necesitaba también un nombre para esta técnica y, de acuerdo con George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader y Hanna Hoch, decidimos llamar a estas obras *fotomontajes*. Este término expresa nuestra adhesión a hacer de artistas y considerándonos como ingenieros (de aquí nuestra preferencia por los monjes de obrero), queremos decir construir, montar [montieren] nuestras obras» (*Courier Dada*, París, 1958, pág. 42; citado de Dawn Ades, *Photomontage*, Londres, 1976, pág. 7).

34. Como Klucis subrayaba, «la misma palabra fotomontaje procede de la cultura industrial, montaje de máquinas, montaje de turbinas» («Fotomontazh kak sredstvo agitatsii i propagandy», *Za bol'shevistskii plakat*, Moscú, 1932, pág. 87).

35. Para una detallada explicación de la oposición de los constructivistas a la obra de arte única y a la individualidad del artista y la subjetividad del proceso artístico, ver capítulo 3. El valor documental del fotomontaje y su carácter de masas suponen que podía ser considerado como una forma ideal de arte proletario y que recibió el mismo favor oficial que Lenin otorgaba al cine. Lenin había dicho que «el cine es para nosotros la más importante de todas las artes» (G. Boltvianskii, *Lenin i kino*, Moscú, 1925, pág. 19).

36. La función metafórica potencial de la imagen confeccionada fue reconocida por la sugerencia de Picasso de que la utilización de Severini de un bigote real para reemplazar su forma pintada sería más nueva si reemplazara a un ojo (recordado en una carta de Papini a Boccioni reproducido en *Lacerba* el 15 de marzo de 1914; citado en Scharf, *Art and Photography*, pág. 277).

37. «Foto-montazh», *LEF*, n.º 4, 1924, pág. 41.

38. G. Klutis, «Fotomontazh kak novyi vid agitatsionnogo iskusstva», *Izofront. Klassovaya bor'ba na fronte prostranstvennykh iskusstv. Sbornik statei ob'edineniya «Oktyabr»*, Moscú y Leningrado, 1931, págs. 119-26. Hay que observar que hay una versión bastante infiel de esta afirmación en Ades, *Photomontage*, pág. 15. Implica que el fotomontaje apareció bajo los auspicios de *LEF*, que no comenzó a publicarse hasta 1923. Aunque Rodchenko diseñó la presentación y las cubiertas de *LEF* (después *Novyi LEF*) y la revista actuó como propaganda del fotomontaje, el propio Rodchenko sólo empezó a incorporar genuinas imágenes fotográficas a su obra abstracta de collage en 1922. Su inicio en el fotomontaje propiamente dicho no tuvo lugar hasta 1923, con sus fotocollages de ilustración del poema de Mayakovsky *Pro eto (Sobre esto)*. La entrada de Rodchenko y *LEF* en este campo retrasa así la fecha de la aparición del fotomontaje en la Unión Soviética.

39. Klucis, «Fotomontazh», pág. 121.

40. *Ibid.*, pág. 120. Klucis adoptó el término «montaje foto-lemma» para describir la portada de su libro sobre Lenin en 1924.

41. Klucis, «Fotomontazh», pág. 125.

42. La fecha de 1919 fue aceptada por los compila-

dores de *Katalog Klutisa*, pág. 35. Oginskaya cita la lista de sus obras hecha por el propio Klucis (*spisok rabot*), dando la fecha de 1919 y afirma que la litografía del mismo título fue ejecutada por su esposa Kulagina en 1923 (L. Oginskaya, «Khudozhnik - agitator», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 27, 1971, págs. 36-7). Marts afirma que fue precedida por un fotomontaje anterior titulado *Udar*, de 1918, pero confirma 1919 para la *Ciudad Dinámica* («Gustav Klutis», *Tekhnicheskaya estetika*, n.º 1, 1968, pág. 28). En términos de la evolución artística de Klucis, la fecha de 1919 es aceptable para proporcionar un punto adecuado para marcar su paso del suprematismo al constructivismo y a los quioscos constructivistas que diseñaba en 1922. *Dinamicheskii gorod*, además, no parece ser el primer ejemplo del uso de Klucis de elementos fotográficos. Según Oginskaya y el catálogo de Riga, una obra anterior titulada *Tormenta: los Rifles de Latvia, 1918 (Shiurm. Latvyskie strelki 1918 g)*, que parece haber sido realizada para el V Congreso de los Soviets, también utilizó material fotográfico (*Katalog Klutisa*, pág. 30, y L. Oginskaya, «Gustav Klutis - khudozhnik leninskoi temy», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 4, 1970, pág. 37). Otra obra expuesta en 1970 con el título *En respuesta al movimiento de los revolucionarios sociales de izquierdas (V otvet na levo-eserovskoe dvizhenie)* y como diseño para un panel para el V Congreso de los Soviets en 1918 fue descrita como fotomontaje (*Katalog Klutisa*, pág. 35).

43. S. Bojko, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, Londres, 1972, pág. 30.

44. Según *Veshch'*, n.º 1, 1922, el bloqueo de Rusia existió hasta 1920-21. Umansky publicó una serie de artículos en *Der Ararat* en 1920, pero no hay testimonio de mucha información acerca de los experimentos durante la guerra y después de ella en Occidente que llegaron a Rusia hasta 1920-1. Lisitzky al parecer, sólo vio experimentos de fotomontaje cuando estuvo en Occidente en 1921. Sobre la evolución de Klucis, hay que observar que había sido discípulo de Malevich en Moscú y que había visitado Vitebsk. Por lo tanto, habría tenido oportunidad de ver allí *Mujer junto a una columna anuncio*.

45. Los cuadernos de dibujo de Klucis en TsGALI contienen bocetos de sus obras incluyendo composiciones tipográficas para la revista *ABC* (TsGALI, fondo 1334, op. 2, ed. khr. 239, lista 313). La pintura de Klucis *Ciudad Dinámica*, está en la colección George Costakis (ver Rudenstine, *Russian Avant-Garde Art*, n.º 339). La composición tiene muchas afinidades con los modelos arquitectónicos en el uso de un fuerte eje diagonal. La agregación de elementos, sin embargo, es asimétrica y hay más ambigüedades espaciales que en las obras de Malevich.

46. Esto sugiere también que la ciudad dinámica flota ante el fondo del mundo y que el cuerpo esférico representa probablemente al mundo. El carácter ultramoderno de su composición (rascacielos) puede interpretarse como el de la moderna tecnología, con el trabajador representando el aprovechamiento del poder mecánico en beneficio de las masas en la Revolución Socialista. Como una alegoría de la nueva ciudad socialista, este proyecto tiene afinidades con el utopismo cósmico presente en los primeros proyectos postrevolucionarios de los constructivistas (Lavinski y Tatlin) examinados en el capítulo 2.

47. *Mir staryi i mir vnov' stroyashchiysya (El viejo mundo y el mundo que se construye de nuevo)*. Ver Oginskaya, «Gustav Klutis - khudozhnik leninskoi temy», pág. 37. Excluyendo la posibilidad de que *Tormenta* fuera un cartel, es la primera vez que se utilizó el fotomontaje en la elaboración de

carteles en la URSS como medio específicamente de agitación.

48. Es interesante destacar que Klucis estaba entre los primeros artistas que utilizaron la imagen de Lenin avanzando hacia delante para subrayar su papel e inspiración. Ha quedado como una poderosa imagen popular en la Unión Soviética, utilizada a menudo en posteriores exhibiciones propagandísticas y obras de arte.

49. Una aproximación a este tipo de rostro simple y grueso se realizó en los carteles ROSTA de la guerra civil, por ejemplo en el cartel de Mayakovski *La llamada de unión de los ucranianos y de los rusos es una: el señor polaco no será señor sobre los trabajadores*. Sin embargo, la utilización de Klucis de este particular tipo de rostro que se hizo popular con los constructivistas, fue uno de los primeros ejemplos de su uso y data del mismo período que *Kino-Fot* (n.º 1-6, 1922-3) y *Konstruktivizm* de Gan (1922).

50. De una serie titulada *La lucha por el Plan Quinquenal (Bor'ba za pyatiletku)*, (*Katalog Klutsisa*, págs. 37-8). El primer Plan Quinquenal fue inaugurado en 1928.

51. Una variante intermedia de interés se conserva en el archivo de Moscú (TsGALI, fondo 1334, op. 2, ed. khr. 293, lista 9). Da una valiosa visión del método de trabajo de Klucis. La imagen es mucho más compleja. Las manos no se estrechan en un punto desde la base de la fotografía detallada y hay demasiadas diagonales en conflicto para alcanzar la unidad lograda en la versión final.

52. Klucis había utilizado previamente esta ordenación en un diseño para un cartel que exhortaba al pueblo a cumplir las disposiciones del Primer Plan Quinquenal, titulado *Queremos realizar el plan de las grandes obras (Vypolnim plan velikikh rabot, 1930)* (Klutsis, «Fotomontazh», pág. 129). Las fechas se toman de *Katalog Klutsisa*, pág. 36.

53. *Brigada khudozhnikov*, n.º 1, 1931, pág. 34.

54. *Krest'naya*, n.º 21, 1935. Aunque la cubierta no está firmada, la viuda de Klucis la ha identificado como obra suya, autenticándola por escrito como diseño suyo (TsGALI, fondo 1334, op. 2, ed. khr. 239, lista 87). Se publicó otra variante en *Rabis*, n.º 10, 1933.

55. *Dyla golosa*. Ver El Lissitzky, «Our Book», 1926, en Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, pág. 359. Publicado originalmente en *Gutenberg-Jahrbuch* (1926-1927).

56. El Lissitzky, «Typography of Typography», en Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, pág. 355. Publicado originalmente en *Merz*, n.º 4, 1923.

57. Una fase anterior de este fotograma, la mano del constructor formaba la cubierta del anuario del Departamento de Arquitectura de VKhUTEMAS publicado en 1927 (lám. 4.2). «XYZ» es probablemente una agudeza particular referente al periódico *ABC*, con el cual se relacionaba Lissitzky y posiblemente sugiere que hubiera dejado atrás a sus confederados. El signo de Unovis incorporaba un círculo y un cuadrado. Lissitzky utilizó la técnica de fotograma en su retrato de Kurt Schwitters, en el que se fusionaban dos vistas de la cabeza de Schwitters ante el fondo de *Merz*.

58. Hay que observar que se publicaron en *LEF*, n.º 3, 1923, artículos de Eisenstein, «Montazh atraktsionov», y Vertov, «Kinoki, Perevorot».

59. Lissitzky había diseñado una sala de exposiciones para la Exposición Internacional de Arte en Dresde en 1926 y para la Niedersächsische Landesgalerie de Hannover en 1927-28 como entornos completamente artísticos. Se reproducen en Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, láms. 186-94.

60. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, láms. 206-7. Una extensión de esta relación con la naturaleza de agitación de la fotografía utilizada a una escala mo-

numental fue la emprendida por Sen'kin. En 1930 comenzó a interesarse en la proyección de fotografías enormemente ampliadas sobre superficie de paredes y la fijación de estas imágenes de modo que pudieran actuar como frescos fotográficos de agitación.

61. Texto de *Nonoe i Mayakovskom, Literaturenoe nasledstvo*, vol. 65, Moscú, 1958; traducido por Bojko, *New Graphic Design*, pág. 18.

62. Ver S. Bojko, «Collages et photomontages cubiliés de A. Rodtchenko», *Opus International*, n.º 10/11, 1969, pág. 32.

63. El fuerte acento ideológico de este artículo que acompañaba a una reproducción del fotomontaje de Rodchenko, sugiere que el artículo fue escrito por Gan, editor de la revista, de la cual sólo aparecieron seis números.

64. Las fotografías eran de Vasserman, Kapustiansky y Shterenberg, como se reconoce en V. Mayakovsky, *Pro eto*, Moscú, 1923, pág. 2.

65. V. Mayakovsky, notas sin título sobre agitación y publicidad, MS, archivo privado, Moscú. Para más detalles sobre este debate comercial, ver L. Oginskaya, «Mayakovskii v reklame», *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 1, 1970, págs. 52-3.

66. A. M. Rodchenko, «Rabota s Mayakovskim», 1940, MS, Museo Mayakovsky, Moscú.

Mosselprom (Moskovskoe ob'edinenie predpriyatii po pererabotke produktov sel'skokhozyaistvennoi promyshlennosti, Asociación moscovita para el procesado de productos de la industria agrícola); Gosizdat (Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Editorial Oficial); Rezinotrest (Rezinovyi trest, Compañía oficial del caucho); GUM (Gosudarstvennyi universal'nyi magazin, Almacenes universales del Estado); *Ogonek (La lucecita, revista popular)*.

Los estudiantes que ayudaron a Rodchenko eran Bykov y Pylinsky, Zhigunov y Sobolev.

67. «A. M. Rodchenko. Reklam-plakaty s tekstom V. V. Mayakovskogo», *LEF*, n.º 5, 1924.

68. «Konstruktivisty», *LEF*, n.º 1, 1923, pág. 251.

69. Durante este período diseñó las cubiertas de multitud de libros de Mayakovski. Estos incluían *A Sergei Esenin (Sergeyu Eseninu, 1926)*, *Mi descubrimiento de América (Moe otkrytie Ameriki, 1926)*, además de cubiertas para libros de otros escritores, como *Poemas selectos de Aseev (Izbrannye stikhi, 1930)* y libros de Erenburg, Pertsov y Tretyakov.

70. Bojko, *New Graphic Design*, pág. 29.

71. Una aproximación diferente al concepto de visión en expansión era la contenida en los experimentos de Matyushin (ver capítulo 7).

72. A. Rodchenko, «Puti sovremennoi fotografii», *Novyi LEF*, n.º 9, 1928, pág. 38-9.

73. A. Rodchenko, «K foto v etom nomere», *Novyi LEF*, n.º 3, 1928, pág. 29.

74. Rodchenko, «K foto», págs. 28-9.

NOTAS AL CAPÍTULO 7

1. M. Matyushin, «Tvorcheskii put' khudozhnika», MS, archivo privado, Leningrado.

2. A. Povelikhina, «Matyushin's Spatial System», *Structurist*, n.º 15/16, 1975-6, pág. 64. En este análisis de Matyushin estoy en deuda con las investigaciones y la generosa ayuda de Alina Vasil'evna Povelikhina.

3. *Estructura de una rama (Composición) (Skulptura suchka (Kompozitsiya)*, presentada en la exposición de la Unión de la Juventud en San Petersburgo, diciembre de 1911 - enero de 1912 (*Katalog vystavki kartin Soyuza molodezhi v S. Peterburge 5 dekabrya 1911-10 yanvarya 1912*, San Petersburgo, 1911, n.º 48); también en D. E. Gordon, *Mo-*

dern Art Exhibitions, 1910-1916, Munich, 1974, vol. 2, pág. 525.

4. Povelikhina, «Matyushin», págs. 64-5.

5. *Ibid.*, pág. 65. El término «*zorbed*» se basaba en la combinación de las raíces de dos palabras rusas. En primer lugar, *zor* de *zret'*, que significa ver en sentido de visión física, y de *zorkii*, que significa de vista aguda. En segundo lugar, *ved* de *vedat'*, que significa ver en el sentido de saber, conocimiento. Podría traducirse como «ver-saber». He preferido mantener la expresión rusa. Como ha señalado Povelikhina, este concepto combina filosofías orientales y occidentales. Se sabe que Matyushin había leído los escritos de Uspenskii relativos a las concepciones filosóficas y religiosas de Oriente (ver Povelikhina, «Matyushin», pág. 70, n.º 5, 8).

6. M. Matyushin, «Ne iskusstvo z zhizn'», *Zhizn' iskusstva*, n.º 20, 1923, pág. 15.

7. Matyushin explicó una serie de experimentos en su manuscrito «Opyt khudozhnika novoi mery», (galerada con anotaciones autógrafas, 26 de mayo de 1926, TsGALI, fondo 134, op. 2, ed. khr. 21). Aunque corregido por el artista, el artículo no llegó a publicarse. En el Departamento de Cultura Orgánica del GINKhUK de Leningrado, Matyushin y sus alumnos llevaron a cabo una serie de experimentos acerca de las posibilidades de la vista, el oído, el tacto, el pensamiento y la concentración. Se idearon ejercicios físicos para promover la visión ampliada. Como parte de este programa de investigación, Matyushin investigó la relación entre sonido, forma y color.

8. Matyushin, «Opyt khudozhnika novoi mery».

9. *Ibid.* En su propia obra, Matyushin se apoyaba considerablemente en el paisaje para describir su concepto de la visión ampliada en sentido horizontal. Los objetos eran reducidos a planos desplazados hacia arriba para representar la curva de la superficie terrestre, como en *Paisaje desde todos los lados* (*Peizazh so vsekh sroton*, hacia 1920), reproducido en Povelikhina, «Matyushin».

10. El interés de Matyushin en la cuarta dimensión, impulsado por las ideas de Lobachevski, Riemann y Minovski, se evidenció ya en 1913 en *Soyuz molodezhi*, n.º 3, 1913, págs. 25-34, donde, criticando el libro de Gleizes y Metzinger *Du Cubisme*, exponía las ideas de Hinton y Uspenski sobre la cuarta dimensión. En *Troe* (1913), se refiere al espacio tridimensional como a una jaula. No es improbable que Matyushin haya sido una de las influencias dominantes en el desarrollo del interés de su amigo Malevich hacia la cuarta dimensión. Este tema estaba presente en el arte ruso de la época. Gabo y Pevsner, en su *Manifiesto Realista* (1920), veían la cuarta dimensión como la incorporación de tiempo o movimiento a la obra de arte (ver capítulo 1). La percepción de Tatlin de la tensión interna de los materiales puede ser finalmente vinculada con dichas tareas de Matyushin. En efecto, Tatlin era miembro de GINKhUK y sostenía constantemente conversaciones con Matyushin.

11. Povelikhina, «Matyushin», pág. 68.

12. M. Matyushin, «Nauka v iskusstve», MS; citado en Povelikhina, «Matyushin», pág. 68.

13. M. Matyushin, *Zakonomernosti' izmenyayemosti tsvetovykh sochetanii. Spravochnik po tsvetu*, Moscú y Leningrado, 1932. El libro iba acompañado de una serie de tablas hechas de tiras de papel coloreado que demostraban los argumentos expuestos en el texto. Se pensaba que fuera seguido por otro volumen que no apareció.

14. Estos experimentos fueron dispuestos en tablas y expuestos en 1924, 1925 y 1926 en GINKhUK. Malevich se llevó varias tablas cuando visitó la Bauhaus en 1927. Se encuentran ahora en el Museo Stedelijk de Amsterdam, habiendo estado antes

erróneamente atribuidas a Malevich (Andersen, *Malevich*, pág. 136).

15. Este principio estaba ilustrado con una pieza de madera de una forma sinuosamente curvada y pintada de tonos rojizos cálidos y otra pieza de forma angulosa pintada de tonos azulados y fríos. Esta pieza fue expuesta en 1930 y se reproduce en Povelikhina, «Matyushin», pág. 71.

16. El más completo estudio de la obra literaria de Khlebnikov está en Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley, 1968.

17. Este artículo se publicó en 1930. V. Khlebnikov, «My i doma», en *Sobranie proizvedenii Velimira Khlebnikova*, Leningrado, 1928-33, vol. 4, págs. 275-86. El manuscrito data de 1914-15 y está firmado con el pseudónimo «Lunev» (*ibid.*, pág. 339).

18. Eran la casa-puente (*Dom-most*), la casa del álamo (*dom-topol'*), los palacios submarinos (*podvodnye-dvorsty*), las casas-vapor (*doma-parkhody*), la casa-película (*dom-plenka*), la casa-ajedrez (*dom-shakhmaty*), la casa-balancín (*dom-kacheli*), la casa-cabellera (*dom-volos*), la casa-copa (*dom-chash-a*), la casa-tubo (*dom-trubka*), la casa-libro (*dom-kniga*), la casa-campo (*dom-pole*), la casa sobre ruedas (*dom na kolesakh*) (Khlebnikov, «My i doma», págs. 283-5).

19. Alberga el archivo de IRLI, el Instituto de Literatura y Arte Rusos. Para detalles completos de estos dibujos, ver E. F. Kovtun y A. V. Povelikhina, «Utes iz budushchego (Arkhitekturnye idei Velimira Khlebnikova)», *Tekhnicheskaya estétika*, n.º 5/6, 1976, pág. 40-2. Mi presente informe procede en gran medida de este artículo y de material y discusiones personales que Evgeny Fedorovich Kovtun y Alina Vasil'evna Povelikhina han hecho amablemente que me fueran accesibles. Otra información acerca de la naturaleza de las unidades de vivienda de Jlebnikov, ha sido tomada de su artículo «My i doma».

20. La casa-colmena (*dom-ulei*), no se menciona en la lista de Khlebnikov de treinta tipos, pero por la descripción del artículo, parece que era una variante de la casa-tubo (*dom-trubka*) (Khlebnikov, «My i doma», pág. 284).

21. Khlebnikov parece referirse a ella como a una casa-flor (*dom-tsvetok*) y menciona también una «cúpula de cristal esmerilado rojizo» (Jlebnikov, «My i doma», pág. 286).

22. Kovtun y Povelikhina, «Utes iz budushchego», pág. 40.

23. Khlebnikov, «My i doma», págs. 278-9.

24. *Ibid.*, pág. 277. En su artículo «Utes iz budushchego», Khlebnikov desarrollaba el concepto de vuelo e ingravidez, de modo que su nueva ciudad existente por entero en el espacio, estaba habitada por habitantes voladores con edificios volantes a modo de cometas. «Caminan por el aire... o corren a través del aire, de la nieve, de nubes capas heladas de nubes en los cielos del tiempo» (*Sobranie proizvedenii Velimira Khlebnikova*, vol. 4, pág. 296-300).

25. V. Khlebnikov, «Lebediya budushchego», *Sobranie proizvedenii Velimira Khlebnikova*, vol. 4, pág. 289.

26. «I i E. Povest' kamennogo veka». Ver Kovtun y Povelikhina, «Utes i budushchego», pág. 41. Ver también Khlebnikov, «My i doma», pág. 286.

27. Nikolai Fedorovich Fedorov (1828-1930), filósofo. Ver su obra principal, *Filosofiya obshchego dela*, vol. 1, Veryui 1906; vol. 2, Moscú, 1913. Ver vol. 1, pág. 293 y vol. 2, pág. 350. No hay testimonio directo que corrobore el punto de vista de que hay una relación directa entre las ideas de Fedorov y las de Khlebnikov y después Miturich y Tatlin, que emprendieron ambos la construcción de aparatos voladores (Kovtun y Povelikhina, «Utes i budushchego», pág. 42).

28. V. Khlebnikov, «Izberem dva slova», *Neizdannyye proizvedeniya*, Moscú, 1940.

29. Los escritos de Khlebnikov sobre las leyes de los números y el tiempo fueron publicados póstumamente como *Otryvok iz dosok sudby* (Un fragmento de las tablas del destino). Consideró que podían reducirse finalmente a las numeradas 2 y 3 (V. Khlebnikov, carta a Miturich fechada el 14 de marzo de 1922, en V. Khlebnikov, *Sobranie proizvedenii Velimira Khlebnikova*, vol. 5, pág. 324). Utilizando sus leyes, Khlebnikov predijo con exactitud la Revolución Rusa de 1917.

30. Todos los recuerdos de Tatlin lo evocan (ver D. Danin, «Tatlin», MS, archivo privado, Moscú, pág. 8 y A. A. Levashkova, «O Tatline», MS, archivo privado, Moscú, pág. 3). Es interesante observar que estando en Kiev, las estanterías de Tatlin contenían (según un testigo ocular) «todo lo que Khlebnikov había publicado; un volumen de Gogol y Pushkin, dos volúmenes de Blok, colecciones de poemas de Mayakovski y Whitman, *El idiota* de Dostoievski, relatos de Leskov y los *Cuadernos de Filosofía* de Lenin. En la pared había una mascarilla mortuoria de Leonardo y la cabeza de su «Ángel de arcilla» (Begicheva, «O Tatline», pág. 6).

31. Ver Khlebnikov, *Neizdannyye proizvedeniya*, pág. 413, y V. Khlebnikov, «Tatlin tainovodets lopastei»; reproducido en Khlebnikov, *Neizdannyye proizvedeniya*, pág. 170. Escrito al parecer, a fines de mayo de 1916 en Tsaritsyn, cuando Petrovsky y Tatlin visitaron a Khlebnikov (*ibid.*, pág. 413). El poema podría traducirse así:

Tatlin, adivino de las hélices
y bardo firme del tornillo,
del destacamento de los pescadores del sol
con su propia mano anudó
una muñeca de telaraña (de montaje)
en forma de una herradura de hierro
en las tenazas de sueño
miran lo que él mostró
ciegos que se han quedado mudos.
Estas cosas inauditas
hechas de hojalata, inauditas
para el pincel.

32. A. Abramova alude a los planos de Tatlin para una «gorod vozdukh» (una ciudad del aire) y a diseños que al parecer hizo de una ciudad construida en medio de la naturaleza, incluyendo dibujos de una variante moderna de la *izba* (casa de madera muy pequeña) (Abramova, Tatlin, pág. 7). Por desgracia, se ha comprobado la imposibilidad de establecer los detalles precisos de estos proyectos. No obstante, su existencia sugiere un estrecho vínculo con las ideas de Khlebnikov y Fedorov, y añade otra dimensión al diseño de Tatlin del Monumento a la III Internacional.

33. Khlebnikov, *Neizdannyye proizvedeniya*, pág. 413.

34. *Zangezi* se basaba en las ideas de *zaum'* de Khlebnikov desarrolladas entre 1915 y 1916. Khlebnikov creía que las consonantes expresan ideas que forman un proto-protolenguaje y que el lenguaje contiene de este modo una inherente sabiduría que el hombre debe descubrir. Originariamente, el lenguaje había sido un medio de expresión claro y preciso, pero esto se había perdido gradualmente. La tarea era por tanto, recuperar los significados originales y construir sobre su base un lenguaje universal que conduciría al final de las guerras, pues se habría establecido un entendimiento perfecto. *Zangezi* fue uno de los pocos intentos de llevarlo a la práctica (Markov, *Russian Futurism*, págs. 302-3). Para el texto del poema dramático, ver *Sobranie proizvedenii*, vol. 3, págs. 317-67. Khlebnikov escribió *Zangezi* entre 1920 y 1922. Se publicó en 1922 con una cubierta diseñada por Miturich (*ibid.*, pág. 386).

35. «Vvedenie Zangezi», en *Sobranie proizvedenii*, vol. 5, pág. 317. Un manuscrito incluye un lista de los diferentes tipos de lenguaje poético que Khlebnikov utiliza en *Zangezi*:

1. *Ptichii yazyk*, lenguaje de los pájaros
2. *Yazyk bogov*, lenguaje de los dioses
3. *Zvezdnyi yazyk*, lenguaje de las estrellas
4. *Zaymnyi yazyk-ploskost' mysli*, lenguaje transracional, el plano (o superficie) del pensamiento.
5. *Razlozhenie slova*, descomposición de palabras
6. *Zvukopis'*, escritura de sonidos
7. *Bezumnyi yazyk*, lenguaje irracional (*ibid.*, pág. 387).

V. Tatlin, «O Zangezi», *Zhizn' iskusstva*, n.º 18, 1923, pág. 15. Estado es aquí utilizado en el sentido de gobierno dominante y se refiere quizá al lenguaje universal que traería la paz (ver n.º 50). «Supranarración» es el significado literal de *sverkh-poverst'*, que denota el dominio de la narración sobre las palabras y narraciones incluidas en ella.

36. Tatlin, «O Zangezi», pág. 15. Hay que observar que GINKhUK tenía también su sede en el edificio del Museo de Cultura Pictórica, Plaza de S. Isaac 9, Petrogrado. Según Punin, el poema se leyó dos veces (N. Punin, «Zangezi», *Zhizn' iskusstva*, n.º 20, 1923, pág. 10). Los participantes en la producción eran alumnos de la Academia de las Artes, la Universidad y el Instituto de Minas. Tatlin consideraba que los actores profesionales eran portadores de tradiciones teatrales que irían en detrimento de la naturaleza «revolucionaria» del poema (Tatlin, «O Zangezi», pág. 15). La producción fue acompañada de conferencias: Punin, sobre las leyes del tiempo de Khlebnikov y Yakubinsky sobre la obra literaria de Khlebnikov, y una exposición de estructuras materiales de Tatlin dedicadas a la memoria de Khlebnikov (Tatlin, «O Zangezi», pág. 15). Las reseñas de la producción incluían «Zangezi» de Punin, págs. 10-12, y «Sukharnaya stolitsa», *LEF*, n.º 3, 1923, págs. 181-2.

37. Tatlin, «O Zangezi», pág. 15.

38. Punin, «Zangezi», pág. 10.

39. Tatlin, «O Zangezi», pág. 15.

40. *Ibid.*

41. Punin, «Zangezi», pág. 10. Yutkevich insistía en que la producción había sido un fracaso porque le faltaba vida. Ambos estaban de acuerdo en que se trataba de una producción de aficionados, careciendo del brillo y perspicacia de una ejecución profesional.

42. La producción de Tatlin de *Zangezi* en 1923 fue la única de las tres que proyectó que tuvo una materialización real. Al parecer, Tatlin también deseaba producir *Zangezi* en Kiev en 1925 y de nuevo en Moscú en 1927 (Begicheva, «O Tatline», pág. 17).

43. Según los recuerdos de uno de los discípulos de Tatlin, Derunov, cuando los estudiantes desesperaban de resolver las tareas de diseño que Tatlin les imponía, éste citaba las palabras de Khlebnikov de *Zangezi*: «¡Puedo! ¡Puede! ¡Podré!» (L. Zhadova, «Tatlin-proektirovshchik material'noi kultury», *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 77/78*, Moscú, 1980, pág. 224, n. 57). Igualmente, A. Gladkov recuerda a Tatlin hablando de las fantasías utópicas de Khlebnikov de una madera práctica («O V. Tatline», en «Kniga vospominanii», MS, archivo privado, Moscú; citado en L. Zhadova, «Tatlin-proektirovshchik», pág. 228).

44. Camilla Gray atribuyó esta silla a Tatlin (*Great Experiment*, lám. 197). Sin embargo, en 1929 fue reproducida con este título en *Stroitel'stvo Moskvyy*. (Lobov, *Mebel' fakul'teta po obrabotke dereva i metalla VKhUTEINa*, *Stroitel'stvo Moskvyy*,

- n.º 10, 1929, pág. 10), donde era descrita como la obra de diploma de Rogozhin (un alumno de Dermetfak), que la produjo «bajo la dirección de V. Tatlin». La atribución de *Stroitel'stvo Moskvy*, ha de aceptarse como la correcta, aunque la influencia de Tatlin fue evidentemente muy grande y su participación en el diseño considerable. Rogozhin se convirtió finalmente en un ingeniero. Tatlin enseñó en Dermetfak desde 1927 hasta 1930. El término «vienesas» (*venskii*) del título de la silla se refiere al hecho de que fue la firma vienesa de Michael Thonet la que introdujo originariamente este material en el diseño de muebles de producción en serie. Aunque los diseños de Thonet nunca utilizaron la flexibilidad material, sino accidentalmente, es típico de la aproximación de Tatlin el que se valiera de esta propiedad dinámica y la explotara positivamente.
45. Lovob, «Mebel' fakul'teta», pág. 10. Lovob cita el material como verde haya. De hecho, como evidencia la afirmación de Tatlin, la silla estaba construida de listones de madera pegados (Khudozhnik-organizator byta», *Rabis*, n.º 48, 1929, pág. 48).
46. Tatlin, «Khudozhnik-organizator byta».
47. V. Tatlin, «Problema sootnosheniya cheloveka i veshchi», *Rabis*, n.º 15, 1930, pág. 9.
48. *Ibid.*
49. Se conserva en colección particular en Moscú. Tatlin enseñó en la facultad de Cerámica desde 1927 hasta 1930, e indudablemente produjo otras piezas, ninguna de las cuales, al parecer, se ha conservado. En 1977 en Moscú, se expusieron diseños trazados por Tatlin de dos jarras para leche, una tetera, un azucarero y un plato con el título de *proekty posudy dlya novogo byta (V. E. Tatlin. Zashchennyy deyatel'iskusstva RSFSR. Katalog vystavki proizvedenii*, Moscú, 1977, n.ºs 102-7). Estas piezas están en la colección Museo Bakhrushin Central de Teatro (Tsentral'nyi teatral'nyi muzei imeni A. A. Bakhrushina) de Moscú. Larissa Zhadova reprodujo algunas en su artículo «Tatlin: proektirovshchik», pág. 233. Hay que destacar que Tatlin había empezado a experimentar con la cerámica ya en 1923, mientras trabajaba en el Departamento de Cultura Material de GINKhUK, y estas piezas datan de este temprano período. Cuando la facultad de Cerámica fue transferida al Instituto del Silicato en 1930, Tatlin siguió trabajando allí hasta aproximadamente 1933.
50. Es el modelo reproducido en Gray, *Great Experiment*, lám. 199. La hendidura en la parte superior condujo a la suposición de que fuera una tetera. La distinción entre las dos variantes ha sido establecida por A. V. Abramova.
51. Para la definición de Tatlin de los objetivos del Departamento de Cultura Material (Or'del material'noi kul'tury) y detalles relativos a su actividad, ver V. Tatlin, «Otchet issledovatel'skoi raboty za 1923-1924 g. Otdela material'noi kul'tury», mecanografiado, archivo privado, Leningrado, pág. 1; citado en el capítulo 5. Trabajó allí con Khapaev, N. Nekrasov, E. Kholodov, Sakovich, Zheltikov y Korotov (*ibid.*).
52. V. Tatlin, «Iskusstvo v tekhniku», *Brigada khudozhnikov*, n.º 6, 1932, págs. 15-16. Esta declaración se publicó también en *Vystavka rabot zashchennogo deyatelya iskusstva V. E. Tatlina*, Moscú y Leningrado, 1932. Hay traducción inglesa en Andersen, *Vladimir Tatlin*, págs. 75-6.
53. Tatlin, «Iskusstvo y tekhnika», pág. 15.
54. *Ibid.*, pág. 16.
55. *Ibid.*
56. Begicheva, «O Tatline», pág. 9. Informa también de que era contrario a las formas geométricas rectilíneas incluso en la pintura porque eran estériles, muertas y antinaturales.
57. A. Sotnikov, «Stenogramma vystuplenie na vechere V. E. Tatlina», mecanografiado, archivo privado, Moscú, pág. 1.
58. Tatlin, «Iskusstvo v tekhniku», pág. 16.
59. Abramova «Tatlin», pág. 7. Es difícil asegurar cuándo concibió Tatlin la idea del *Letatlin*. Según una fuente, Tatlin había estado trabajando en él los diez años anteriores a 1933 («Letatel'nyi apparat V. E. Tatlina», *Vechernyaya Moskva*, n.º 55, 5 de julio de 1933), y se sabe que habló de ello en Kiev en 1925 (Begicheva, «O Tatline», pág. 17). Esto sugeriría que la idea surgió a principios de los años 20. Confirma esto V. Khodasevich, que mantiene que Tatlin empezó a hablar de construir un aparato volador a mediados de los 20. («Bylo», MS, archivo privado, Moscú, pág. 14). Sin embargo, Zhadova ha señalado que ya en 1912 Khlebnikov escribió «Tatlin emprendió el vuelo en su aparato» (V. Khlebnikov, «Obrazchik slovonovshestv v yazyke», *Poshchchina obshchestvennomu vkusu*, Moscú, 1912; citado por Zhadova en «Tatlin-proektirovshchik», pág. 231, n.º 74). Tatlin hizo varios modelos del *Letatlin* y continuó trabajando en él hasta su muerte. Se expusieron dos variantes del *Letatlin* junto con dos construcciones de esqueleto del aparato, descubiertas para mostrar la forma en el Museo de Bellas Artes del Estado en Moscú, en 1932. Ver lám. 7.11 e I. Matsa, «O konstruktivizme», *Iskusstvo*, n.º 8, 1971, pág. 46.
60. «Lichnaya kartochka chlena MOSSKha Tatlin», y K. Zelenski, «Letatlin», *Vechernyaya Moskva*, 6 de abril de 1933. Ayudaron a Tatlin Sotnikov, Pavil'onov, Zelenski y Shchipsyn (sus primeros alumnos) (Abramova, «Tatlin», pág. 7). Tatlin sólo menciona a Sotnikov y Pavil'onov («Iskusstvo v tekhniku», pág. 16). Tatlin siguió en este estudio hasta 1937 (Danin, «Tatlin», pág. 31).
61. Tatlin, «Iskusstvo v tekhniku», pág. 16. Tatlin había descrito al planeador como la forma dinámica más complicada que podía utilizarse ampliamente. Esperaba que se convertiría en una pieza de utilización en serie, tan barata como una bicicleta (T. Grits y V. Trenin, «Letatlin», *Yunyi naturalist*, 9 de septiembre de 1933).
62. Begicheva, «O Tatline», pág. 18.
63. Zelenskii, «Letatlin», Tatlin creía que el hombre descende de criaturas voladoras (Danin, «Tatlin», pág. 28), sospecha o sueña que Khlebnikov, hijo de Maksim Litvinov, el ministro de Asuntos Exteriores, pilotó el modelo a lo largo de algunas yardas. Según Matsa, este experimento con el *Letatlin* tuvo lugar en una colina de Sal'kovo, Zvenigorod, cerca de Moscú, en el otoño de 1933 (I. Matsa, «O konstruktivizme», *Iskusstvo*, n.º 8, 1971, pág. 46). La construcción fue al fin albergada en el Museo Central N. E. Zhukovskii de Aviación y Aeronáutica del Estado.
64. Begicheva, «O Tatline», pág. 18.
65. *Ibid.*
66. Tatlin, «Iskusstvo v tekhniku», pág. 16.
67. K. Zelenskii, «Letatlin», *Vechernyaya Moskva*, 6 de abril de 1933; traducción de Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 78.
68. M. Artseulov, «O "Letatline"», *Brigada khudozhnikov*, n.º 6, 1932, pág. 17.
69. *Ibid.*
70. Zelinski, «Letatlin».
71. Artseulov, «O "Letatline"», pág. 18; traducción basada en la de Andersen, *Vladimir Tatlin*, pág. 76.
72. Begicheva, «O Tatline», pág. 18. Tatlin presentó también una comunicación en el Ministerio Soviético de Aviación, donde sus ideas fueron recibidas con escepticismo (*ibid.*, pág. 19).
73. Zelinski, «Letatlin». Tatlin destacó también que había diseñado la Torre como un «objeto artístico». En respuesta a la pregunta de qué es lo im-

- portante en el arte contestó: «Sobre todo un sentimiento de la nueva medida artística y desde luego, gusto. Gusto: este es el imperativo categórico del arte. He centrado mi posición en la Torre a la Tercera Internacional. No todo el mundo la comprende» (Danin «Tatlin», pág. 63).
74. Tatlin, «Iskusstvo v tekhniku», pág. 15.
75. El ingeniero Matveev fue cautivado por el *Letatlin* y lo imaginaba como una empresa práctica (N. I. Matveev, «Letayushchii velosiped», *Vechernyaya Moskva*, 5 de julio de 1933).
76. «Initsiativnaya edinitsa v tvorchestve kollektiva». Las *tezisy* (tesis) de este artículo se conservan en TsGALI, fondo 665, op. 1, ed. khr. 32, lista 11. El artículo de Tatlin estaba aparentemente destinado a ser publicado en *Internatsional de Arte (Internatsional iskusstva)*, anunciado en *Iskusstvo*, n.º 8, 1919, pág. 7) por la Oficina Internacional (Mezh-dunarodnoe byuro) de IZO. El anuncio incluía artículos de Lunacharski, Tatlin, Dymshits-Tolstaya, Polyakov, V. Khlebnikov, Malevich y otros. La revista no fue publicada, pero se conservan diseños de portadas de Morgunov, Malevich y Dymshits-Tolstaya (ver TsGALI, fondo 665, op. 1, ed. khr. 31, lista 35). Son más importantes los textos de varios artículos conservados en los archivos. Incluyen: A. Toporkov, «Calistenia» («Kallistika»); K. Malevich, «A los innovadores de todo el mundo» («Novatoram vsego mira»); V. Tatlin, «La unidad de iniciativa en la creatividad del colectivo. Tesis» («Initsiativnaya edinitsa v tvorchestve kollektiva. Tezisy»); S. Dymshits-Tolstaya, «La intuición de la creación viva» («Intuitsiya zhivnogo tvorchestva»); V. Khlebnikov, «Artistas del mundo» («Khudozhniki mira») («Internatsional iskusstva», TsGALI, fondo 665, op. 1, ed. khr. 32).
77. *Ibid.*
78. Un *volnovnik* era un aparato que se movía y estaba diseñado conforme a los principios del *volnovoe dvizhenie*, un movimiento ondulante.
79. Introducción de M. Miturich a P. Miturich, «Chuvstvo mira», *Tvorchestvo*, n.º 4, 1976, pág. 14.
80. M. Miturich, «Chuvstvo mira», pág. 14 y P. Miturich, «Chuvstvo mira», pág. 17. En ruso, *chuvstvo* denota sentido en el significado de sensación (incluyendo los cinco sentidos), emoción o sentimiento. Puesto que combina percepción a través de la sensación física (fisiológica) con una percepción emocional (psicológica), la frase «*chuvstvo mira*» puede traducirse por «sentimiento del mundo».
81. P. Miturich, «Chuvstvo mira», pág. 15.
82. *Ibid.*, pág. 15.
83. *Ibid.*
84. *Ibid.*, pág. 17.
85. *Ibid.*
86. *Ibid.*, pág. 16.
87. *Ibid.*
88. Rozanova, *Miturich*, págs. 5-6. Aunque Rozanova afirma que Miturich estaba construyendo un ornitóptero en aquella época, el testimonio de Miturich de que se dedicaba a la construcción de su primer modelo en 1921 sugiere que esta temprana actividad no dio como resultado un modelo (P. Miturich, «Vol'novye dvizhiteli» MS, archivo privado, Moscú, pág. 2).
89. Rozanova, *Miturich*, pág. 6.
90. P. Miturich, «Moe pervoe znakomstvo s Velimirov Khlebnikovym», pág. 5. Miturich transmite la reacción de Khlebnikov como de desgana de discutir los inventos de Miturich, ya que «las cosas técnicas eran un libro cerrado para él y no entendía nada de ellas». La fecha del primer modelo se da en Miturich, «Volnovye dvizhitelva», pág. 2.
91. Khlebnikov, *Sobranie proizvedenii*, vol. 5, pág. 324.
92. P. V. Miturich, *Katalog vystavki*, Moscú, 1968, pág. 19.
93. P. Miturich, MS sin título, archivo privado, Moscú. Hay que subrayar que los dibujos de Miturich eran esencialmente realistas. En 1921 Miturich trabajaba aún en sus carteles espaciales y en los *rubiki* (ver capítulo 1). Sobre este punto, hay que observar que Miturich había recibido ciertas enseñanzas técnicas cuando asistió a una escuela de ingeniería militar en 1916, antes de ir al frente (Rozanova, *Miturich*, pág. 6). Su período de asistencia fue casi con seguridad de menos de un año, de modo que la enseñanza recibida no fue mucha.
94. P. Miturich, «Opyt printsipal'noi zashchity svoikh izobretenii», MS, archivo privado, Moscú, pág. 1.
95. El término «*kolebatel'noe dvizhenie*», significa literalmente movimiento ondulante u oscilante.
96. P. Miturich, «Opyt sraveniya skorostel vol'noobrazym i pryamolineiym putem», MS, archivo privado, Moscú, pág. 1. El aparato real se conserva todavía y he visto el experimento realizado con los resultados descritos en el MS. Miturich era infatigable solicitando apoyo para las investigaciones científicas intensivas acerca del principio que había descubierto, pero aunque su experimento provocó «vivo interés», ninguno de los científicos a los que abordó lo continuó, y ninguno pudo explicar con exactitud por qué funcionaba.
97. P. Miturich, cuaderno de notas, MS, archivo privado, Moscú.
98. *Ibid.*
99. P. Miturich, «Volnovaya dinamika», MS, archivo privado, Moscú, pág. 1.
100. Miturich, «Opyt printsipal'noi zashchity», pág. 1. Miturich solicitó la patente de *Alas* el 16 de abril de 1922. Había sido construido en 1921. La palabra «*letum*», viene del verbo ruso *letat'*, volar. Miturich había visitado la exposición del aparato volador de Tatlin, pero lo criticó por su solución puramente formal del problema del vuelo de autopropulsión (ver P. Miturich, «Dvenik», MS, archivo privado, Moscú, registro del 31 de marzo de 1934).
101. Miturich obtuvo patente para este *volnovnik* en 1931 (Miturich, *Opyt printsipal'noi zashchity*, pág. 1), pero se puede suponer que estuviera trabajando en él varios años antes.
102. Miturich consultó a Krzhizhanovsky en el Instituto Hidrotécnico acerca de este proyecto. Allí se expresó interés, pero no tuvo continuación (V. Pekelis, «Dobavlenie k odnoi biografii», *Nauka i zhizn'*, n.º 10, 1968, pág. 118).
103. Miturich solicitó esta patente en julio de 1931 («*Opyt printsipal'noi zashchity*», pág. 1).
104. La patente fue solicitada en 1932 (Miturich, «*Opyt printsipal'noi zashchity*», pág. 1).
105. *Ibid.*
106. P. Miturich, carta fechada el 10/11 de octubre de 1944, archivo privado, Moscú.
107. P. Miturich, «Dinamika putei goroda», sin fecha (pero escrito en los años 30), MS, archivo privado, Moscú.
108. *Ibid.*
109. *Ibid.*
110. *Ibid.*
111. Algunos arquitectos constructivistas importantes habían postulado un esquema de planificación urbana «desurbanista» para la Unión Soviética en los primeros años del Primer Plan Quinquenal, inaugurado en 1928. Recurriendo a la máxima de Marx de que en una sociedad comunista no debe haber división entre entornos de trabajo y recreo ni entre ciudad y campo, habían planteado un cerrado entrelazamiento lineal de las dos áreas en toda la URSS (ver C. Cooke «The Town of Socialism», tesis doctoral, Universidad de Cambridge, 1974).

112. P. Míturich, diario MS, archivo privado, Moscú, registrado el 26 de marzo de 1944.

113. *Ibid.*

114. Míturich y Tatlin habían sido amigos. Al parecer, discutieron por causa de la amistad del último con Mayakovski (Míturich la veía como una especie de traición por una riña entre Khlebnikov y Mayakovski). En efecto, a principios de los años 30, Míturich y Tatlin ya no se hablaban, pero estas diferencias personales no deben oscurecer la similitud de sus planteamientos.

NOTAS AL CAPÍTULO 8

1. «Lichnaya kartochka chlena MOSSKha. Tatlin, Vladimir Vygrafovich», GTG, 59/2874, pág. 2.

2. Para detalles de los decorados y vestuario que diseñó para este proyecto, ver B. Alekseev, «Novoe v tvorchestve V. E. Tatlina», *Tvorchestvo*, n.º 8, 1933, págs. 14-5.

3. Muchos de ellos se han conservado y han ido a parar a TsGALI, fondo 2089, op. 2 y a los archivos privados de Moscú.

4. Ver G. Karginov, *Rodchenko*, Londres, 1979, láms. 204-5 (1943), págs. 238-9.

5. Conversación con V. A. Stenberg, noviembre de 1974.

6. En 1936 y 1938 participó en la planificación de exposiciones (N. Rozanova, *Petr Vasil'evich Míturich*, Moscú, 1972, pág. 17). Para ejemplos de su obra tardía, ver *ibid.*, láms. de págs. 81-123.

7. Shapiro vive todavía; colaboró en la exposición de las obras de Tatlin en Moscú en 1977.

8. Hay que destacar que la Erste Russische Kunstausstellung fue la primera exposición soviética en Europa. Antes de esta fecha, había habido varias exposiciones de artistas rusos emigrados. En París, se habían celebrado cinco exposiciones rusas entre 1919 y 1921. Esta cifra excluye exposiciones personales de artistas como Archipenko, Chagall y Boguslavsky (G. Lukomsky, «Russkaya vystavka v Berlíne (Pis'mo iz Berlína)», *Argonavty*, n.º 1, 1923, pág. 68). En otras ciudades europeas había habido también exposiciones de la obra de artistas emigrados, por ejemplo, en Berlín fue expuesta la obra de Ivan Puni en la galería Der Sturm en febrero de 1921. Sin embargo, la importancia de la Erste Russische Kunstausstellung radica en el hecho de que llegó a Berlín en septiembre de 1921 directamente del nuevo Estado Soviético y de que se componía de obras recogidas por David Shterenberg de artistas que habían permanecido en Rusia durante el período revolucionario. Esto no denotaba una plena aceptación del régimen soviético, pero al menos indicaba una aquiescencia pasiva. Las posiciones políticas de estos artistas se incluían en la exposición, que abarcaba así un espectro muy amplio. La exposición incluía a aquéllos cuya lealtad era nominal y basada más en un sentimiento nacionalista que en coincidencia política con los bolcheviques, así como a los artistas pertenecientes a las tendencias denominadas «futuristas» en sentido amplio, los cuales habían respondido de modo más favorable a la Revolución (los suprematistas y los que después abrazaron el constructivismo). Incluía también obras de los emigrados más recientes, tales como Punin, que había abandonado Rusia en septiembre de 1920, Kandinski, en diciembre de 1921 y Gabo, en el verano de 1922.

9. Ya. Tugendkol'd, «Russkoe iskusstvo zagranitsei. Russkaya khudozhestvennaya vystavka v Berlíne», *Russkoe iskusstvo*, n.º 1, 1923, pág. 100. El interés del público alemán no debe tal vez sobreestimarse. Como Lukomsky señaló despectivamente, el decimoquinto día de la exposición recibió la entrada número 1.697. Lo comparó con las

15.000 personas que en dos semanas habían visitado una exposición del Mundo del Arte en París («Russkaya vystavka v Berlíne», pág. 68).

10. V. Khazanova, *Sovetskaya arkhitektura pervykh let oktyabrya 1917-1925 gg*, Moscú, 1970, pág. 196, n.º 8. Khazanova no menciona su fuente de información. Sin embargo, Lissitzki habría tenido indudablemente acceso y conocimiento de primera mano del Primer Grupo de Constructivistas en Acción, pues había presentado comunicaciones al INKhUK de Moscú en septiembre de 1921. Además, hay que notar que Aleksei Gan en su libro *Constructivismo*, afirma que el escritor Il'ya Erenburg, cuando «nos dejó hace dos meses... se llevó gran cantidad de material: fotografías de nuestra obra, un cuaderno de notas y un cargamento de impresiones» (*Konstruktivizm*, pág. 69). De este modo, parece seguro que los editores de *Veshch'* tuvieron la oportunidad y el material en 1922 para presentar en Occidente los últimos acontecimientos teóricos producidos por el Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Que *Veshch'* fracasara en llevarlo a cabo, se debe más a la posición estética de sus editores que a deficiencia de material.

11. *Veshch'/Gegenstand/Objet*, n.º 1/2, marzo-abril de 1922.

12. Una idea de las contribuciones literarias, musicales y teatrales de *Veshch'*, puede formarse a partir de una lista del índice completo del periódico publicado en inglés en K. P. Zygas, «The Magazine *Veshch'/Gegenstand/Objet*, *Oppositions*», n.º 5, otoño de 1976, págs. 118-21. Por desgracia, la lista de Zygas es algo desigual. Por lo tanto, transcribo los artículos específicamente relativos a la pintura, escultura y arquitectura que aparecieron en *Veshch'*:

n.º 1/2, marzo-abril de 1922

- a. «El bloqueo de Rusia llega a su fin», en alemán, francés y ruso («Blokada Rossii konchaetsya»)
- b. Noticias en ruso concernientes a:
 - el Congreso Internacional de Artistas de marzo de 1922
 - la revista húngara *MA*
 - el Museo de Cultura Artística de Moscú
 - el Dadá
 - reproducciones de obras de Gleizes y Léger en la revista *Clarté*
 - la revista rusa *Udar*, publicada en París
- c. V. Shkolovskii, «Carta a Roman Jakobson» (Pis'mo k Romanu Yakobsonu)
- d. A. Gleizes, «Sobre el estado actual de la pintura y sus tendencias» («O sovremennom sostoyanii zhivopisi i ee tendentsiyakh»)
- e. Cuestionario: respuestas en ruso sin título de Fernand Léger, Gino Severini, Lipshits
- f. T. van Doesburg, «El estado del arte contemporáneo» («Sostoyanie sovremennogo iskusstva»)
- g. «Ulen», «Exposiciones en Rusia» («Die Ausstellungen in Russland»)
- h. Corbusier-Saugnier, «Arquitectura contemporánea» («Sovremennaya arkhitektura»)
- i. Noticias de la primera exposición internacional en Düsseldorf (mayo-julio de 1922), en ruso
- j. N. Punin, «La Torre de Tatlin» («Tatlinova bashnya»)

n.º 3, mayo de 1922

- a. «El tren triunfante» («Torzhestvuyushchii oboz»), con diversas noticias y observaciones
- b. Noticias en ruso de la exposición de Venecia, el Congreso de París, el Congreso Internacional de Artistas de Izquierdas en Düsseldorf
- c. A. Ozenfant y C. Jeanneret, «A propósito del purismo» («Po povodu "purizma"»)
- d. Cuestionario: respuestas en ruso sin título de A. Archipenko y Juan Gris

- e. «Acercas de Pablo Picasso» («O Pablo Pikasso»), noticia corta
 f. Raoul Haussman, «Optofonética» («Optofonetika»)
 g. El [Lissitzky], «Exposiciones en Berlín» («Bystavki v Berlín»)
 h. «Cézanne y el cézannismo» («Sezann i Sezannizm»), artículo de la revista francesa *L' esprit nouveau*

13. «Ulen», «Die Ausstellungen in Russland», *Veshch'*, n.º 1/2, marzo-abril de 1922, pág. 9. Esta traducción se basa en la de K. P. Zygas, aparecida como «The Exhibitions in Russia» en *Oppositions*, n.º 5, otoño de 1976, págs. 125-7; esta cita, pág. 127.

14. Erenburg y Lissitzky, «Blokada Rossii konchaetxya», *Veshch'*, n.º 1/2, marzo-abril de 1922, pág. 2. La presente traducción es debida al texto publicado en S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Londres, 1968, págs. 340-1.

15. «Blokada Rossii konchaetxya», págs. 2-3.

16. *Ibid.*, pág. 3.

17. Las obras tridimensionales de constructivistas rusos presentadas en la Erste Russische Kunstausstellung de Berlín de 1922 eran las siguientes (títulos tomados del catálogo de la exposición, *Erste Russische Kunstausstellung*, Berlín, Galería Van Diemen, 1922):

Ioganson	551 Relief
	552 Bautechnische Konstruktion III
	553 Bautechnische Konstruktion IV
	554 Bautechnische Konstruktion
Medunetskii	555 Relief
	556 Raumkonstruktion
	557 Konstruktion
	558 Konstruktion
Rodchenko	559 Konstruktion
Stenberg, G.	563 Konstruktion
	564 Raumkonstruktion
	565 Raumkonstruktion
Stenberg, G.	566 Konstruktion
	567 Bautechnische Konstruktion
Tatlin	569 Centre-Relief

Además, algunos constructivistas también contribuyeron a la exposición con obras pictóricas

Klutsis	84 Konstruktion
Medunetskii	135 Komposition
	136 Konstruktion
	137 Farbige Konstruktion
Popova	151 Komposition
	152 Farbige Konstruktion
	153 Violinen
	154 Portrait
Rodchenko	163 Gegenstandlos
	164 Konstruktion
	165 Schwarze Komposition
	166 Rote Farbe
	167 Komposition
	168 Suprematismus
Stepanova	209 Komposition
	210 Komposition
	211 Figuren

18. D. Shterenberg, «Zur Einführung», en *Erste Russische Kunstausstellung*, pág. 13. Traducción adaptada de la de Naum Gabo, aparecida en *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, Londres, 1957, pág. 155. Entre otros cambios menores, he reemplazado «arte productivo» por «arte de producción».

19. Shterenberg, «Zur Einführung», págs. 13-14. Hay que observar que la introducción de Shteren-

berg no disminuye la identificación de Gabo con los constructivistas. Shterenberg había afirmado que «en paralelo a los constructivistas está el escultor Gabo» y había expuesto las características formales de sus exploraciones, sin explicar ninguna de las diferencias fundamentales entre Gabo y los constructivistas.

20. Gabo no fue el otro único artista que llegó a Berlín en 1922. Vivían allí muchos otros artistas rusos en aquella época. Ivan Puni había llegado en 1920 y su estudio se convirtió en un punto de cita de artistas y escritores como Il'ya Erenburg, Raoul Haussman y Hans Richter. E. Shterenberg ha compilado una lista de escritores, poetas, filósofos, artistas y críticos rusos que frecuentaban lo que se ha llamado Club Ruso o Casa de las Artes (Haus der Künste), en el Café León de Berlín en el período 1922-23 (*Russische Kunst. Berlin, 1919-1932*), Berlín 1969, págs. 18-19. Aunque esta lista parece fiable, hay que observar por ejemplo que Medunetski estuvo poco en Berlín, algún tiempo en 1923. El y los hermanos Stenberg fueron a Berlín y después a París como artistas de la Compañía de Teatro Tairov en su gira europea de 1923. Los Stenberg no son mencionados por Shterenberg en cuanto a una estancia en Berlín en esta época. Puni pronunció en el Café León una serie de conferencias sobre arte ruso que fueron más tarde publicadas en un libro titulado *Pintura Contemporánea (Sovremennaya zhivopis)*, Berlín, 1923). Puni, que llegó a Berlín el 21 de octubre de 1921, expuso un gran número de obras en la galería Der Sturm en febrero de 1921. Incluían diseños y dibujos de esculturas abstractas - *Zeichnungen und Skizzen zu ungegenständlichen Skulpturen*, de 1915-16 (n.ºs 14-26) y 1916 (n.ºs 27-52). Ver *Jwan Puni Petersburg. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Berlín, Galería Der Sturm, 1921, pág. 4. Para fotografías contemporáneas de la instalación y contenido de la exposición, ver H. Berninger y J. A. Cartier, *Jean Pougny, (Iwan Puni) 1892-1956. Catalogue de l'oeuvre, Tome I: Les Années d'avant-garde, Russie-Berlin, 1910-1923*, Tubinga, 1972, págs. 124-5, 128-9.

21. N. Gabo, «The 1922 Soviet Exhibition», *Studio International*, vol. 182/3, n.º 938, pág. 171. En esta carta Gabo atacaba la idea errónea de que Lissitzky era uno de los organizadores de la exposición de 1922. Afirmó categóricamente que los organizadores fueron Shterenberg (Shterenberg en la transcripción de Gabo), Mar'yanov, Al'tman, él mismo y el Dr. Liitz, director de la Galería Van Diemen. Gabo incluyó en su declaración una fotografía reproducida en lámina aquí. Gabo organizó las tres salas abstractas de la exposición de 1922.

22. Tomado de un crítico alemán citado por Ya. Tugendkhol'd en su artículo «Russkoe iskusstvo zagranitse», pág. 101.

23. F. Stahl, «Russische Kunstausstellung Galerie van Diemen», *Berliner Tageblatt*, ed. vespertina, 18 de octubre de 1922 y Tugendkhol'd, «Russkoe iskusstvo zagranitse», pág. 101. Una reacción contemporánea citada por E. Neuman expresaba una evaluación semejante de la exposición: «barria de un plumazo la obra anterior de los expresionistas y sacaba a la luz a los abstractos» («Russia's 'defitist Art' in Berlin, 1922», *Art Journal*, vol. 27, n.º 1, 1967, pág. 22).

24. Citado por Tugendkhol'd, «Russkoe iskusstvo zagranitse», pág. 102.

25. H. Richter, en *Sovremennaya arkhitektura*, n.º 2, 1926.

26. I. Matsa, *Iskusstvo sovremennoi Evropy*, Moscú y Leningrado, 1926.

27. V. Kandinsky, «Kunstfrühling in Russland», *Die Freiheit*, ed. vespertina, 9 de abril de 1919. Hay traducción inglesa en K. Lindsay y P. Vergo,

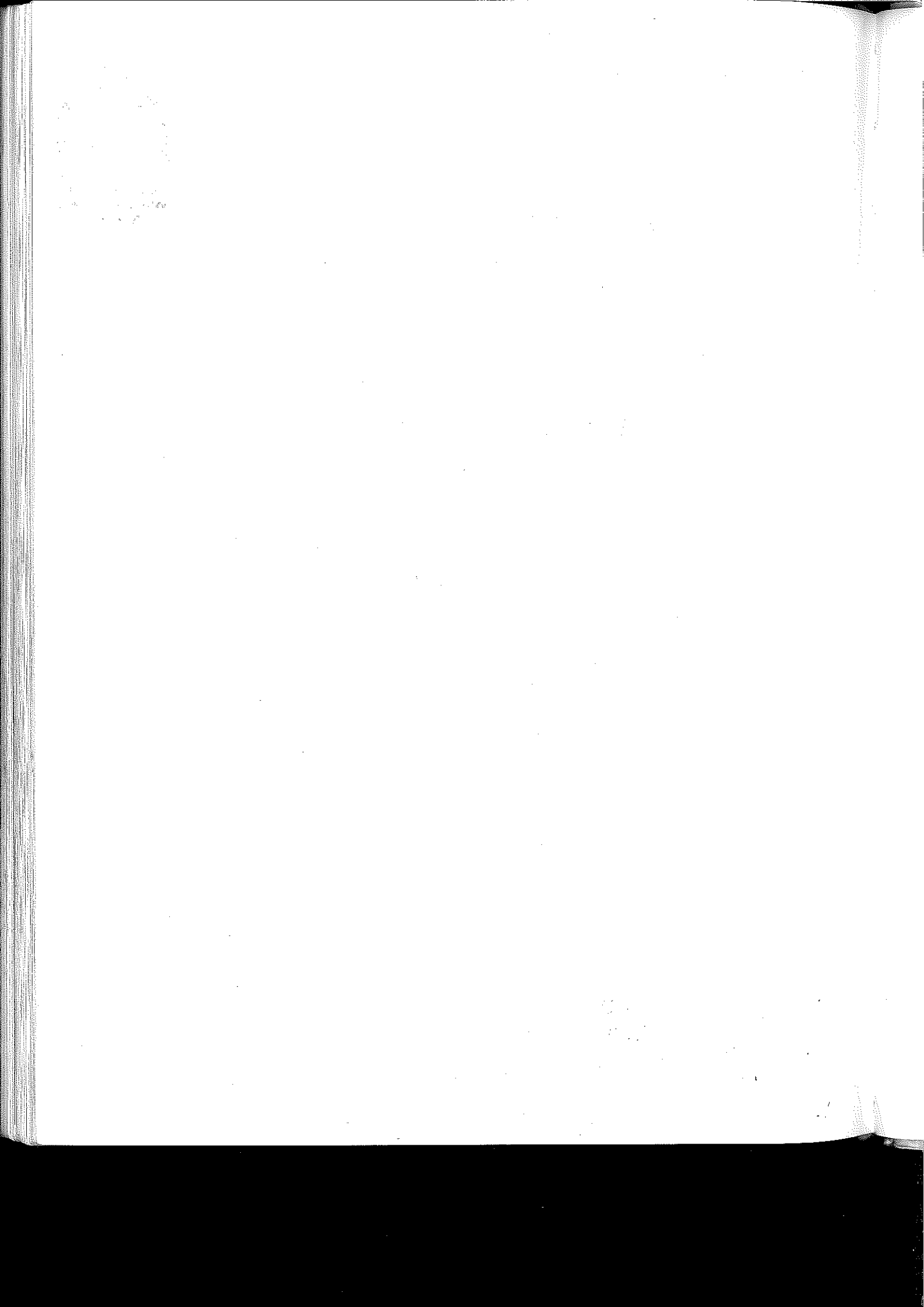
- eds. *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Londres, 1982, vol. 1, págs. 428-9.
28. «Mezhdunarodnoe khudozhestvennoe byuro», *Zhizn' iskusstva*, n.º 21, 23 de noviembre de 1918, pág. 6.
29. «Mezhdunarodnoe byuro pri otdela izobrazitel'nykh iskusstv», *Iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 2.
30. «Mezhdunarodnoe byuro», *Iskusstvo*, n.º 1, 1919, pág. 2. Este breve aviso explicaba también la importancia doble de semejante internacional artística: «El papel social del arte, como factor que une armoniosamente naciones y sociedades, lo convierte en un arma poderosa en la lucha por la realización del socialismo mundial. Al mismo tiempo, el papel espiritual del arte promete a la humanidad socializada las aún no experimentadas alegrías de una actividad artística nacional, al crear y comprender el arte». Kandinski explicó los objetivos de la conferencia en un artículo titulado «Sobre «la gran utopía»,» publicado en 1920 («O «velikoi utopii»», *Khudozhestvennaya zhizn'*, n.º 3, 1920, págs. 2-4. Hay una traducción en Lindsay y Vergo, *Kandinski*, vol. 1, págs. 444-8). Umanski dio también difusión a este proyectado congreso y aconsejó a los artistas alemanes que asistieran (K. Umanski, *Neue Kunst in Russland 1914-1919*, Potsdam y Munich, 1920, págs. 55-6). Otros contactos anteriores a la exposición de 1922 fueron establecidos por Malevich, que en febrero de 1922 envió una carta a los artistas holandeses en respuesta a los intentos de Holanda por establecer contacto con artistas soviéticos (ver K. S. Malevich, *Essays on Art, 1915-1933*, Londres, 1969, vol. 1, págs. 187-8, 254 y *De Stijl*, n.º 79/84, 1927, col. 53).
31. V. Kandinski, «Shagi Otdela izobrazitel'nykh iskusstv v mezhdunarodnoi khudozhestvennoi politike», *Khudozhestvennaya zhizn'*, n.º 3, 1920, pág. 16. Traducido en Lindsay y Vergo, *Kandinsky*, vol. 1, págs. 448-54.
32. *Ibid.*
33. «Internatsional iskusstv», *Iskusstvo*, n.º 8, 1919, pág. 7.
34. «Mezhdunarodnoe byuro», *Iskusstvo*, n.º 8, 1919, pág. 7.
35. Los artículos publicados por Umansky incluían: «Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst», *Der Arat*, n.º 4, enero de 1920, págs. 12-13; «Die neue Monumentalskulptur in Russland», *Der Arat*, n.º 5/6, febrero-marzo de 1920, págs. 29-33.
36. Umanski, *Neue Kunst in Russland*, pág. 19.
37. *Ibid.*, págs. 19-20.
38. Grosz y Heartfield fueron fotografiados sosteniendo sus carteles con el mensaje derivado del artículo de Umanski de la exposición dadá de Berlín de junio de 1922. Esta fotografía se reprodujo en el almanaque *DADA* y también en T. Andersen, *Vladimir Tatlin*, Estocolmo, Moderna Museet, 1968, pág. 18. Grosz visitó Rusia en 1921, pero no parece que le impresionara lo que vio (*Ein kleines Ja und ein grosses Nein*, Hamburgo, 1955).
39. Umanski, *Neue Kunst in Russland*, pág. 51.
40. Umanski basa evidentemente su descripción en el artículo de Punin «Sobre monumentos» («O pamyatnikakh»), *Iskusstvo kommuny*, n.º 14, 9 de marzo de 1919). Aunque Umansky cita un artículo de Tatlin de la revista *Iskusstvo*, n.º 2, 1919, como fuente, no he podido encontrarlo. Hay que destacar que se publicaron otros comentarios posteriores sobre la Torre de Tatlin en Alemania y muchos otros sitios. Entre los primeros estaba E. Ehrenburg, «Ein Entwurf Tatlins», *Fruehlicht*, vol. 1, n.º 3, 1921-2, págs. 92-3. El periódico húngaro *MA* publicó una traducción de la descripción de Punin en el vol. 7, n.º 5/6, 1922, pág. 31.
41. Umanski, *Neue Kunst in Russland*, pág. 32.
42. *Ibid.*, pág. 33.
43. «Institut khudozhestvennoi kul'tury. Otchet o deyatelnosti INKhUKa», *Russkoe iskusstvo*, n.º 2/3, 1923, págs. 85-8.
44. B. Uitz, *MA*, enero de 1921. Para esto y otra información general referente a la vanguardia húngara, estoy en deuda con *The Hungarian Avant-Garde: The Eight and the Activists*, Londres, Arts, Council, 1980.
45. Información tomada de N. Gabo, redactada en ruso en una carta sin fecha, probablemente de los años 60, documentos de Gabo, C. 5, vi archivo privado, Londres.
46. Para más detalles acerca de Kemeny e INKhUK y el debate relativo a esta comunicación, ver capítulo 3.
47. Este manifiesto se reproduce en versión inglesa en *Hungarian Avant-Garde*, pág. 120. Hay que observar que los húngaros reseñaron la exposición de 1922. Ver L. Kassák, «A berlini orosz kiállítás», *MA*, diciembre de 1922; A. Kemény, «Jegyzetek az orosz művészet berlini kiállításához», *Akaszott Ember*, vol. 1, 1923, n.º 1. Además, *MA* reproducía una traducción de la descripción de Punin del monumento («Tatlin Uvegornya», *MA*, vol. 7, n.º 5/6, 1922, pág. 31).
48. Citado por V. K. en «Arkhitektura na parizhskoi khudozhestvenno-promyshlennoi vystavke 1925 goda», *Stroitel'naya promyshlennost'*, n.º 9, 1925, pág. 642.
49. El catálogo que acompañaba a la exposición incluía un breve artículo de D. Shterenberg que presentaba la obra de VKhUTEMAS al público francés. Al referirse a la obra de Dermefak (las facultades de Madera y Metal exponían sus obras por separado), Shterenberg subrayaba que «Ces deux facultés s'efforcent de donner aux objets qu'elles fabriquent des formes inspirés d'une constructivisme utilitaire et adaptées aux besoins réels de notre marché» («Le Vkhoutemas», *Exposition Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Union des Républiques Sovietistes Socialistes. Catalogue*, París, 1925, pág. 76). La «Salle du Vkhoutemas», estaba situada en el Grand Palais. Los proyectos de las facultades de Madera y Metal no figuraban en el catálogo, pero incluían la Sala rural de lectura (Izba-chital'naya; que figuraba en el catálogo *Exposition Internationale URSS*, pág. 73, reproducida en la pág. 179), dibujos, fotografías y diseños para herramientas útiles. Las otras piezas incluían modelos teatrales y diseños de prendas de vestir de Popova para *El cornudo magnánimo* y *La tierra en confusión*, de Stepanova para *La muerte de Tarelkin* (reproducidos en la pág. 189) y de Vesnin para *El hombre que fue jueves*; carteles publicitarios de Rodchenko para lemas de Mayakovsky; diseños y modelos arquitectónicos de los hermanos Vesnin para el Palacio del Trabajo; obras de Ginzburg y la facultad de Arquitectura de VKhUTEMAS (se reprodujo una construcción de los alumnos en la pág. 180); el modelo de Tatlin para el Monumento a la Tercera Internacional (reproducido en la pág. 171) y muchas otras piezas. Hay que subrayar que una gran cantidad de piezas no eran constructivistas. Había una amplia colección de piezas de artesanía tradicional y también de obras artísticas puramente decorativas, como los diseños para porcelana de Suetin, Chashnik y Malevich. Estas obras, que respondían a los conceptos tradicionales de la artesanía y las artes aplicadas, no ayudaron a la aclaración de los principios constructivistas. Además, Shterenberg, en su artículo, presentaba el objetivo general de los VKhUTEMAS como un compromiso social y utilitario, subrayando que incluso la pintura tenía un importante papel que representar a este respecto («Le Vkhoutemas», pág. 76).

50. La inaccesibilidad del constructivismo ruso para las ideas estéticas francesas en aquella época se resume en el hecho de que cuando el crítico André Salmon publicó en París su libro sobre arte moderno ruso, tres años después (*Art russe moderne*, 1928), fue capaz de omitir los nombres y obras de los cuatro principales maestros innovadores de la vanguardia rusa en los años 10 y 20, Malevich, Tatlin, Matyushin y Filonov. Con la excepción de Po-

pova, ningún constructivista estaba representado en el libro de Salmon. Se reproducen tres obras de Popova con el título de «composición». Dos de ellas eran de hecho, diseños textiles.

- 51. «Konstruktivizm na zapade».
- 52. Gan, *Konstruktivizm*, pág. 169.
- 53. *Ibid.*
- 54. *Ibid.*
- 55. *Ibid.*, pág. 70.





BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

FUENTES BASICAS

ARCHIVOS DEL ESTADO, LENINGRADO

Gosudarstvennyi Russkii muzei:

- fondo 100, ed. khr. 249. S. Dymshits-Tol'staya, 'Vospominaniya', sin fecha.
 fondo 44, ed. khr. 452. N. Lapshin, 'Avtobiograficheskie zapiski', 1941.

ARCHIVOS DEL ESTADO, MOSCÚ

Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv literatury iskusstva-TsGALI:

- fondo 134, op. 2, ed. khr. 23. M. Matyushin, 'Avtobiografiya', sin fecha.
 fondo 134, op. 2, ed. khr. 24. M. Matyushin, 'Dnevnik', 1915-16.
 fondo 134, op. 2, ed. khr. 21. M. Matyushin, 'Opyt khudozhnika novoi mery'.
 fondo 664, op. 1, ed. khr. 8. Muzei zhivopis'noi kul'tury.
 fondo 665, op. 1, ed. khr. 32. V. Tatlin, 'Initsiativnaya edinitsa v tvorchestve kolektiva. Tesizy'.
 fon 680. Gosudarstvennye svobodnye khudozhestvennye masterskie.
 fondo 681. VKhUTEMAS.
 fondo 1334, op. 2, ed. khr. 238-9. Klutsis, diseños y cuadernos de dibujo.
 fondo 1334, op. 2, ed. khr. 324. M. Matyushin, 'Chto dobavit v spravochnik po tsvetu', años 30.
 fondo 2089, op. 1, ed. khr. 2. V. Tatlin, Dva al'boma s figurami, 1913-16.
 fondo 2361, op. 1, ed. khr. 30. El Lissitzky, 'Khudozhestvennye predposylki standartizatsii mebeli', 1928.
 fondo 2361, op. 1, ed. khr. 58. El Lissitzky, 'Mebel', 3 abril 1940; 'avtobiografiya', 1940.

Gosudarstvennaya tret'yakovskaya galereya:

- fondo 59, ed. khr. 2874. V. Tatlin, Lichnaya kartochka chlena MOSSKha. Tatlin, Vladimir Evgrafovich, 1933.

ARCHIVOS PRIVADOS, LENINGRADO

- Matyushin, M. 'Tvorcheskii put' khudozhnika', años 30.
 Matyushin, M. 'Novyi prostranstvennyi realizm. Khudozhnik v opyte chetvertoi mery', sin fecha.
 Tatlin, V. 'Otchet issledovatel'skoi raboty za 1923-4, Otdela material'noi kul'tury', mecanografiado, 10 noviembre 1924.
 Tatlin, V. 'Otchet o rabote za 1923 i 24 gg. Otdela material'noi kul'turv', 1 septiembre 1924.

ARCHIVOS PRIVADOS, MOSCÚ

- Abramova, A. V. 'Tatlin', mecanografiado, años 1960.
 Abramova, A. V. 'Zapis' besedy s G. D. Chichagovoi', años 1960.
 Babichev, A. Notas sin título y doklady.
 Babichev, A. and G. Chichagova, *Distipliny VKhUTEMASA*, folleto de litografías con versos, 1920.
 Begicheva, A. 'Vospominaniya o Tatline. Do kontsa ne razgadai', sin fecha.
 Danin, D. 'Tatlin', años 1940.
 Ioganson, K. 'Ot konstruktсии k tekhnike izobreteniyu', conferencia pronunciada en INKhUK, 19 marzo 1922.
 Kemeny, A. 'O konstruktivnykh rabotakh OBMOKhU', conferencia pronunciada en INKhUK, 26 diciembre 1922.
 Kemeny, A. 'Noveishie napravleniya v sovremennom nemetskom i russkom iskusstve', conferencia pronunciada en INKhUK, 8 diciembre 1922.
 Kushner, B. 'Proizvodstvo kul'tury', 1922, conferencia pronunciada en INKhUK.
 Kushner, B. 'Rol' inzhenera v proizvodstve', conferencia pronunciada en INKhUK, 30 marzo 1922.
 Kushner, B. 'Khudozhnik v proizvodstve', conferencia pronunciada en INKhUK, 6 abril 1922.
 Lavinski, A. 'Inzhenerizm (Tezisy k gorody budushchego)', conferencia pronunciada en INKhUK, 26 enero 1922.
 Levashkova, A. 'O Tatline', sin fecha.
 Miturich, P. 'Dinamika putei goroda', años 1930.

- Miturich, P. Dnevnik, 1944.
 Miturich, P. 'Moe pervoe znakomstvo s Velimirom Khlebnikovym', sin fecha.
 Miturich, P. 'Opyt sravneniya skorostei vol'noobraznym i pryamolineinym putem', sin fecha.
 Miturich, P. 'Opyt sravneniya slorostei vol'noobraznym i pryamolineinym putem', sin fecha.
 Miturich, P. Pis'ma, varias fechas.
 Miturich, P. 'Vol'novye dvizhiteli', sin fecha.
 Miturich, P. 'Volnovaya dinamika', 1943.
 Miturich, P. Zapisnaya knizhka, sin fecha.
 Popova, L. 'K voprosu o novykh metodakh v nashei khudozhestvennoi shkole', fechado en diciembre 1921.
 Popova, L. 'Kostyum kak element material'nogo oformleniya', sin fecha.
 Popova, L. 'Raboty 20-21 g.' sin fecha.
 Popova, L. 'Sushchnost' distsiplin', sin fecha.
 Popova, L. 'Tseli organizatsii Muzeya zhivopisnoi kul'tury', 1921.
 Popova, L. 'Vstuplenie k diskussii INKhUKa o "Velikodushnom rogonostse"', conferencia pronunciada en INKhUK, 27 abril 1922.
 Popova, L. 'Zhivopisnaya arkhitektonika', sin fecha.
 Punin, N. 'Kvartira No. 5'.
 Rodchenko, A. 'Chernoie i beloie', año 1920.
 Rodchenko, A. 'Distsiplina No. 5', sin fecha pero probablemente de 1921.
 Rodchenko, A. 'Liniya', 1921.
 Rodchenko, A. 'Programma organizatsii laboratorii pri Gosud. khudozh. masterskikh', 1920.
 Rodchenko, A. 'Programma po kursu proektirovaniya metalloveshchei Dermefaka', mecanografiado. 1922-4.
 Rodchenko, A. 'Ob' yasnitel'naya zapiska k uchebnomu planu, sin fecha.
 Rodchenko, A. 'Ob'yasnitel'naya zapiska k programme kursa kompozitsii dlya Metfaka VKhUTE.MASa profesora Rodchenko', sin fecha.
 Rodchenko, A. 'Tsel' proektirovaniya', sin fecha.
 Stenberg, G., V. Stenberg y K. Medunetskii, 'Tezisy po dokladu "konstruktivizm"', 1922.
 Stepananova, V. 'O polozhenii i zadachakh khudozhnika-konstruktivista v shtsenabivnoi promyshlennosti v svyazi s rabotami na shtsenabivnoi fabrike', conferencia pronunciada en INKhUK, 5 enero 1924.
 Stepanova, V. 'Smert' Tarelkina', 1924.
 Stepanova, V. 'Tezisy k dokladu "Iskusstvo i proizvodstvo"', conferencia pronunciada INKhUK, 17 febrero 1921.
 Tarabukin, N. 'Polozhenie o gruppe ob'ektivnogo analiza', sin fecha.
 Tatlin, V. 'Kratkii obzor', sin fecha.
 Tatlin, V. 'Svedenie', sin fecha.
 Protokoly zasedanii INKhUKa, 9 junio 1920-5 enero 1924, junto con las listas de asistencia a INKhUK.
 'Obshchii plan programmy nauchno-teoreticheskogo otdela tsentrospektii AKIZO Narkomprosa, sin fecha.
 'Otchet gruppy konstruktivistov INKhUKa', Moscow, 6 septiembere 1921.
 'Pervaya rabochaya gruppa konstruktivistov. Programma', 1921.
 'Programma uchebnoi podgruppy rabochei gruppy konstruktivistov INKhUKa', 1921.

FUENTES SECUNDARIAS

PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONTEMPORÁNEAS

- Afisha TIM*, Moscú, 1926.
Al'manakh, Leningrado, 1930, Nos. 1-10.
Antrakt, Moscú, 1923, Nos. 1-7
Argonavty, Petrogrado, 1923, No. 1.
Arkhitectura i VKhUTEIN, Moscú, 1929, No. 1.
Atel'e, Moscú, 1923, No. 1.
Avangard, Moscú, 1922, Nos. 1-3.
Brigada khudozhnikov, Moscú, 1931-2.
Byulleten' GAKhN, Moscú, 1925-8, Nos. 1-11.
Daesh', Moscú, 1929, Nos. 1-14.
Ermitazh, Moscú, 1922, Nos. 1-15.
Gazeta futuristov (Da zdravstvuet reolyutsiya dukha'), Moscú, Mayakovskii, Kamenskii y Burlyuk, No. 1, 1918.
Gorn, Moscú, Proletkul't, 1918-23.
Gryadushchee, Petrogrado, Proletkul't, 1918-21.
Iskusstvo, Vitebsk, 1921.
Iskusstvo, Moscú, 1918, Nos. 1-11.
Iskusstvo, Moscú, 1919, Nos. 1-8.
Iskusstvo, Moscú, 1923-8.
Iskusstvo i promyshlennost', Moscú, 1924, Nos. 1-2
Iskusstvo kommuny, Petrogrado, 1918-19, Nos. 1-19.
Iskusstvo i massy, Moscú, 1929-30.
IZO, Vestnik otdela izobrazitel'nykh iskusstv NKP, Moscú, 1921, No. 1.
Izobrazitel'noe iskusstvo, Petrogrado, 1919, No. 1.
Izvestiya OBKhON, Moscú, 1929.
, Moscú, 1919-20.
Khudozhnik i zritel', Moscú, 1924, Nos. 1-7.
Kino-Fot, Moscú, 1922-3, Nos. 1-6.

- Kniga i revolyutsiya*, Petrogrado, 1920-3.
Krasnaya niva, Moscú, 1923-31.
Krasnaya nov', Moscú, 1921-31.
Krasnaya panorama, Leningrado, 1923-30.
Krasnoe studenchstvo, Moscú, 1925-31.
LEF. Zhurnal levogo fronta iskusstv, ed. B. Arvatov, N. Aseev, O. Brik, B. Kushner, V. Mayakovskii, S. Tret'yakov y N. Chuzhak, Moscú, 1923-5 (1923, Nos. 1-4; 1924, Nos. 1-2(6); 1925, No. 3(7)). Después *Novyi LEF*, ed. V. Mayakovskii y S. Tret'yakov, Moscú, 1927-8(1927, Nos. 1-12; 1928, Nos. 1-12).
Makovests, Moscú, 1922, Nos. 1-2.
Na literaturnom postu, Moscú, 1926-32.
Pechat' i revolyutsiya, Moscú, 1921-30.
Plamya, Petrogrado, 1918-20.
Proletarskaya kul'tura, Moscú, 1918-20.
Russkoe iskusstvo, Petrogrado, 1923, Nos. 1-3.
Sovetskoe iskusstvo, Moscú y Leningrado, 1926-8.
Sovremennaya arkhitektura, Moscú, 1926-30.
Tvorchestvo, Moscú, 1918-22.
Tvorchestvo, ed. I. Naimovich-Chuzkah, Vladivostok y Chita, 1920-1 (1920, Nos. 1-4, 1921, Nos. 5-7).
Veshch'/Gegenstand/Objet, ed. El Lissitzky e I. Erenburg, Berlín, 1922, Nos. 1-3.
Vestnik iskusstv, Moscú, 1922, Nos. 1-5.
Vestnik Professional'nogo soyuza khudozhnikov-zhivopistsev v Moskve, Moscú, 1918, No. 1.
Vestnik rabotnikov iskusstv (Rabis), Moscú, 1920-34.
Vestnik teatra, Moscú, 1919-21.
Zhizn' iskusstva, Petrogrado, 1918-22.
Zhizn' iskusstva, Petrogrado, 1923-9.
Zhizn' i tvorchestvo, Tver', 1921-2.

GENERAL

- Aelita*, (Moscú, sin fecha).
 Aksel'rod, L. 'Voprosy iskusstva', *Krasnaya nov'*, No. 6, 1926, pp. 148-61.
 Alekseev, B. 'Suetin-vospitatel' khudozhnikov', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 11, 1964, pp. 19-23.
 Andersen, T. *Malevich* (Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970).
 Andersen, T. *Moderne russisk kunst 1910-1925* (Copenhage, 1967).
 Annenkov, Yu. *Dnevnik moikh ustrech* (Nueva York, 1966), 2 vols.
 Annenkov, Yu. *Portrety* (Petrogrado, 1922).
Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii. Sbornik vospominanii, statei, dokumentov (Moscú, 1973).
 Arkin, D. 'Chto my vystavlyali v Parizhe. Iskusstvo byta', *Ekran*, No. 16, 1925.
 Arkin, D. 'Estetika funktsionalizma. Arkhitekturnaya i khudozhestvenno-promyshlennaya deyatel'nost' Baukhauza', *Brigada khudozhnikov*, No. 2, 1932.
 Arkin, D. *Iskusstvo bytovoi veshchi* (Moscú, 1932).
 Arkin, D. 'Iskusstvo veshchi', *Kul'turnaya revolyutsiya*, 1929, No. 2, pp. 25-8.
 Arkin, D. 'Iskusstvo veshchi', *Ezhegodnik literatury i iskusstva na 1929 god* (Moscú, 1929).
 Arkin, D. 'Iskusstvo veshchei na zapade', *Zapad i vostok* (Moscú, 1926).
 Arkin, D. 'Khudozhnik i proizvodstvo', *Pravda*, 14 julio 1928.
 Vetrov, A. [D. Arkin], 'Khoroshee-vrag plokhogo', *30 Dnei*, No. 4, 1926, p. 32.
 Arkin, D. 'Mechty o novom stile (Iskusstvo veshchi na zapade)', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 12, 1929, pp. 61-9.
 Arkin, D. 'O mebeli. Mebel'naya promyshlennost' i rekonstruktsiya byta', *Brigada khudozhnikov*, No. 2, 1932, pp. 19-24.
 Arkin D. 'Promyshlennost' i khudozhnik', *Izvestiya*, 18 julio 1926.
 Arkin, D. 'Stroitel'stvo i "mebel'naya problema"', *Stroitel'stvo Moskvy*, No. 10, 1929, pp. 7-8.
 Arkin, D. 'VKhUTEMAS i germanskii BAUKHAUZ', *Izvestiya*, 5 febrero 1927.
 Arkin, D. 'Voprosy khudozhestvennoi promyshlennosti', *Arkhitektura SSSR*, No. 3, 1941.
 Arvatov, B. 'AKhRR na zavode', *Zhizn' iskusstva*, No. 30, 1925.
 Arvatov, B. 'Byt i kul'tura veshchi', in *Al manakh Proletkul'ta* (Moscú, 1925), pp. 75-82.
 Arvatov, B. 'Esteticheskii fetishizm', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 3, 1923, pp. 86-95.
 Arvatov, B. 'Iskusstvo i kachestvo promyshlennoi produktsii', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 7, 1925, pp. 39-43.
 Arvatov, B. *Iskusstvo i klassy* (Moscú, 1923).
 Arvatov, B. 'Iskusstvo i organizatsiya byta', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 4, 1926, pp. 83-9.
 Arvatov, B. 'Iskusstvo i proizvodstvo', *Gorn. n.º* i, 1923, pp. 257-58.
 Arvatov, B. *Iskusstvo i proizvodstvo* (Moscú, 1926).
 Arvatov, B. 'Izobrazitel'nye iskusstva', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 7, 1922, pp. 140-6.
 Arvatov, B. 'K. Malevich. Bog ne skinut', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 7, 1922, pp. 343-4.
 Arvatov, B. 'Katoi teatr nuzhen rabochemu klassu', *Gorn*, No. 8, 1923, pp. 250-2.
 Arvatov, B. 'Na putyakh k proletarskomu iskusstvu', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 1, 1922, pp. 65-75.
 Arvatov, B. 'Nastuplenie pravyykh', *Zhizn' iskusstva*, No. 26, 1925, pp. 2-3.
 Arvatov, B. *Natan Al'tman* (Berlín, 1924).
 Arvatov, B. 'O formal'no-sotsiologicheskome metode', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 3, 1927, pp. 54-65.
 Arvatov, B. 'O khudozhestvennoi kul'turnosti sredi rabochykh', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 9, 1925.

- Arvatov, B. 'O novom etapa v proletarskom khudozhestvennom dvizhenii', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 6, 1925, pp. 16-19.
- Arvatov, B. *Ob agitatsionnom i proizvodstvennom iskussive* (Moscu, 1930).
- Arvatov, B. *Ob agitatsionnom i proizvodstvennom iskussive* (Moscu, 1930).
- Arvatov, B. 'Oveshchestvennaya utopia', *LEF*, No. 1, 1923, pp. 61-4.
- Arvatov, B. 'Proletariat i levoe iskusstvo', *Zhizn'iskusstva*, No. 26, 1925, pp. 2-3; y *Vestnik iskusstv*, No. 1, 1922, pp. 10-11.
- Arvatov, B. 'Protokol doklada t. Arvatova v tsentral'nom moskovskom Proletkul'te, 27 marta 1923', *Gorn*, No. 8, 1923.
- Arvatov, B. 'Reaktsiya v zhivopisi', *Sovetskoe iskussivo*, Nos. 4-5, 1925, pp. 70-4.
- Arvatov, B. *Sotsiologicheskaya poetika* (Moscu, 1928).
- Arvatov, B. 'Stradayushchie bessiliem', *LEF*, No. 3, 1923, p. 180.
- Arvatov, B. 'Stradayushchie bessiliem', *LEF*, No. 3, 1923, p. 180.
- Arvatov, B. 'Teatr kak proizvodstvo', en I. Aksekov, ed., *O Teatre* (Tver', 1922), pp. 113-22.
- Arvatov, B. 'Utopiya i nauka', *LEF*, No. 1, 1923, pp. 16-21.
- Arvatov, B. 'Veshch'. *Pechat' i revolyutsiya*, No. 7, 1922, pp. 341-2.
- Babichev, A. 'O konstruktzii i kompozitsii', *dekorativnoe iskusstvo*, No. 3, 1967, pp. 17-18.
- Bann, S. *The Tradition of Constructivism* (Londres, 1974).
- Barron, S. and M. Tuchman, eds., *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives* (Londres y Cambridge, Mass., 1980).
- Baukhauz Dessau 1928-1930. Katalog vystavki* (Moscu, 1931).
- Berdyayev, N. *Krizis iskusstva* (Moscu, 1918).
- Brenninger, H. y J. A. Cartier, *Jean Pougny (Ivan puni) 1892-1956- Catalogue de l'oeuvre, Tome I: Les Années de l'avant-garde, Russie-Berlin, 1910-1923* (Tubinga, 1972).
- Beskin, E. 'Teatral'nyi LEF', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 6, 1925, pp. 47-60.
- Beskin, O. 'Otvet napravo-zapros nalevo (po povodu stat'i t. Pel'she)', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 6, 1925, pp. 6-15.
- Beskin, E. 'Iskusstvo i klass', *Vestnik rabotnikov iskusstv*, No. 1, 1920, pp. 9-13.
- Blyumenfel'd, V. 'Na levom fronte', *Zhizn' iskusstva*, No. 24, 1925, pp. 4-5.
- Bogdanov, A. *Elementy proletarskoi kul'tury v razvitiu rabocheho klassa* (Moscu, 1920).
- Bogdanov, A. *Inzhener Menin* (Moscu, 1918, segunda edición).
- Bogdanov, A. *Iskusstvo i rabochii klass*, (Moscu, 1918).
- Bogdanov, A. *Krasnaya zverda. Roman-utopiya* (Petrogrado, 1918).
- Bogdanov, A. *Kul'turnye zadachi nashego vremeni* (Moscu, 1911).
- Bogdanov, A. *O proletarskoi kul'ture* (Moscu y Leningrado, 1924).
- Bogorodski, F. *Vospominaniya khudozhnika* (Moscu, 1959).
- Boltyanski, G. *Lenin i kino* (Moscu, 1925).
- Bouch, M. y A. Zamochkine, 'L'Art Pictural Sovietique', *VOKS: Les Arts Plastiques en URSS*, No. 9/10, 1935, pp. 9-33.
- Bowlt, J. E. 'From Pictures to Textile Prints', *Print Collector's Newsletter*, Vol. 7, No. 1, 1976, pp. 16-20.
- Bowlt, J. E., ed., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934* (Nueva York, 1976).
- Brik, O. 'Drenazh iskustvu', *Iskusstvo kommuny*, No. 1, 1918, p. 1.
- Brik, O. 'Futurizm', *Gorn*, No. 8, 1923, pp. 253-5.
- Brik, O. 'IMO - iskusstvo molodykh' en *Mayakovskomu* (Leningrado, 1940).
- Brik, O. 'Khudozhnik i kommuna', *Izobrazitel'noe iskusstvo*, No. 1, 1919.
- Brik, O. 'Nash dolg', *Khudozhestvennaya zhizn'*, No. 1, 1919, pp. 3-4.
- Brik, O. 'Ne teoriya a lozung', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 1, 1929.
- Brik, O. 'Ot kartiny k sittsu', *LEF*, No. 2, 1924.
- Brik, O. 'Ot kartiny k foto', *Novyi LEF*, No. 3, 1928, pp. 29-33.
- Brik, O. 'Predislovie', en B. Arvatov, *Sotsiologicheskaya poetika* (Moscu, 1928).
- Brik, O. 'V poryadke dnaya', en *Iskusstvo v proizvodstve* (Moscu, 1921).
- Brik, O. 'Za novatorstvo', *Novyi LEF*, No. 1, 1927.
- Bush, M., y A. Zamoshkin, *Put' sovetskoi zhivopisi* (Moscu, 1933).
- Carr, E. H. *Socialism in One Country, 1924-1926* (Londres, 1970).
- Carr, E. H., y R. W. Davies, *Foundations of a Planned Economy, 1926-1929* (Londres, 1969).
- Chegedaeva, N. 'Plakat', en *Istoriya russkogo iskusstva* (Moscu, 1957), Vol. II.
- Chuzhak, N. 'Foto-lito-izo montazh' *Zhizn' iskusstva*, No. 23, 1925, pp. 3-4.
- Chuzhak, N. 'Iskusstvo byta', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 4-5, 1925, pp. 3-12.
- Chuzhak, N. 'Iskusstvo byta', *Sovremennaya arkhitektura*, No. 1, 1927, pp. 21-3.
- Chuzhak, N. *K dialektike iskusstv* (Chita, 1921).
- Chuzhak, N. *K estetike marksizma* (Irkutsk, 1916).
- Chuzhak, N., ed., *Literatura fakta. Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa* (Moscu, 1929).
- Chuzhak, N. 'Literatura zhiznestroeniya', *Novyi LEF*, No. 11, 1928.
- Chuzhak, N. 'Most ot illyuzii k materii', *Zhizn' iskusstva*, No. 25, 1925, pp. 5-6.
- Chuzhak, N. 'O tom, chto na LEFe', *Zhizn' iskusstva*, No. 24, 1925, pp. 5-6.
- Chuzhak, N. 'Pervaya vystavka SSSR i zadachi pechaty', *Zhurnalist*, No. 6, 1923.
- Chuzhak, N. 'Pod znakom zhiznestroeniya', *LEF*, No. 1, 1923, pp. 12-39.
- Compton, S. 'Art and Photography', *Print Collector's Newsletter*, Vol. 7, No. 1, 1976, pp. 12-15.
- Deibler, T., y A. Glez, *V hor'be za novoe iskusstvo* (Petrogrado, 1923).
- Die Kunstismen in Russland 1907-1930* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1977).

- Dobrowski, M. 'Constructivism in Soviet Painting', *Soviet Union*, Vol. 3, parte 2, 1976, pp. 152-86.
- Dorokhov, K. G. *Zapiski khudozhnika* (Moscu, 1974).
- D'yakontsyn, L. *Ideinye protivorechiya v estetike russkoi zhivopisi kontsa 19 - nachala 20vv. (Perm', 1966)*.
- Dzhonson, 'NOT i iskusstvo', *Vremya*, No. 6, 1924, pp. 33-4.
- Efros, A. *Profili* (Moscu, 1930).
- Efros, A. *Kamernyi teatr i ego khudozhniki 1914-1934* (Moscu, 1934).
- Ekster, A. 'Prostota i praktichnost' v odezhdе', *Krasnaya niva*, No. 21, 1923, p. 31.
- Ekster, A. 'V konstruktivnoi odezhdе', *Atel'e*, No. 1, 1923, pp. 4-5.
- Ekster, A. 'V poiskakh novoi odezhdy', *Vserossiiskaya vystavka*, No. 2, 1923, pp. 16-18.
- Erenburg, I. *A vse-taki ona vertitsya* (Berlin, 1922).
- Ermakov, A. 'Lunacharskii i proletkul't', *Druzhiba narodov*, No. 1, 1968, pp. 242-7.
- Erste Russische Kunstausstellung* (Berlin, Galeria Van Diemen, 1922).
- Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Section de l'U.R.S.S. Catalogue des Oeuvres d'Art Décoratif et d'Industrie Artistique exposées dans le Pavillon de l'U.R.S.S. au Grand Palais et dans les Galeries de l'Esplanade des Invalides* (Paris, 1925).
- Favorskii, V. 'Soderzhanie formy', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 1, 1965, p. 3.
- Fedorov-Davydov, A. *Russkoe iskusstvo promyshlennogo kapitalizma* (Moscu, 1929).
- Fedorov-Davydov, A. 'Gosplan po delam iskusstva', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 2, 1925, pp. 139-44.
- Fevral'skii, A. *Desyat' let teatra Meierkhol'da* (Moscu, 1931).
- Filippov, A. V., ed., *Khudozhestvennoe oformlenie massovoi posudy* (Moscu, 1932).
- Fitzpatrick, S. *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921* (Cambridge, 1971).
- Fitzpatrick, S. 'The Emergence of Glaviskusstvo: Class War on the Cultural Front, Moscu, 1928-1929', *Soviet Studies*, Vol. 23, No. 2, 1971, pp. 236-53.
- 'Fotomontazh', *LEF*, No. 4, 1923, p. 41.
- From Surface to Space: Russia, 1916-1924* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1974).
- From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1981).
- Fülop-Miller, R. *The Mind and Face of Bolshevism. An Examination of Cultural Life in Soviet Russia* (Londres, 1927).
- Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings* (Londres, 1957).
- Gabo, N. *Of Divers Arts* (Londres, 1962).
- Naum Gabo: The Constructive Process* (Londres, Galeria Tate, 1976).
- Five European Sculptors: Naum Gabo, Antoine Pevsner, Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol, Henry Moore* (Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1948).
- Gan, A. 'Chto takoe konstruktivizm?', *Sovremennaya arkhitektura*, No. 3, 1928, pp. 79-81.
- Gan, A. 'Fakty za nas', *Sovremennaya arkhitektura*, No. 2, 1926.
- Gan, A. *Konstruktivizm* (Tver', 1922).
- Gan, A. 'Spravka o K. Maleviche', *Sovremennaya arkhitektura*, No. 3, 1927, pp. 104-7.
- Gastev, A. 'Nasha prakticheskaya metodologiya', *Organizatsiya truda*, No. 1, 1921, pp. 18-19.
- Gastev, A. 'Nasha zadacha', *Organizatsiya truda*, No. 1, 1921, pp. 7-17.
- Ginzburg, M. *Stil' i epokha* (Moscu, 1924).
- Gize, M. 'Iz istorii sovetskoi khudozhestvennoi promyshlennosti', *Iskusstvo*, No. 1, 1961, pp. 26-9.
- Golding, J. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (Londres, 1959).
- Gorelov, A. 'Filosofiya konstruktivizma', *Zvezda*, No. 8, 1929, pp. 199-202.
- Gorin, A. 'Iskusstvo i proizvodstvo', *Vestnik rabotnikov iskusstv*, No. 1, 1920, pp. 24-6.
- Gray, C. 'El Lissitzky's typographical principles', en *El Lissitzky* (Eindhoven, 1965-6), pp. 20-2.
- Gray, C. 'The Genesis of Socialist Realist Painting, Futurism, Suprematism, Constructivism', *Soviet Survey*, No. 1, 1959, pp. 32-9.
- Gray, C. *The Great Experiment in Russian Art, 1862-1922* (Londres, 1962).
- Grigor'ev, M. 'Krizis formalizma', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 8, 1927, pp. 84-92.
- Grossman-Roshchin, I. 'Sotsial'nyi zamysel futurizma', *LEF*, No. 4, 1923, pp. 109-24.
- 'Institut khudozhestvennoi kul'tury, Otchet o deyatel'nosti INKhUKa', *Russkoe iskusstvo*, No. 2/3, 1923, pp. 85-8.
- Institut khudozhestvennoi kul'tury v Moskve (INKhUK) pri otdete IZO NKP. Skhematicheskaya programma rabot Instituta khudozhestvennoi kul'tury po planu C.K. Kandinskogo* (Moscu, 1920); reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pp. 126-39.
- Isakov, S. 'Izobrazitel'noe iskusstvo - proletarskoe iskusstvo', *Zhizn' iskusstva*, No. 34, 1923, pp. 15-16.
- Iskusstvo SSSR i zadachi khudozhnikov* (Moscu, 1928).
- Iskusstvo v bytu* (Moscu, 1925).
- Iskusstvo v proizvodstve* (Moscu, 1921).
- Iz istorii sovetskoi arkhitektury* (Moscu, 1965 y 1970), 2 Vols., 1917-25 y 1926-32.
- Iz istorii stroitel'stva sovetskoi kul'tury 1918-1919, Moskva. Dokumenty i vospominaniya* (Moscu, 1964).
- Izofront. Klassovaya bor'ba na fronte prostranstvennykh iskusstv. Sbornik statei ob'edineniya 'Oktyabr'* (Moscu y Leningrado, 1931).
- Kamenski, V. *Put' entuziasta* (Moscu, 1931).
- Kandinski, V. 'K reforme khudozhestvennoi shkoly', *Iskusstvo*, No. 1, 1923.
- Kandinski, V. 'Muzei zhivopisnoi kul'tury', *Khudozhestvennaya zhizn'*, No. 2, 1920, pp. 18-20.
- Kandinski, V. 'O dukhovnom v iskusstve', en *Trudy vserossiiskogo s'ezda khudozhnikov v Petrograde, dek. 1911-yanv. 1912* (Petrogrado, 1914), Vol. 1, pp. 47-76.
- Kerzhentsev, P. 'Kommunizm i kul'tura', *Tvorchestvo*, No. 2, 1920, pp. 46-50.
- Khan-Magomedov, S. 'A. M. Lavinskii. Put' v "proizvodstvennoe iskusstvo"', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 1. 1980.

- Khan-Magomedov, S. *O nekotorykh problemakh konstruktivizma* (Moscu, 1964).
- Khan-Magomedov, S. 'Pervaya novatorskaya tvorcheskaya organizatsiya sovetsoi arkhitektury', *Problemy istorii sovetsoi arkhitektury*, No. 2, 1976.
- Khan-Magomedov, S. *Pionere der sowjetischen Architektur. Der weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreissiger Jahre* (Dresde, 1983).
- Khan-Magomedov, S. 'Pervaya tvorcheskaya organizatsiya pionerov sovetsoego dizaina - gruppa konstruktivistov INKhUKA (1921)' en *Khudozhestvennye problemy predmetno-postranstvennoi sredy* (Moscu, 1978).
- Khan-Magomedov, S. 'Traditsii i uroki konstruktivizma', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 9, 1964, pp. 25-9.
- Khan-Magomedov, S. 'Vspomnite ob etom proekte!', *Teatr*, No. 3, 1969, pp. 68-70.
- Khazanova, V. *Sovetskaya arkhitektura pervykh let Oktyabrya* (Moscu, 1970).
- Khiger, R. *Puti arkhitekurnoi mysli* (Moscu, 1933).
- Khlebnikov, V. *Neizdannye proizvedeniya* (Moscu, 1940).
- Khlebnikov, V. *Sobranie proizvedenii Velimira Khlebnikova* (Leningrado, 1928-33).
- Khlebnikov, V. *Zangezi* (Moscu, 1922). Miturich diseño la cubierta.
- Kokkinaki, I. 'K voprosu o vzaimosvyazyakh sovetsoikh i zarubezhnykh arkhitektorov v 1920-1930-e gody. Kratkii obzor', en *Voprosy sovetsoego izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury* (Moscu, 1976), pp. 350-82.
- Kol'tsova, N. 'Programma-deklaratsiya khudozhestvenno-proizvodstvennoi komissii', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 10, 1967, pp. 14-15.
- 'Konstruktivisty', *LEF*, No. 1, 1923, p. 251.
- Kostin, V. *OST (Obschestvo stankovistov)* (Leningrado, 1978).
- Kovtun, E., y A. Povelikhina, 'Utes iz budushchego', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 5/6, 1976, pp. 40-2.
- Kruchenykh, A. *Lef agitki Mayakovskogo, Asseva, Tret'yakova* (Moscu, 1925).
- Krupskaya, N. 'Glavpolitprosvet i iskusstvo', *Pravda*, febrero 1921.
- Kushner, B. 'Bozhestvennoe proizvedenie', *Iskusstvo kommuny*, No. 9, 1919, p. 1.
- Kushner, B. *Demokratizatsiya iskusstva* (Petrogrado, 1917).
- Kushner, B. *Revolyuetsiya i elektrifikatsiya* (Petrogrado, 1920).
- K[ushner], B. 'Kommunisty-futuristy', *Iskusstvo kommuny*, No. 9, 1919, p. 3.
- Kushner, B. 'Komu futurizm?', *Iskusstvo kommuny*, No. 12, 1919, p. 2.
- Kushner, B. 'Nam muzyka', *Iskusstvo kommuny*, No. 11, 1919, p. 2.
- Lavinski, A. 'Izba-chital'nya', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 4/5, 1925, p. 96.
- Lenin i Lunacharskii. *Perepiska, doklady, dokumenty*, Literaturnoe nasledstvo, No. 80 (Moscu, 1971).
- Lenin, V. *O literature i iskusstve* (Moscu, 1957).
- Lenin, V. *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscu, 1958-65), Vols. 35, 52.
- Livshits, B. *Polutoraglazyyi strelets* (Leningrado, 1933). Hay traducción inglesa de John Bowlit publicada con el titulo *The One and a Half-Eyed Archer* (Newtonville, Mass., 1977).
- Lobanov, V. *Khudozhestvennye gruppirovki za poslednie 25 let* (Moscu, 1930).
- Lubetkin, B. 'Architectural Thought since the Revolution', *Architectural Review*, Vol. 71, No. 246, 1933.
- Lubetkin, B. 'The Origins of Constructivism', conferencia pronunciada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Cambridge, 1 mayo 1960.
- Lukomski, G. 'Russkaya vystavka v Berlíne', *Argonaviy*, No. 1, 1923, pp. 68-9.
- Lunacharski, A. 'Lenin o monumental'noi propagande', *Literaturnaya gazeta*, No. 4/5, 29 1933, en A. Lunacharski, *Vospominaniya i vpechatleniya* (Moscu, 1968).
- Lunacharski, A. 'Monumental'naya agitatsiya', *Plamya*, No. 11, 1918.
- Lunacharski, A. 'O printsipakh gosudarstvennogo priobreteniya khudozhestvennykh proizvedenii', *Iskusstvo kommuny*, No. 1, 1918.
- Lunacharski, A. 'O Russkom narodnom tvorchestve', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 6, 1958, pp. 5-6.
- Lunacharski, A. *Ob izobrazitel'nom iskusstve* (Moscu, 1966), 2 Vols.
- Lunacharski, A. 'Teatr RSFSR', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 7, 1922.
- Lur'e, A. 'Nash Marsh', *Novy Zhurnal* (Nueva York), No. 94, 1969, pp. 127-42.
- Malakhov, S. 'Teoriya konstruktivizma', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 4, 1929, pp. 54-62.
- Kazimir Malevitsch. *Zum 100. Geburtstag* (Colonia, Galería Gmurzynska, 1978).
- Mandel'shtam, R. *Marksistskoe iskusstvovedenie* (Moscu, 1929).
- Markov, V. 'Predislovie', en V. V. Chlenikov, *Gesammelte Werke* (Munich, 1968), Vol. 1.
- Markov, V. *Russian Futurism* (Londres, 1969).
- Mastera sovetsoi arkhitektury ob arkhitekture* (Moscu, 1975), 2 Vols.
- Matsa, I. *Iskusstvo epokhi zrelogo kapitalizma na zapade* (Moscu, 1929).
- Matsa, I. *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiya* (Moscu y Leningrado, 1933).
- Matsa, I. 'Sovetskaya mysl' v 20e gody', *Iz istorii sovetsoi esteticheskoi mysli* (Moscu, 1967).
- Matsa, I. 'Tezisy doklada "Polozhenie iskusstva v SSSR i aktual'nye zadachi khudozhnikov"', en *Ezhegodnik literatury i iskusstva na 1929 god* (Moscu, 1929). Conferencia pronunciada en una sesión de la sección artística y literaria de la Academia Comunista en marzo de 1928.
- Matyushin, M. 'An Artist's Experience of the New Space', *The Structurist*, No. 15/16, 1975/6, pp. 74-7.
- Matyushin, M. 'Ne iskusstvo a zhizn', *Zhizn' iskusstva*, No. 20, 1923, p. 15.
- Matyushin, M. 'O knige Gleza i Metsanzhe "O kubizme"', *Soyuz molodezhi*, No. 3, 1913, pp. 25-34.
- Matyushin, M. 'Sproba novogo v'dchuttya prostoronii', *Nova generatsiya*, No. 11, 1928, pp. 311-22.
- Matyushin, M. *Zakonomernost' izmenyaemosti tsvetovykh sochetanii. Spravochnik po tsvetu* (Moscu y Leningrado, 1932).
- Matyushina, O. 'Prizvanie', *Zvezda*, No. 3, 1973, pp. 137-53.
- Mayakovski, V. *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscu, 1955-61).
- Mayakovski, V. 'Priказ por armii iskusstv', *Iskusstvo kommuny*, No. 1, 1918, p. 1.

- Mayakovski, V. *Pro eto* (Moscu, 1923).
- V. Mayakovskii. *Materialy i issledovaniya* (Moscu, 1940).
- Meierkhol'd, V. 'Akter buduschchego', *Ermitazh*, No. 6, 1922, pp. 10-11.
- Meierkhol'd, V. 'Lozung oktyabrya iskusstv', *Vestnik teatra*, No. 82, 1921.
- Meierkhol'd, V. 'Pis'mo k redaktsii', *Izvestiya*, 9 mayo 1922.
- Meierkhol'd, V. *Stat'i, pis'ma, rechii, besedy* (Moscu, 1968), 2 Vols.
- Metody raboty proletkul'ta* (Moscu, 1920).
- Mokul'skii, S. 'Gastroli Teatra Meierkhol'da', *Zhizn' iskusstva*, No. 23, 1924, pp. 12-13.
- Moskva-Parizh 1900-1930* (Moscu, Museo Pushkin de Bellas Artes, 1981).
- Nakov, A. *Alexandra Exter* (Paris, Galeria Jean Chauvelin, 1972).
- Neradov, G. 'Glaviskusstvo', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 4/5, 1925, pp. 23-6.
- Neznamov, P. 'Prom-raboty A. Lavinskogo', *LEF*, No. 3 (7), 1924.
- Nisen, E. *O kubizme* (San Petersburgo, 1913); trad., Gleizes y Metzinger, *Du Cubisme*.
- Novinkov, A. 'Derevenskii kiosk. Proekt-maket. Konstruktivist Aleksei Gan', *Sovremennaya arkhitektura*, No. 1, 1926, p. 35.
- Novitskii, P. 'Osnovy khudozhestvennoi politiki raboche-krest'yanskogo gosudarstva', *Nauka i iskusstvo*, No. 1, 1926, pp. 15-28.
- Novitskii, P. 'Restavratory i arkhitekurnyi fakul'tet Vkhutenia', *Sovremennaya arkhitektura*, No. 4, 1928, pp. 109-10.
- 'O proletkul'takh', *Pravda*, No. 270, 1920.
- Obzor deyatel'nosti Otdela izobrazitel'nykh iskusstv* (Petrogrado, 1920).
- 'Ochet deyatel'nosti Otdela izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa. Istoriya vozniknoveniya kollegii Otdela izobrazitel'nykh iskusstv', *Izobrazitel'noe iskusstvo*, No. 1, 1919.
- Paris-Moscou 1900-1930* (Paris, Centro Georges Pompidou, 1979).
- Pel'she, R. 'O Nekotorykh oshibkakh "lefovtssev"', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 4/5, pp. 13-22.
- Perel'man, V., ed., *Bor'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20kh godov* (Moscu, 1962).
- Pertsov, V. 'Proizvodstvo i iskusstvo. Obzor literatury', *Organizatsiya truda*, No. 1, 1921, pp. 128-31.
- Pertsov, V. 'V stykhe iskusstva s proizvodstvom', *Vestnik iskusstv*, No. 5, 1922.
- Pervaya diskussionnaya vystavka ob'edinenii aktivnogo revolyutsionnogo iskusstva* (Moscu, 1924); reproducido en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pp. 316-7.
- Pervaya moskovskaya obshchegorodskaya konferentsiya proletarskikh kul'turno-prosvetitel'nykh organizatsii* (Moscu, 1918).
- Pervaya vserossiiskaya konferentsiya po khudozhestvennoi promyshlennosti avgust 1919* (Moscu, 1920).
- Pevsner, A. *A Biographical Sketch of My Brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner* (Amsterdam, 1964).
- Pletnev, V. 'Na ideologicheskome fronte', *Pravda*, 27 septiembre 1922.
- 'Polozhenie otdela izobrazitel'nykh iskusstv v khudozhestvennoi promyshlennosti NKP po voprosu "o khudozhestvennoi kul'ture"', *Iskusstvo kommuny*, No. 11, 1919.
- Poslednyaya futuristicheskaya vystavka kartin, 0.10. Katalog vystavki* (Petrogrado, 1915-16).
- Povelikhina, A. 'Matiushin's Spatial System', *The Structurist*, No. 15/16, 1975/6, pp. 64-71.
- Puni, I. *Sovremennoe iskusstvo* (Berlin, 1923).
- Puni, I. 'Sovremennye gruppirovki v russkom levom iskusstve', *Iskusstvo kommuny*, No. 19, 1919, p. 3.
- Punin, N. 'Iskusstvo i proletariat', *Izobrazitel'noe iskusstvo*, No. 1, 1919, pp. 8-24.
- Punin, N., ed., *Iskusstvo rabochikh. Kruzhki IZO rabochikh klubov Leningrada i masterskie IZO obpolitprosveta pri DPR im. Gertsena* (Leningrado, 1928).
- Punin, N. 'Mera iskusstva', *Iskusstvo kommuny*, No. 9, 1919, p. 2.
- Punin, N. *Novieshie techeniya v russkom iskusstve* (Leningrado, 1927-8), 2 Vols.
- Punin, N. 'O pamyatnikakh' *Iskusstvo Kommunyy*, No. 14, 1919.
- Punin, N. 'Obzor novykh techenii v iskusstve Petrograda', *Russkoe iskusstvo*, No. 1, 1923, pp. 21-9.
- Punin, N. 'Proletariat i iskusstvo', *Izobrazitel'noe iskusstvo*, No. 1, 1919.
- Punin, N. 'Risunki neskol'kikh molodykh', *Apollon*, No. 4, 1916.
- Punin, N. *Russkii plakat 1917-1922. V. V. Lebedev* (Petrogrado, 1922).
- Punin, N. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* (Moscu, 1976).
- Punin, N. 'Tour de Tatline', *Veshch'*, No. 1-2, 1922.
- Punin, N. *Tsiki lektsii* (Petrogrado, 1920).
- Punin, N. 'V zashchitu zhivopisi', *Apollon*, No. 1, 1917, pp. 61-4.
- 5 x 5 = 25. *Katalog vystavki* (Moscu, 1921).
- Quilici, V. *L'Architettura del Costruttivismo* (Bari, 1969).
- Radlov, N. *O futurizme* (Petrogrado, 1923).
- Rakitin, V. *L. A. Bruni* (Moscu, 1970).
- Redko, A. *Teatr i evolyutsiya teatral'nykh form* (Moscu, 1926).
- Rickey, G. *Constructivism: Origins and Evolution* (Londres, 1967).
- Roginskaya, F. 'Novyi realizm v zhivopisi', *Krasnaya vov'*, No. 3, 1926, pp. 236-49.
- Roginskaya, F. 'Ocherednye zadachi na fronte proizvodstvennykh iskusstv', *Iskusstvo i massy*, No. 2, 1930, pp. 6-10.
- Razanova, O. 'Osnovy novogo tvorchestva i prichiny ego neponimaniya', *Soyuz molodezhi*, No. 3, 1913, pp. 14-22.
- Rudenstein, A., ed., *Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection* (Londres, 1981).
- Rudnitskii, K. *Rezhisser Meierkhol'd* (Moscu, 1969).
- Rudnitskii, K. *Rezhisser Meierkhol'd* (Moscu, 1969).
- Russian Constructivism Revisited* (Newcastle upon Tyne, Hatton Gallery, 1974).
- Salmon, A. *Art russe moderne* (Paris, 1928).

- Samokhina, T. 'Mezhdunarodnye svyazi sovetsoi arkhitektury v period stanovleniya Soyuz arkhitektorov SSSR', *Problemy istorii sovetsoi arkhitektury*, No. 2, 1978, pp. 77-80.
- Sarab'yanov, D. *Aleksei Vasil'evich Babichev. Khudozhnik, teoretik, pedagog* (Moscu, 1974).
- Semenov, Yu. 'V kuznitse novogo stilya', *Krasnaya nov'*, No. 39, 1928.
- Shershenevich, V., trad., *Manifesty italianskogo futurizma. Sobranie manifestov* (Moscu, 1914).
- Sosnovy, T. *The Housing Problem in the Soviet Union* (Nueva York, 1954).
- Sterenburg, D. 'Die kunstlerische Situation in Russland (Zur Ausstellung in der Galerie van Diemen)', *Das Kunstblatt*, Vol. 6, No. 11, 1922, pp. 485-92.
- Shterenberg, D. 'Nasha zadacha', *Khudozhestvennaya zhizn'*, No. 2, 1920, p. 5.
- Aleksei Sotnikov. Skul'ptura. Katalog vystavki* (Moscu, 1976).
- Sovetskii reklamnyi plakat 1917-1932* (Moscu, 1972).
- Speranskaya, A., ed., *Agitatsionno-massovoe iskusstvo pervykh let Oktyabrya. Materialy i issledovaniya* (Moscu, 1971).
- Spravochnik Otdela izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa* (Moscu, 1920).
- Steneberg, E. *Russische Kunst Berlin 1919-1932* (Berlin, 1969).
- Sternin, G. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii na rubezhe XIX-XX vekov* (Moscu, 1970).
- Stiv, 'Pervaya diskussionnaya vystavka', *Vechernie izvestiya*, 17 junio 1924.
- Strakhov, P. *Esteticheskie zadachi tekhniki* (Moscu, 1906).
- Strigalev, A. 'K istorii voznik noveniya leninskogo plana monumental'noi propagandy', *Voprosy sovetsoi izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury* (Moscu, 1976), pp. 213-51.
- Strigalev, A. 'O nekotorykh novykh terminakh v russkom iskusstve XX veka', *Problemy istorii sovetsoi arkhitektury*, No. 2, 1976, p. 67.
- Strizhenova, T. *Iz istorii sovetsoi kostyuma* (Moscu, 1972).
- Tarabukin, N. 'Foto reklama i foto.plakat', *Vremya*, No. 10/11, 1924, pp. 43-6.
- Tarabukin, N. 'G. Volflin. Istolkovanie iskusstv', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 7, 1922, pp. 340-1.
- Tarabukin, N. 'INKhUK', *Gorn*, No. 8, 1923, p. 273.
- Tarabukin, N. *Iskusstvo dnya* (Moscu, 1925).
- Tarabukin, N. 'Iskusstvo dnya', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 1, 1920, pp. 244-8.
- Tarabukin, N. 'Natsionalizatsiya umstvennogo truda', *Vremya*, No. 8, 1924, pp. 16-20.
- Tarabukin, N. 'Natyurmort kak problema stilya', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 1, 1928, pp. 42-52.
- Tarabukin, N. *Opyt teorii zhivopisi* (Moscu, 1923); esta obra y la siguiente, intr. y trad. de A. Nakov, en N. Tarabukin, *Le Dernier Tableau* (Paris, 1972).
- Tarabukin, N. *Ot mol'berta k mashine* (Moscu, 1923).
- Tarabukin, N. 'Pervaya vserossiiskaya khudozhestvenno-promyshlennaya vystavka', *LEF*, No. 1, 1923, pp. 250-1.
- Tarabukin, N. 'Problema peizazha', *Pechat' i revolyutsiya*, No. 5, 1927, pp. 37-65.
- Tarabukin, N. 'Proletarskii khudozhnik', *Rabochii zhurnal*, No. 3/4, 1924, pp. 135-8.
- Tarabukin, N. *Vrubel'* (Moscu, 1974).
- Tarabukin, N. 'Zhanr kak problema stilya', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 4, 1928, pp. 13-27.
- Tasalov, V. *Estetika tekhnitsizma. Kriticheskii ocherk* (Moscu, 1960).
- Tasteven', G. *Futurism. Na puti k novomu simbolizmu* (Moscu, 1914).
- Tetlingater, S. *Katalog vystavki* (Moscu, 1975).
- Toporkov, A. *Tekhnicheskii byt i sovremennoe iskusstvo* (Moscu, 1928).
- Tramvai V. Katalog vystavki* (Petrogrado, 1915).
- Tret'yakov, S. 'Iskusstvo v revolyutsii i revolyutsiya v iskusstve', *Gorn*, No. 8, 1923, pp. 111-18.
- Tret'yakov, S. 'LEF i NEP', *LEF*, No. 2, 1923, pp. 70-8.
- Trotsky, L. *Literature and Revolution* (Londres, 1927).
- Tufanov, A. *K zaumi* (Petrogrado, 1924).
- Tugendkhol'd, Ya. *Aleksandra Ekster* (Berlin, 1922).
- Tugendkhol'd, Ya. *Iskusstvo oktyabr' skoi epokhi* (Leningrado, 1930).
- Tugendkhol'd, Ya. 'Pamyati L. Popovoi', *Khudozhnik i zritel'*, No. 6/7, 1924, pp. 76-7.
- Twentieth Century Russian and Eastern European Paintings, Drawings and Sculptures, 1900-1930* (Londres, Sotheby & Co., 4 julio 1974).
- Twentieth Century Russian Paintings, Drawings and Watercolours, 1900-1930* (London, Sotheby & Co., 12 abril 1972).
- Utopies et réalités en URSS, 1917-1934. Agit-prop, design, architecture* (Paris, Centro Georges Pompidou, 1980).
- Vardin, I. 'Platforma konstruktivizma', *Na literaturnom postu*, No. 9, 1929, pp. 20-8.
- Vardin, I. 'Ideologicheskaya platforma konstruktivizma', *Na literaturnom postu*, No. 10, 1929, pp. 19-34.
- Veresaev, V. 'K khudozhestvennomu oformleniyu byta', *Krasnaya nov'*, No. 1, 1926, pp. 160-77.
- Vystavki sovetsoi izobrazitel'nogo iskusstva. Spravochnik*, ed. E. Butorina (Moscu, 1965), Vol. 1, 1917-1930.
- Werke aus der Sammlung Costakis: Russische Avantgarde 1910-1930* (Dusseldorf, Kunstmuseum, 1977).
- Women Artists of the Russian Avant-Garde* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1979).
- Westheim, P. 'Die Ausstellung der Russen', *Das Kunstblatt*, Vol. 6, No. 11, 1922, pp. 493-8.
- Zelinskii, K. 'Na velikom rubezhe (1917-1920 gody)', *Znaniya*, No. 12, 1957, pp. 147-89.
- Zhadova, L. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930* (Londres, 1982).
- Zhadova, L. 'O teorii sovetsoi dizaina 20kh godov', *Voprosy tekhnicheskoi estetiki*, No. 1, 1968, pp. 78-107.
- Zhadova, L. 'Sovetskii otdel na mezhdunarodnom vystavke dekorativnogo iskusstva i promyshlennosti v Parizhe, 1925', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 10, 1966, pp. 5-8.
- Zhadova, L. 'Tsvetovaya sistema M. Matyushina', *Iskusstvo*, No. 8, 1974, pp. 38-42.
- Zhadova, L. 'Vkhutemas-Vkhutein', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 11, 1970, pp. 36-42.

Zhukov, 'Levyi front iskusstv', *Kniga i revolyutsiya*, No. 3, 1923, pp. 39-44.

Zygas, K. P. 'The Sources of Constructivist Architecture: Designs and Images, 1911-1925' (Cornell University, tesis doctoral, 1978).

GUSTAV KLUTSIS

Klutsis, G. 'Fotomontazh kak sredstvo agitatsii i propagandy', en *Za bol'shevistskii plakat* (Moscú y Leningrado, 1932).

Klutsis, G. 'Fotomontazh kak novyi vid agitatsionnogo iskusstva', en *Izofront. Klassovaya bor'ba na fronte prostranstvennykh iskusstv. Sbornik statei ob'edineniya 'Oktjabr'* (Moscú y Leningrado, 1931), pp. 119-26.

Katalog vystavki proizvedenii Gustava Klutsisa (Riga, Gosudarstvennyi khudozhestvennyi mezei, 1970).

Marts, L. 'Gustav Klutsis', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 1, 1968, pp. 28-30.

Oginskaya, L. *Gustav Klutsis* (Moscú, 1981).

Oginskaya, L. 'Gustav Klutsis - khudozhnik leninskoi temy', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 4, 1970, pp. 36-42.

Oginskaya, L. 'Khudozhnik-agitator', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 5, 1971, pp. 34-7.

Shantyko, N. 'Klutsis - illyustrator Mayakovskogo', *Khudozhnik*, No. 2, 1970, pp. 19-20.

EL LISSITZKY

El Lissitzky, *Russia: An Architecture for World Revolution* (Londres 1970), 1.^a edición en alemán, *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion* (Viena, 1930).

El Lissitzky y H. Arp., *Die Kunstismen 1914-1924* Zurich, Munich y H. Arp., *Die Kunstismen 1914-1924* (Zurich, Munich y Leipzig, 1925).

'Ulen' [probablemente pseudónimo de Lissitzky], 'Die Ausstellungen in Russland', *Veshch'*, No. 1/2, 1922, p. 19.

El Lissitzky (Eindhoven, Museo Stedelijk von Abbe, 1965-6).

El Lissitzky (Colonia, Galería Gmurzynska, 1976).

Khardzhiev, N. 'Pamyati Khudozhnika Lisitskogo', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 2, 1961, p. 29.

Khardzhiev, N. 'El Lisitskii - konstruktor knigi', *Iskusstvo knigi*, No. 3, 1962.

Lissitzky-Küppers, S. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (Londres, 1968).

Lozowick, L. 'El Lissitzky', *Transition*, No. 18, 1929, pp. 284-6.

Richter, H. *El Lissitzky, Sieg über die Sonne. Zur Kunst des Konstruktivismus* (Colonia, 1958).

KONSTANTIN MEDUNETSKII, VLADIMIR Y GEORGII STENBERG

Katalog vystavki. Konstruktivisty K. K. Medunetskii, V. A. Stenberg, G. A. Stenberg (Moscú, Kafe Poetov, 1922).

Abramova, A. '2 Stenberg 2', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 2, 1968, pp. 40-1.

Gerchuk, Yn. 'Golos nemogo Kino', *Dekorativnoe iskusstvo*, n.º 2, 1964, pp. 40-1.

Gertsenberg, V., y A. Zamoshkin, 'Georgii Stenberg', *Iskusstvo*, No. 5, 1933, pp. 15-36.

Korotkov, S. '2 Stenberg 2', *Moskovskii khudozhnik*, No. 5, 1967, p. 3.

Law, A. 'A Conversation with Vladimir Stenberg', *Art Journal*, otoño 1981, pp. 222-33.

Nakov, A. *2 Stenberg 2* (Londres, Annely Juda Fine Art, 1975).

'Pamyati G. A. Stenberga', *Stroitel'stvo Moskvy*, No. 9, 1933, p. 38.

PETR MITURICH

Miturisch, P. 'Chuvstvo mira', *Tvorchestvo*, 1976, No. 4, pp. 14-17; intr. y ed. de Mai Miturich, hijo del artista.

Petr Vasil'evich Miturich (1887-1956). K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. Katalog vystavki (Moscú, 1978).

Petr Vasil'evich Miturich (1887-1956). Vystavka proizvedenii. Zhivopis', grafika. Katalog (Moscú, 1968).

Pekelis, V. 'Dobavlenie k odnoi biografii', *Nauka i zhizn'*, No. 10, 1968, pp. 114-19.

Roanova, N. *Petr Vasil'evich Miturich* (Moscú, 1972).

LYUBOV POPOVA

Popova, L. 'Poyanistel'naya zapiska k postanovke "Zemlya dybom" v teatre Meierkhol'da', *LEF*, No. 4, 1923, p. 44.

Lyubov' Popova. Ivan Klyun. Vystavka iz sobranii G. D. Kostakisa i D. V. Sarab'yanova v institute atomnoi energii im. Kurchatova (Moscú, junio 1972).

Posmertnaya vystavka khudozhnika-konstruktora, L. S. Popovoi 1889-1924. Katalog vystavki proizvedenii (Moscú, 1924).

N. Adaskina, 'Lyubov' Popova. Put' stanovleniya khudozhnika-konstruktora', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 11, 1978, pp. 17-23.

Bowl, J. 'From Surface to Space: The Art of Liubov Popova', *Structurist*, No. 15/15, 1975-6, pp. 80-8.

Brik, O. 'Khudozhnik-konstruktor Lyubov' Sergeevna Popova', *Ogonek*, No. 25, 1924, p. 12.

Murina, E. 'Tkani Lyubovi Popovoi', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 8, 1967, pp. 24-7.

Rakitina, E. 'Lyubov' Popova. Iskusstvo i manifesty', *Khudozhnik, stsena, ekram* (Moscú, 1975), pp. 152-63.

Sarabianov, D. 'Space in Painting and Design', en *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties* (Colonia, Galería Gmurzynska, 1981), pp. 48-71.

Tugendkhol'd, Ya. 'Pamyati L. Popovoi', *Khudozhnik i zritel'*, No. 6/7, 1924, pp. 76-7.

Zhadova, L. 'Lyubov' Popova', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 11, 1967, pp. 26-8.

- Rodchenko, A. 'Diskussii o novoi odezhde i mebeli - zadacha oformleniya', en A. Glebov, *Inga* (Moscu, 1929), pp. 12-14.
- Rodchenko, A. 'K analizu foto iskusstva', *Sovetskoe foto*, No. 9, 1935, p. 31.
- Rodchenko, A. 'K foto v etom nomere', *Novyi LEF*, No. 3, 1928.
- Rodchenko, A. 'Master i kritika', *Sovetskoe foto*, No. 9, 1935, pp. 4-5.
- Rodchenko, A. 'Protiv summirovannogo portreta za monumental'nyi snimok', *Novyi LEF*, No. 4, 1928.
- Rodchenko, A. 'Tekhnicheskoe risovanie', *Novyi LEF*, No. 11, 1927, pp. 27-36.
- Rodchenko, A. 'Tekhnicheskoe risovanie', *Novyi LEF*, No. 11, 1928, pp. 27-8.
- Rodchenko, A. 'Rodchenko v Parizhe. Iz pisem domoi', *Novyi LEF*, No. 2, 1927, pp. 9-21.
- Rodchenko, A. 'Perestroika khudozhnika', *Sovetskoe foto*, No. 5/6, 1936, pp. 19-21.
- Rodchenko, A. 'Puti sovremennoi fotografii', *Novyi LEF*, No. 9, 1928, pp. 38-9.
- Rodchenko, A. 'Vladimir Tatlin', *Opus International*, No. 4, 1967, pp. 16-18.
- Rodchenko, A. 'Reklam-plakaty s tekstem V. V. Mayakovskogo', *LEF*, No. 5, 1924.
- Rodchenko, A. 'On Art and on Artists', en *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1981), pp. 114-21.
- Rodchenko, A. "'The Line". With Introduction and Notes by Andrei Boris Nakov', *Arts Magazine*, Vol. 47, No. 7, mayo-junio, 1973, pp. 50-2.
- Rodchenko, A. 'Line', trad. J. Bowlt en *From Surface to Space: Russia, 1916-1924* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1974), pp. 65-7.
- Abramova, A. 'A. M. Rodchenko', *Iskusstvo*, No. 11, 1966, pp. 51-9.
- Antonov, R. 'A. M. Rodchenko', *Tekhnicheskaya estetika*, No. 2, 1967, pp. 36-9.
- Berezin, A. 'Nemerknushchee iskusstvo. Vystavka rabot A. M. Rodchenko v tsentral'nom dome zhurnalista', *Moskovskaya pravda*, 5 octubre 1968.
- Bojko, S. 'Collages et photomontages oubliés de A. Rodchenko', *Opus International*, No. 10/11, 1969, pp. 30-5.
- Bojko, S. 'Rodchenko's Early Spatial Constructions', en *From Surface to Space*.
- Elliot, D., ed., *Alexander Rodchenko* (Oxford, Museo de Arte Moderno, 1979).
- Karginov, G. *Rodchenko* (Londres, 1979).
- Katalog vystavki rabot Aleksandra Mikhailovicha Rodchenko* (Moscu, 1961).
- Khardzhiev, N. 'A. M. Rodchenko. Khudozhnik oformitel' knigi. 1891-1956', *Iskusstvo Knigi*, No. 2, 1961, pp. 189-92.
- Kirsanov, S. 'Iskusstvo smotret' vpered', *Sovetskoe foto*, No. 2, 1962, p. 25.
- Lapshin, V. 'Zhizn' polnaya poiskov', *Tvorchestvo*, No. 9, 1962, pp. 20-21.
- Matsa, I. 'Aleksandr Rodchenko', *Iskusstvo*, No. 7, 1972, pp. 31-6.
- 'Pamyati A. M. Rodchenko', *Sovetskoe foto*, No. 1, 1957, p. 62.
- Rakitin, V. 'Ob Aleksandre Rodchenko-khudozhnik-fotograf', *Prometei*, No. 1, 1966, pp. 387-417.
- Shklovskii, V. 'Aleksandr Rodchenko - Kudozhnik - fotograf', *Prometei*, n.º 1, 1966, pp. 387-417.
- Strakhova, V. 'Sovremennoe i ponyne', *Tvorchestvo*, No. 2, 1969, pp. 25-5.
- Urusevskii, S. 'Neskol'ko slov o Rodchenko', *Iskusstvo kino*, No. 12, 1967, pp. 101-5.
- Uvarova, I. 'Veshchi tyanut k sebe v poru', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 9, 1968, pp. 29-32.
- Verdone, M. 'Rodchenko nell avanguardia', *Bianco e nero*, Vol. 25, No 4/5, 1967, pp. 72-89.
- Vol'kov-Lannit, L. *Aleksandr Rodchenko risuet, fotografiruet, sporit* (Moscow, 1967).
- Vol'kov-Lannit, L. 'Fata na foto (K rukografii ili k fotografii?)', *Novyi LEF*, No. 11, 1928, pp. 28-36.
- Vol'kov-Lannit, L. 'Vmeste s poetami revolyutsii', *Iskusstvo kino*, No. 12, 1967, pp. 85-101.

VARVARA STEPANOVA

- Agrarykh, [V. Stepanova], 'Bespredmetnoe tvorchestvo', en *Katalog desyatoi gosudarstvennoi vystavki. Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematizm*, (Moscu, 1919); repr. en I. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, pp. 110-11.
- Varst [V. Stepanova], 'Kostyum segodnyashnego dnya-prozodezhda', *LEF*, No. 2, 1923, pp. 65-8.
- Varst [V. Stepanova], 'O rabotakh konstruktivistskoi molodezhi', *LEF*, No. 3, 1923, pp. 53-6.
- Stepanova, V. 'Ot kostyuma k risunku i tkani', *Vechernyaya Moskva*, 28 febrero 1929.
- Varst [V. Stepanova], 'Rabochii klub. Konstruktivist A. M. Rodchenko', *Sovremennaya arkhitektura*, No. 1, 1926, p. 36.
- Stepanova, V. 'Occasional Notes', in *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1981), pp. 122-44.
- Stepanova, *Varvara Fedorovna 1894-1958. Katalog* (Kostroma, Kostromskoi oblastnoi Muzei izobrazitel'nykh iskusstv, 1975).
- Kovtun, E. 'Varvara Stepanova's Anti-Book', en *From Surface to Space: Russia, 1916-1924* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1974), pp. 57-63.

VLADIMIR TATLIN

- Tatlin, V. 'Iskusstvo v tekniku', *Brigada Khudozhnikov*, No. 6, 1932, pp. 15-16.
- Tatlin, V. 'Khudozhnik-organizator', *Rabis*, No. 48, 1929, p. 4.
- Tatlin, V. 'O Zangezi', *Zhizn' iskusstva*, No. 18, 1923, p. 15.
- Tatlin, V. 'Problema sootnosheniya cheloveka i veshchi', *Rabis*, No. 15, 7 abril 1930, p. 9.
- Tatlin, V., T. Shapiro, I. Meerzon y P. Vinogradov, 'Nasha predstoyashchaya rabota', *VIII s'ezd sovetov. Ezhednevnyi byulleten s'ezda VTSIK*, No. 13, 31 diciembre 1920, p. 11.

- Vladimir Evgrafovich Tatlin (Petrogrado, 1915).
 'Novyi byt', *Krasnaya panorama*, No. 23, 1924, p. 14.
 Abramova, A. 'Tatlin (1885-1958). K vos'midesyatiletiyu so dnya rozhdeniya', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 2, 1966, pp. 5-7.
 Alekseev, B. 'Novoe v tvorchestve V. E. Tatlina', *Tvorchestvo*, No. 8, 1940, pp. 14-15.
 Andersen, T. *Vladimir Tatlin* (Estocolmo, Moderna Museet, 1968).
 Arkin, D. 'Tatlin i "Letatlin"', *Sovetskoe iskusstvo*, 9 april 1932.
 Artselulov, K. 'O Letaline', *Bigada Khudozhnikov*, No. 6, 1932, pp. 17-18.
 'Letatel'nyi apparat V. E. Tatlina', *Vechernyaya Moskva*, No. 152, 5 julio 1933.
 'Bez propellera letatel'nyi apparat B. E. [sic] Tatlina', *Vechernyaya Moskva*, 11 julio 1933.
 Danin, D. 'Uietavl"', *Druzha narodov*, No. 2, 1979, pp. 220-36.
 Elderfield, J. 'The Line of Free Men: Tatlin's "Towers" and the Age of Invention', *Studio International*, No. 11, 1969, pp. 162-7.
 Grits, T. y V. Trenin, 'Letatlin', *Yunyi naturalist*, 9 septiembre 1933.
 Isakov, S. 'K "kontr-rel'efam" Tatlina', *Novyi zhurnal dlya vsekh*, No. 12, 1915, pp. 44-50.
 Kronman, E. 'Ukhod v tekhniku. Tatlin i "Letatlin"', *Brigada khudozhnikov*, No. 6, 1932, pp. 19-23.
 Lozowick, L. 'Tatlin's Monument to the Third International', *Broom*, Vol. 3, No. 3, 1922, pp. 232-4.
 Matveev, N. 'Letayushchii velosiped', *Vechernyaya Moskva*, 3 julio 1933.
 Punin, N. 'Tour de Tatline', *Veshch'*, No. 12, 1922.
 Punin, N. 'Zangezi', *Zhizn'iskusstva*, No. 20, 1923, pp. 10-11.
 Punin, N. *Pamyatnik tret'ego internatsionala* (Petrogrado, 1920).
 Punin, N. *Tatlin (Protiv kubizma)* (Petrogrado, 1921).
 Rowell, M. 'Vladimir Tatlin: Form/Faktura', *October*, No. 7, invierno de 1978, pp. 83-108.
 Strigalev, A. 'O proekte pamyatnika III Internatsionala khudozhnika V. Tatlina', in *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury* (Moscu, 1973).
 Umanskiy, K. 'Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst', *Der Ararat*, No. 4, 1920, pp. 12-13.
 Umanskiy, K. 'Die neue Monumentalskulptur in Russland', *Der Ararat*, No. 5/6, 1920, pp. 29-33.
 Volavkova-Skoropova, Z. 'Vladimir Jergrafovich Tatlin', *Bytvarne Umeni*, No. 8/9, 1967, pp. 407-17.
 V. E. Tatlin. *Zasluzhenniy deyatel' iskusstva RSFSR 1885-1953. Katalog vystavki proizvedenii* (Moscu, 1977).
Vystavka rabt zasluzhennogo deyatela iskusstv V. E. Tatlina, Katalog (Moscu y Leningrado, 1932).
 Yutkevich, S. 'Sukharnaya stolitsa', *LEF*, No. 3, 1923, pp. 181-2.
 Zelinskii, K. 'Letatlin', *Vechernyaya Moskva*, 6 april 1932.
 Zhadova, L. 'Tatlin-proektirovshchik material'noi kul'tury', en *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 77/78* (Moscu, 1980), pp. 204-34.
 Zygas, K. P. 'Tatlin's Tower Reconsidered', *Architectural Association Quarterly*, Vol. 8, no. 2, 1976, pp. 15-27.

LOS VKhUTEMAS

- Abramova, A. 'Nasledie VKhUTEMASa', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 4, 1964, pp. 8-12.
 Abramova, A. 'VKhUTEMAS-VKhUTEIN: 1918-1930', en Z. N. Bykov, ed., *Moskovskoe vysshee khudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche (byvshee Stroganovskoe) 1825-1965* (Moscu, 1965), pp. 39-68.
 Adaskina, N. 'VKhUTEMAS. Ego rol' v formirovanii snovnykh printsipov sovetskoi khudozhestvennoi pedagogiki 1920kh godov', en *Voprosy russkogo i sovetskogo iskusstva. Materialy itogovoi nauchnoi konferentsii yanv. 1972* (Moscu, 1973).
 Antonov, A. 'Evolyutsiya khudozhestvenno-konstruktorskiykh programm fakul'teta obrabotki dereva i metalla VKhUTEMASa', *Khudozhestvenno-konstruktorskoe obrazovanie*, No. 4, 1973, pp. 193-216.
 A[rkin], D. 'VKhUTEMAS', *Izvestiya VTSIK*, 5 febrero 1927.
 Arkin, D. 'VKhUTEMAS i germanskii BAUKHAUS', *Izvestiya VTsIK*, 5 febrero 1927.
 Arkin, D. 'L'artiste et l'industrie'. *L'Art decoratif et industriel de l'URSS* (Moscu, 1925), pp. 39-47.
 A. B., 'Metodicheskoe soveshchanie po vysshemu khudozhestvennomu obrazovaniiyu', *Iskusstvo v shkole*, No. 1, 1927, pp. 55-6.
 Babichev, N. 'Rabfak iskusstv', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 7/9, 1965, pp. 27-8.
 Barooshian, V. 'Vkhutemas and Constructivism', *Soviet Union*, Vol. 3, parte 2, 1976, pp. 197-207.
 Bojko, S. 'Kak gotovyat dizainerov', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 10, 1964, pp. 20-1.
 Bojko, S. 'Vkhutemas', *The 1920s in Eastern Europe* (Colonia, Galeria Gmurzynska, 1975).
 Brik, O. 'Shkola Konstruktivizma', *Ogonek*, No. 20, 1923, p. 6.
 Brona, I. 'Pervye diplomanty Kievskogo khudozhestvennogo instituta', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 4, 1927, pp. 51-4.
 Brynkhnenko, N. 'Ot rizy k avtomobilyu', *Krasnoe studenchestvo*, No. 4, 1929, pp. 30-1.
 Chichagova, G. 'VKhUTEMA', en D. Eliot, ed., *Alexander Rodchenko* (Oxford, Museo de Arte Moderno, 199), p. 106.
 'Dekret Soveta narodnykh komissarov o Vysshikh gosudarstvennykh khudozhestvenno-tekhnicheskikh masterskikh', *Izvestiya VTsIK*, 25 diciembre 1920.
 Denisov, V. 'O khudozhestvennoi shkole', *Zhizn' iskusstva*, No. 8, 1921.
 Dmitrieva, N. *Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva* (Moscu, 1959).
 Dokuchaev, N. 'Arkhitectura i nasha shkola', *Stroitel'naya promyshlennost'*, No. 2, 1927, pp. 122-7.
 Enk, 'Vystavka diplomnikh rabot poligrafika Vkhutein', *Iskusstvo v massy*, No. 5/6, 1930, pp. 41-3.
 Favorski, V. 'Zabyt' "igru v inzhenera" *Brigada khudozhnikov*, No. 4/5, 1932, pp. 10-11.
 Goncharov, A. 'VKhUTEMAS', *Tvorchestvo*, No. 4, 1967, pp. 15-16.
Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv 1912-1917 (Leningrado, 1927).
 Guchev N. Y. N. Popov, 'Arkhitectura i mebel"', *Arkhitectura SSSR*, No. 9, 1934, pp. 39-49.

- 'Instruktsiya vyborov rukovoditelei Svobodnykh gosudarstvennykh khudozhestvennykh masterskikh', *Izvestiya VTsIK*, No. 193, 7 septiembra 1918.
- Izvestiya OBKhON* (Moscu, 1927).
- Kandinskii, V. 'K reforme khudozhestvennoi shkoly', *Iskusstvo*, No. 1, 1923, pp. 399-406.
- Khan-Magomedov, S. 'U istokov sovsetskogo dizaina: derevoobdelochnyi fakul'tet VKhUTEMASa (VKhUTEINa) Tekhnicheskaya estetika. No. 2, 1980.
- Khlebnikov, L. M. 'Bor'ba realistov i futuristov vo VKhUTEMASe', en *Lenin i Lunacharskii. Peregovory, doklady, dokumenty*, Literaturnoe nasledstvo, No. 80 (Moscu, 1971).
- Khudozhestvennoe obrazovanie. Uchebnye plany muzykal'nykh i khudozhestvennykh vozov* (Moscu, 1927).
- 'Klubnaya mebel' *Rabochii klub*, No. 2, 1928.
- Konnov F. 'Ne povtoryat' oshibok Vkhuteina', *Brigada khudozhnikov*, No. 4/5, 1932, pp. 11-12.
- Kostin, V. I. *Tat'yana Alekseevna Mavrina* (Moscu, 1966), pp. 65-75, 166-5.
- Krinskii, V., I. V. Lamtsov y M. A. Turkus, *Elementy arkhitekturno-prostranstvennoi kompozitsii* (Moscu, 1934).
- Kupreyanov, N. 'Poligrafiya v khudozhestvennykh vuzakh', *LEF*, No. 4, 1923, pp. 187-95.
- Lakhtin, N. 'Stroitel'stvo i vysshaya shkola', *Stroutek'naya promyshlennost'*, No. 1, 1927, pp. 70-2.
- Lavrov, V. 'arkhitektura Vkhutemasa (rabota arkhitekturnogo fakul'teta Vkhutemasa 1920-1927 gg.)', *Stroitel'stvo Moskvy*, No. 10, 1929, pp. 9-11.
- Lobov, 'Mebel' fakul'teta po obrabotke drevna i metalla VKhUTEIN', *Stroitel'stvo Moskvy*, No. 10, 1929, pp. 0-11.
- Marts, L. 'Propedevticheskii kurs VKhUTEMASa-VKhUTEINa', *Khudozhestvenno-konstruktorskoe obrazovanie*, No. 2, 1970, pp. 39-114.
- Maslov, 'Edinyi respublikanskii institut proletarskogo izobrazitel'nogo iskusstva', *Proftekhicheskoe obrazovanie*, No. 5, 1930, pp. 43-4.
- 'Na putyakh k standartu', *Daesh'*, No. 3, 1929.
- Novitskii, P. 'O Vysshei khudozhestvennoi shkole', *Zhizn'iskusstva*, No. 34, 1926, pp. 2-3, and No. 35, 1926, pp. 13-14.
- Pavlinov, P. 'Bor'ba s graficheskoi negramotnost'yu', *Front nauki i tekhniki* No. 12, 1933, pp. 62-5.
- Pavlinov, P. *Dlya tekh kto risuet. Sovety khudozhnika* (Moscu, 1965).
- Programma po proizvodstvennoi praktike dlya studentov arkhitekturnogo fakul'teta VKhUTEMASa na 1926-1927 uchebnyi god* (Moscu, 1927).
- 'Razval VKhUTEMASa. Dokladnaya zapiska o polozenii vysshikh khudozhestvenno-tekhnicheskikh masterskikh', *LEF*, No. 4, 1923, pp. 27-8.
- 'Reorganizatsiya khudozhestvennykh zavedenii v Moskve', *Izvestiya VTsIK*, 7 septiembra 1918.
- 'Rezolyutsiya konferentsii uchashchikhsya iskusstva', *Anarkhiya*, 12 mayo 1918.
- Rozen, M. 'Nepareryvnaya proizvodstvennaya praktika v khudozhestvennykh uchebnykh zavedeniyakh', *Proftekhicheskoe obrazovanie*, No. 7, 1930, pp. 37-8.
- Sbornik materialov po khudozhestvennomu obrazovaniyu* (Moscu, 1928).
- Semenova, S. 'VKhUTEMAS, LEF, Mayakovskii', *Trudy po russkoi i slavyanskoi filologii* (Tartu), No. 9, 1966, pp. 288-306; publicaci6n e intr. por Z. Mints, comentario de I. Gazer.
- Sen'kin, S. 'Lenin v kommune VKhUTEMASa', in V. Perel'man, ed., *Bor'ba za realizm v iskusstve 20kh gadov* (Moscu, 1962), pp. 90-5.
- Sidorov, A. 'Vystavkakartin v pomeshchenii VKhUTEMASa', *Pravda*, 15 mayo 1923.
- Spasovskii, M. 'Khudozhestvennaya shkola', *Argonavty*, No. 1, 1923.
- Spravochnik VKhUTEMASa i pravila priema na 1927/1928 god* (Moscu, 1927).
- 'Teatral'no-dekorativnoe otdelenie zhivopisnogo fakul'teta Vkhutemasa', *Sovetskoe iskusstvo*, No. 4/5, 1925, pp. 75-6.
- VKhUTEIN, Vysshyi gosudarstvennyi khudozhestvenno-tekhnicheskii Institut v Mosvke* (Moscu, 1929).
- 'VKhUTEMAS', *LEF*, No. 2, 1923, p. 174.
- Vkhutemaska* [E. Semenova], 'Levaya metafizika', *LEF*, No. 4, 1924, pp. 219-20.
- Yablonskaya, M. *Konstantin Nikolaevich Istomin* (Moscu, 1972).
- Zhadova, L. 'Vkhutemas-Vkhutein', *Dekorativnoe iskusstvo*, No. 11, 1970, pp. 36-42.

EXPOSICIONES Y GRUPOS ARTISTICOS RUSOS Y SOVIETICOS

- El Almacén-Futuricheskaya vystavka 'Magazin', Moscú, marzo de 1916.
Cola de Asno - Osliny khvost.
Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú - Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva.
Escuela Stroganov de Artes Aplicadas, Moscú - Stroganovskoe khudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche.
Estudios libres de Arte del Estado, Petrogrado - Petrogradskie gosudarstvenniye svobodnyye khudozhestvennyye masterskie.
Grupo de Análisis Objetivo en Acción - Rabochaya gruppa ob'ektivnogo analiza.
Primer Grupo de Constructivistas en Acción - Pervaya rabochaya gruppa konstruktivistov.
Primeros Estudios Libres de Arte del Estado, Moscú - Pervye gosudarstvennyye svobodnyye khudozhestvennyye masterskie.
Segundos Estudios Libres de Arte del Estado, Moscú - Vtorye gosudarstvennyye svobodnyye khudozhestvennyye masterskie.
Tranvía V. Primera exposición futurista - Tamvai v. Pervaya futuricheskaya vystavka kartin, Petrogrado, marzo de 1915.
Unión de la Juventud - Soyuz molodezhi.
0.10. Última exposición futurista - 0.10. Poslednyaya futuricheskaya kartin. Petrogrado, diciembre de 1915-enero de 1916.

ABREVIATURAS

AKHRR	Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii - Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria.
ASNOVA	Assotsiatsiya novykh arkhitektorov - Asociación de Nuevos Arquitectos.
Derfak	Derevoobrabatyvayushchii fakul'tet - Facultad de Madera de los VKhUTEMAS, Moscú.
Dermetfak	Derevo i metalloobrabatyvayushchii fakul'tet - Facultad de Maderas y Metal de los VKhUTEMAS, Moscú.
GAKhN	Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk - Academia Rusa de Ciencia Artísticas.
GINKhUK	Gosudarstvennyi institut khudozhestvennoi kul'tury - Instituto de Cultura Artística del Estado, Petrogrado.
Glavpolitprosvet	Glavnyi politiko-prosvetitel'nyi komitet Narkomprosa - Comité Principal de Educación Política de Narkompros.
GTG	Gosudarstvennaya tret'yakovskaya galereya - Galería del Estado Tret'yakov, Moscú.
INKhUK	Institut khudozhestvennoi kul'tury - Instituto de Cultura Artística, Moscú.
IZO	Otdel izobrazitel'nykh iskusstv - Departamento de Bellas Artes de la Comisaría de Instrucción.
LEF	Zhurnal levogo fronta iskusstv - Revista del Frente de Izquierdas de las Artes.
Metfak	Metalloobrabatyvayushchii fakul'tet - Facultad de Metal de los VKhUTEMAS, Moscú.
Narkompros	Narodnyi komissariat prosveshcheniya - Comisaría Popular de Instrucción.
OBMOKhU	Obschestvo molodykh khudozhnikov - Sociedad de Artistas Jóvenes.
OPOYAZ	Obschestvo po izucheniyu poeticheskogo yazyka - Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético.
OSA	Ob'edinenie sovremennykh arkhitektorov - Sociedad de Arquitectos Contemporáneos.
OST	Obschestvo khudozhnikov-stankovistov - Sociedad de Pintores de Caballete.
Proletkul't	Proletarskaya kul'tura - Movimiento de Cultura Proletaria.
Rabfak	Rabochii fakul'tet - Facultad Preparatoria de los Trabajadores.

RAKhN	Rossiiskaya akademiya khudozhestvennykh nauk - Academia Rusa de Ciencias Artísticas.
TsGA	Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv - Archivos Centrales del Estado, Moscú.
TsGALI	Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva - Archivo Central del Estado de Literatura y Arte, Moscú.
UNOVIS	Utverditeli novogo iskusstva - Afirmadores del Nuevo Arte.
VKhUTEMAS	Vysshie gosudarstvennye khudozhestvenno-tekhnicheskie masterskie - Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado, Moscú.
VKhUTEIN	Vysshii gosudarstvennyi khudozhestvenno-tekhnicheskii institut - Instituto Superior Artístico y Técnico del Estado, Moscú.
Zhivskul'ptarkh	Kollektiv zhivopisno-skul'pturno-arkhitekturnogo sinteza - Colectivo de Síntesis Pictórica, Escultórica y Arquitectónica.

INDICE

- Abramtsevo, 292
 Academia de Arquitectura, Moscú, 253
 Academia de las Artes (Akademiya khudozhestv), San Petersburgo, 22, 50, 260, 267
 Academia de las Artes (Akademiya khudozhestv), Petrogrado y Leningrado, 228, 238, 264, 265, 270, 285 n.90, 286 n.103, 313 n.36
 Academia de Ciencias Artísticas del Estado, véase GAKhN
 Academia de Educación Social (Academiya sotsial'nogo vospitaniya), 274
 Academia Imperial de las Artes, véase Academia de las Artes, San Petersburgo
 Academia Rusa de Ciencias Artísticas, véase RAKhN
 Academia Rusa en París, véase Vasil'eva, M.
 Académie de la Grande Chaumière, 252, 254
 Académie Julian, 253, 269
 Académie Vitti, 272
 Adlivankin, Samuil Yakovlevich, 309 n.17
Aelita, véase Protozanov
 Afanas'ev, Aleksei Fedorovich, 8, 276
 Agencia Telefónica Rusa, véase ROSTA
 Akademiya khudozhestv, véase Academia de las Artes, Petrogrado
 Akhmatova (Gorenko), Anna Andreevna, 251, 270
 AKhRR (Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii-Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), 194-196, 252
 Akhtyrko, A., 302 n.136, 302 n.142
 AKIZO (Akademiya izobrazitel'nykh iskusstv-Academia de Bellas Artes), 52
 Aksenov, Ivan Aleksandrovich, 288
 Aleshin, Sergei Semenovich, 278
 Alma, Peter, 246
 Almacén, el, exposición, 218, 254, 259, 270, 271, 276
 Altman, Natan Isaevich, 51, 87, 94, 234, 263, 293 n.13, 298 n.4, 317 n.21, 8.1
 biografía, 251
 e INKhUK, 87, 94, 97
 Uriel' Akosta, 98
 Andersen, Vold'emar, 258
 Andreev, Nikolai Andreevich, 298 n.4
 Annenkov, Yurii Pavlovich, 269
 Annenski, Innokentii Fedorovich, 254
 Apollinaire, Guillaume, 254
Apollon (Apolo), 12, 17, 265, 269, 284
 Arbeitsrat für Kunst, 244
 Archipenko (Arkhipenko, Aleksandr Porfir'evich), 267, 276, 316 n.8, 316 n.12
 Arkhipov, Abram Efimovich, 116, 121, 127, 237, 299 n.13, 301 n.85, 309 n.25
 Arkin, David Efimovich, 107, 155
 Arp, Hans, 262
Arquitectura Contemporánea (Sovremennaya arkhitektura), 193, 256, 279
 Art Nouveau, 161, 270
 Artamonov, E. P., 304 n.207, 4.13
Arte (Iskusstvo), 271
 Arte africano, 84
Arte de la Comuna (Iskusstvo kommuny), 50, 58, 80-82, 105, 251, 252, 259, 264, 270, 288 n.31, 293 n.13, 293 n.34
 Arte de izquierda, 50
 Arte de la Juventud, véase IMO
 Arte de producción, 4, 43, 78, 79, 94, 100, 101, 107, 111, 112, 253
Arte Ruso, 82
 Artseulov, K., 224
 Arvatov, Boris Ignat'evich, 77, 78, 97, 98, 107, 109-113, 251, 292 n.12, 295 n.100, 298 n.180, 284 n.207, 305 n.3
 biografía, 251
 e INKhUK, 87, 97, 98
 y Proletkul't, 97
 sobre los constructivistas, 111-113
 Ascev, Nikolai Nikolaevich, 292 n.12, 298 n.207
 ASNOVA (Assotsiatsiya novykh arkhitektorov-Asociación de Nuevos Arquitectos), 124, 259, 260, 262
 Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, véase AKhRR
 Asociación de Arquitectos Contemporáneos, véase OSA
 Asociación de Artistas de Moscú (Moskovskaya assotsiatsiya khudozhnikov), 257
 Asociación de Nuevas Tendencias en el Arte, exposición, Petrogrado, 1922, 271
 Asociación de Nuevos Arquitectos, véase ASNOVA
 Asociación Rusa de Escritores Proletarios (Rossiiskaya assotsiatsiya proletarskikh pisatelei-RAPP), 195, 264, 265, 309 n.16
 Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoi Rossii, véase AKhRR
 Assotsiatsiya novykh arkhitektorov, véase ASNOVA
 Atel'e mod, véase Estudio de la moda
El Asunto (Delo), véase Sukhovo-Kobylin
 Azbé, Anton, 257

 Baader, Johannes, 310 n.33
 Babichev, Aleksei Vasil'evich, 56, 98, 120, 127, 129, 302 n.135, 302 n.142, 3.3-4
 biografía, 252
 e INKhUK, 85-87, 89, 102, 105, 129, 294 n.49, 294 n.55, 295 n.85
 Bach, Juan Sebastián, 83
 Bähr, Ludwig, 244
 Bakst (Rosenberg), Lev Samoilovich, 264
 Bakunin, Mikhail Aleksandrovich, 55
 Balikhin, Viktor Stepanovich, 135
 Balla, Giacomo, 284 n.50
 Bandera Roja (Krasnae znamya), 253
 Baranov-Rossine, Vladimir Davidovich, 51, 121
 Bauhaus, la, 144, 145, 247, 258, 262, 264, 294 n.46, 312 n.14 y VKhUTEMAS, 145, 305 n.241
 Baulin, Petr, 81
 Beardsley, Aubrey, 270
 Begicheva, A. A., 68, 291 n.120
Bellas Artes (Izobrazitel'noe iskusstvo), 252, 270
 Benois (Benua), Aleksandr Nikolaevich, 52
 Blaue, Reiter, grupo, 257
 Blok, Aleksandr Aleksandrovich, 313 n.30
 Blusa Azul, grupos, 307 n.47
 Boccioni, Umberto, 17, 64, 284 n.50, 2.12
 Bogaevskaia, Konstantin Fedorovich, 275
 Bogdanov (Malinovskii), Aleksandr Aleksandrovich, 62, 79, 262, 292 n.9
 biografía, 252
 Bogorodskii, Fedor Semenovich, 291 n.131
 Bogodovskaya, Olga Vasil'evna, 290 n.87
Bogostroitel'stvo, véase «Construcción de Dios»
 Boguslavskaya, Kseniya Leonidovna (Xana), 269
 Borisov, Anatolii, 94, 97, 129
 Borisov, Grigorii Il'ich, 267, 269
 Bourdelle, A., 252
 Braque, Georges, 9, 244, 254, 283 n.38, 309 n.7
 Brik (de soltera Kagan), Lili Yur'evna, 199, 252
 Brik, Osip Maksimovich, 51, 80, 81, 97, 98, 104-107, 127-129, 159, 251, 253, 278, 288 n.15, 292 n.12, 293 n.13, 293 n.36, 297 n.138, 297 n.165, 298 n.207, 305 n.6
 biografía, 252
 e INKhUK, 87, 96-98, 101, 129
 y Proletkul't, 97
 Brodskii, Isak Izrailevich, 194
 Brueghel, Pieter, 66
 Brunl, Lev Aleksandrovich, 18, 21, 22, 47, 255, 263, 265, 285 n.70, 285 n.90
 biografía, 253
 Construcción, 21, 22, 1.20
 Kafe Pittoresk, 61, 290 n.87
 Obra Pictórica con Materiales, 21, 1.19
 y VKhUTEMAS, 122, 132
 Bryusova, Nadezhda Yakovlevna, 85, 87
 Bubnova, Varvara Dmitrievna, 87
 Bubnovyi valet, véase Sota de Diamantes
 Bunat'yan, L., 309 n.20

Burlyuk, David Davidovich, 254, 257, 264
 Burlyuk, Vladimir Davidovich, 257
 Burov, Andrei Konstantinovich, 172, 307 n.71, 5.22
 Bykov, Zakhar Nikolaevich, 302 n.136, 311 n.66, 4.20, 8.2
 Bytie, véase Grupo Realidad Objetiva

Café Pintoresco, véase Kafé Pittoresk
 Café de los Poetas, véase Kafé Poetov
 Campanella, Tomasso, 50, 289 n.60
 Campesina, 200, 311 n.54
 Carrá, Carlo, 284 n.50
 Cartel de debate, grupo (Agitplakat), 51
 Centro Literario de los Constructivistas, véase LTsK
 Corele et Carré, I
 Cero Diez, (0.10), exposición, 18, 218, 269, 271, 276, 284 n.66
 Cézanne, Paul, 11, 117, 127, 129, 237, 301 n.85, 316 n.12
 Cézannismo, 195
 Cinco x Cinco = Veinticinco (5 x 5 = 25), exposición, 29, 46, 97, 161, 254, 269, 270, 275, 278, 287 n.135, 295 n.93
 Cine-Verdad (Kino pravda), véase Vertov, Dziga
 Club Paul Cézanne, véase VKHUTEMAS
 Cocodrilo (Krokodil), 254
 Colectivo de Pintura, Escultura y Arquitectura, véase Zhivskul'ptarkh
 Colectivo de Síntesis Escultórica y Arquitectónica, véase Sinskul'ptarkh
 Ciudad verde (zelenyi gorod), 260
 Collage, 9, 14, 18, 21, 78, 198, 269, 282 n.14, 282 n.18
 Comintern, congresos, 42, 53, 258
 Comisión de Arte y Producción (Khudozhestvenno-proizvodstvennaya komissiya), 119
 Comité de Arte y Producción (Khudozhestvenno-proizvodstvennyi komitet), 118, 300 n.57
 Comité Central del Partido, 142, 194
 Comité de Confección Standard del Instituto de Artes Decorativas de Leningrado, 155
 Conferencia de Estudiantes de Arte, Moscú, mayo 1918, 299 n.16
 Congreso de Artistas de Todos los Rusos, San Petersburgo, 1911, 257
 Congreso Internacional de artistas rusos y alemanes, 244, 318 n.30
 Consejo Central de Sindicatos de la Unión de Todos (VTsSPS-Vsesoyuznyi tsentral'nyi sovet professional'nykh soyzov), 97
 Consejo Supremo de Economía Nacional (Vysshyi sovet narodnogo khozyaistva-VSNKh), 97, 259
 Construcción, 13, 43, 45, 98-102, 104, 130, 135, 136, 168, 187, 215, 233, 294 n.64
 construcciones no utilitarias, 7
 «Construcción de Dios» (bogostroitel'stvo), 252
 Construcción de Moscú (Stroitel'stvo Moskvy), 273
 Constructivismo, (selección de referencias)
 definición, 2, 102-105, 297 n.164, 297 n.166
 evolución, 2, 4, 5, 27, 278
 decadencia, 195
 como estilo, 189-194, 309 n.108
 constructivismo orgánico, 5, 215-218, 223
 y la arquitectura, 124, 256, 257, 315 n.111
 en Rusia y Europa Occidental, 5, 237
 y el diseño gráfico, 191-194, 215, 283 n.45
 y las fiestas revolucionarias, 53
 y el fotomontaje, 191-194, 215
 y las industrias de confección y textil, 153-164
 y el mueble, 164-167
 y el productivismo, 79, 80, 106-108, 113
 y la Revolución de Octubre, 49
 relación del constructivismo ruso con Object y la obra de Lissitzky, 238, 239, 316 n.10, 317 n.20
 relación del constructivismo ruso con la obra de Gabo, 38-42, 240, 317 n.19
 relación con el diseño suprematista, 169
 relación con la vanguardia húngara, 245, 246
 visión del constructivismo ruso del constructivismo occidental, 247-249
 visión del constructivismo ruso de Lunacharskii, 297 n.165
 y VKHUTEMAS, 145-147, 300 n.47
 Constructivistas, los: exposición de K. K. Medunetskii, G.A. Stenberg, V. A. Stenberg, Moscú, enero 1922, 2
 Cola de Asno (Oslinyy Khvost), exposición, 8, 263, 276, 282
 Costakis, Georges, colección, 88, 287 n.131, 289 n.35
 Creación (Tvorchestvo), grupo, 253
 Crommelynek, Fernand, 179, 269 5.31-3
 Cuarta dimensión, 312 n.10
 Cuatro Artes, grupo, 253, 255, 259, 266
 Cubismo, 9, 10, 17, 18, 20, 21, 30, 35, 38, 39, 46, 77, 109, 115, 196, 253, 263-265, 267, 269, 271, 276, 282 n.14, 282 n.18, 282 n.26, 283 n.38, 301 n.85, 309 n.7
 Cubo-futurismo, 259
 Cultura Proletaria (Proletarskaya kul'tura), 252

Chagall, Marc Zakharovich, 251, 261, 264, 269, 316 n.8
 Chaikov, Iosif Moiseevich, 122, 133
 Chaplin, Charlie, 275
 Chashnik, Il'ya Grigor'evich, 168, 264, 275, 5.18
 Chekhonin, Sergei Vasil'evich, 51, 290 n.85, 2.5
 Chernyshev, Sergei Egorovich, 136, 301 n.85, 304 n.207
 Chernyshevskii, Nikolai Gavrilovich, 56, 214
 Chesterton, G. K., 183, 287
 Chetyre iskusstva, véase Cuatro Artes, grupo
 Chichagova, Galina Dmitrievna, 130, 256, 302 n.142, 309 n.4
 biografía, 253

Chichagova, Ol'ga Dmitrievna, 256, 309 n.4
 biografía, 253
 Chuzhak (Nashimovich), Nikolai Fedorovich, 80-82, 113, 178, 179, 292 n.12, 297 n.138, 298 n.207, 298 n.208
 biografía, 253

Dadá, 18, 196, 198, 208, 209, 245, 262, 282 n.18, 316 n.12, 318 n.38
 Danin, Daniil, 281 n.9, 283 n.29
 Danton, Georges Jacques, 55
 De Stijl, 237, 248, 261, 262
 Deineka, Aleksandr Aleksandrovich, 122, 196, 309 n.25
 «Del Arte Figurativo a la Construcción» («Ot izobrazitel'nosti k konstruktivii»), 194, 295 n.484
 Delo (El Asunto), véase Sukhovo-Kobylin
 Delvall, Carlo, 253
 Denisov, Vladimir Alekseevich, 118
 Denisovski, Nikolai Fedorovich, 69, 272, 291 n.131
 biografía, 253, 254
 Departamento de Museos y Conservación de Antigüedades (Ot-del muzeev i okhrany stariny), véase Narkompros
 Der Ararat, 244, 245
 Derunov, Vladimir Ivanovich, 313 n.43
 Diaghilev (Dyaghilev), Sergei Pavlovich, 283 n.30
 Diana (Mischen'), exposición, 283 n.31
 Dmitriev, Aleksandr Ivanovich, 81
 Dobrolet, 212
 Dobrolyubov, Nikolai Aleksandrovich, 56, 214
 Dobuzhinskii, Mstislav Valer'yanovich, 264
 Dokuchaev, Nikolai Vasil'evich, 124, 126, 130, 259
 Dostoyevskii, Fedor Mikhailovich, 55, 313 n.30
 Drejer, Katherine, 264, 286 n.111, 287 n.133, 292 n.135
 Drevin, Aleksandr Davidovich, 87, 89, 94, 121, 130, 131, 277, 301 n.85, 302 n.135, 303 n.164
 Drevtrest, véase Sindicato de la Madera
 Duchamp, Marcel, 196, 292 n.135
 Dudin, Ivan Osipovich, 252, 254, 277
 Dymshits-Tol'staya, Sof'ya Isakovna, 51, 53, 244, 290 n.87, 315 n.76

Echeistov, Georgii Aleksandrovich, 69
 Ecole des Beaux Arts, París, 272
 Eflimov, Ivan Semenovich, 122, 126, 130, 132, 303 n.164
 Egorov, Vladimir Evgen'evich, 127, 272
 Egeység, véase Unidad
 Eiffel, Gustave, y Torre Eiffel, 41, 64, 175, 291 n.108
 Eisenstein, Sergei Mikhailovich, 251
 Eisler, 265
 Ekster (de soltera Grigorovich), Aleksandra Aleksandrovna, 15, 29, 61, 97, 117, 165, 175, 195, 273, 285 n.135, 295 n.93, 299 n.29, 302 n.142, 306 n.40, 309 n.20 5.6-8, 5.23-4
 biografía, 254
 El Arte en la Producción (Iskusstvo v proizvodstve), 106-108
 Engels, Friedrich, 53, 79, 103
 Eremichev, Mikhail Aleksandrovich, 69
 Erenburg, Il'ya Grigorevich, 237, 248, 261, 291 n.106, 291 n.18, 316 n.10, 318 n.40
 Erenburg, L. M., 289 n.50
 Ermolaeva, Vera Mikhailovna, 264, 275
 Erste Russische Kunstausstellung, Berlín, 1922, 37, 72, 239-243, 247, 256, 262, 265, 271, 272, 276, 286 n.107, 286 n.108, 286 n.111, 287, n.133, 291 n.125, 316 n.8, 317 n.17, 317 n.18, 317 n.21, 318 n.47
 reacción alemana a la 240-243, 316 n.9, 317 n.23
 Escoba, 262
 Escuela de Arte Bol'shakov, Moscú, 271
 Escuela de Arte de Kazán, 270, 274
 Escuela de Arte de Kiev, 265, 276
 Escuela de Arte de Krasnodar, 272
 Escuela de Arte de Zvantseva, 264, 271
 Escuela de Arte Penza, 276
 Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú (Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva), 8, 123, 125, 251, 260, 263, 264, 271, 275, 276, 281 n.5, 299 n.25
 Escuela Superior de Arte y Producción de Moscú, antes Stroganov (Moskovskoe vysshee Khudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche-byvshee stroganovskoe), 300 n.68
 Escuela Técnica Superior de Moscú (Moskovskoe vysshee tekhnicheskoe uchilishche-MVTU), 108, 126
 Espartaco, 53
 Esposizione Libera Futurista Internazionale, Roma, 1914, 254
 Estudio Bernshtein, 117, 251
 Estudios Libres de Arte del Estado (Svobodnye gosudarstvennye khudozhestvennye masterskie, I y II), Moscú, 37, 42, 62, 69, 82, 115-119, 195, 252-253, 259, 266, 290 n.77, 298 n.3, 299 n.20, 285 n.32, 285 n.36, 285 n.39, 285 n.43, 286 n.46, 286 n.52, 302 n.135
 alumnos, 265, 266, 269, 271, 272, 276
 profesores, 145, 259, 260, 264, 267, 268, 276
 Saratov, 260
 Estudios Libres de Arte y Educación del Estado de Petrogrado (Petrogradskie gosudarstvennye svobodno-khudozhestvennye uchebnye masterskie), 253, 264, 267, 269, 270, 277, 298 n.4
 Estudio de la Moda (Atel'e mod), 161, 306 n.40
 Estudio La Palette, 267
 Europa Occidental, lazos culturales con la Rusia revolucionaria, 236-239, 243, 244, 310 n.44, 317 n.20, 318 n.30, 318 n.40, 318 n.47
 Exposición Agrícola de la Unión de Todos, Moscú, 1923, 171, 175, 254, 260, 273, 302

Exposición Film y Foto, Stuttgart, 1929, 262
Exposición Internacional de Higiene, Dresde, 1930, 203, 262
Exposición Internacional del Sindicato de la Piel, Leipzig, 1930, 167
Exposición del Eslabón de Link (Zveno), Kiev, 1908, 254
Exposiciones Oficiales Libres, 22, 51, 265, 270, 274, 285 n.77, 288 n.21
Exposición de Obras de Artistas de Petrogrado de Todas las Tendencias, Petrogrado, 1923, 216
Exposiciones de Pintura Contemporánea, 270, 276
Exposición de Tendencias Contemporáneas, San Petersburgo, 1908, 254
Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925, 120, 122, 137, 164, 247, 258, 260, 265, 271, 272, 318 n.49, 4.15, 5.9
Expresionismo, 155

Fábrica de Porcelana Dulevskii, 123, 236, 272
Fábrica de Porcelana del Estado, 275
Faiko, Aleksei Mikhailovich, 272
faktura, 13, 45, 99, 102, 104, 135, 167, 189, 191, 215, 232, 294 n.64
Fal'k, Robert Rafailovich, 51, 121, 127, 299 n.13, 301 n.85
Favorski, Vladimir Andreevich, 121, 122, 127, 132, 300 n.67, 309 n.25
biografía, 254, 255
Fedorov, 303 n.159
Fedorov, German Vasil'evich, 127, 131
Fedorov, Nikolai Fedorovich, 218, 312 n.27
Fidler, I. I., 51
Fiestas revolucionarias, 52-54, 179, 235, 251, 252, 254, 255, 259, 265, 270, 272, 273, 276, 278, 287 n.123, 289 n.42
Filippov, A. V., 106, 107, 127
Filippov, Nikolai Dmitrievich, 61, 290 n.87
Filonov, Pavel Nikolaevich, 293 n.41, 319 n.50
Fisher, V., 258
Florenski, Pavel Aleksandrovich, 121
Formalismo, 195
formobrazovanie, 79
fotomontaje, 196-210, 212-214, 310 n.32, 310 n.33, 310 n.34, 310 n.35, 310 n.38, 310 n.47
Franketti, Vladimir Feliksovich, 51, 85, 293 n.36
Freiheit, Die, 244
Frente Rojo, 305 n.242
futurismo, 17, 18, 30, 39, 46, 50, 51, 77, 80, 115, 117, 194, 203, 253, 255, 257, 264, 267, 271, 275, 283 n.31, 283 n.38, 288 n.30, 288 n.31, 310 n.32, 316 n.8
contactos con el futurismo italiano, 17, 18, 284 n.50
futurismo ruso, 289 n.42
el término futurismo en la Rusia postrevolucionaria, 51
Lenin y el futurismo, 52

Gabo (Pevzner, Naum (Neemiya) Borisovich), Naum, 1, 18, 35-42, 45, 238, 240, 243, 246, 256, 267, 286 n.106, 286 n.107, 286 n.108, 287 n.123, 295 n.102, 296 n.116, 299 n.32, 309 n.5, 312 n.10, 316 n.8, 317 n.20, 317 n.21, 8.1, 9.1
biografía, 255
Cabeza construida N.º 1, 35, 1.45
Cabeza construida N.º 2, 35, 1.47
Cabeza de mujer, 39, 1.51
Columna, 41, 42, 1.55
Construcción cinética, 41, 240, 287 n.120, 1.53
Construcción en hueco, 38, 1.57
Construcción en hueco (Composición realista), 38, 286 n.110, 1.49
Construcción en relieve, 38, 39, 240, 286 n.111, 1.52
exposición de Bulevar Tverskoi, 286 n.113
Manifiesto Realista, 39, 40, 45, 238, 246, 267, 286 n.113, 296 n.116, 312 n.1
Proyecto para una estación de radio, 41, 287 n.123
Torsa, 38, 1.48, 8.1
y el constructivismo ruso, 39, 43, 63, 240, 317 n.19
GAKhN (Gosudarstvennyi akademiya khudozhestvennykh nauk-Academia de Ciencias Artísticas del Estado), 275, 295 n.85
Galaktionov, Aleksandr Alekseevich, 143, 144, 305 n.232, 4.21, 4.276 c-d
Gan, Aleksei Mikhailovich, 3, 87, 94, 192, 193, 214, 247, 270, 275, 296 n.130, 316 n.10, 9.2
biografía, 243, 244
Constructivismo (Konstruktivizm), 98, 102-104, 193, 247, 248 y el diseño gráfico, 192, 193, 6.1-3
Nosotros, 256, 271
y el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 124-126, 309 n.4, 311 n.63
quioscos, 175-177, 308 n.77, 308 n.78, 5.26, 5.28-9
Garibaldi, Giuseppe, monumento a, 56, 2.4
Gastev, Aleksei Kapitonovich, 79, 119, 300 n.63
Gazeta IZO, 293 n.34
Genkina, M., 289 n.50
George, Waldemar, 286 n.108
Gerasimov, Aleksandr Mikhailovich, 121, 132
GINKhUK (Gosudarstvennyi institut khudozhestvennoi kul'tury-Instituto de Cultura Artística del Estado), Petrogrado, 156, 216, 264, 269, 270, 275, 276, 293 n.41, 306 n.12, 312 n.7, 312 n.8, 312 n.14, 313 n.36, 314 n.49
Ginzburg, Moisei Yakovlevich, 124-126, 167, 172, 175, 183, 184, 256, 262, 278, 279, 307 n.56, 308 n.77
biografía, 256
edificio de Narkomfin, 256
Estilo y época (Stil' i epokha), 256

sú método funcional para la arquitectura constructivista y VKhUTEMAS (facultad de Arquitectura), 124
Giotto di Bondone, 267
Gladkov, A. K., 313 n.43
Gladkov, Boris Vladimirovich, 254, 308 n.73, 308 n.74, 5.24
Glavpolitprosvet (Glavnyi politiko-prosvetitel'nyi komitet-Comité Principal para la Política Educativa), véase Narkompros
Glebov, Anatolii Glebovich, 166, 187, 235, 271, 308 n.103
Gleizes, Albert, 238, 264, 312 n.10, 216 n.12
Glinka, Mikhail, Ivanovich, 275, 276
Gluskin, Aleksandr Mikhailovich, 309 n.17
Goloshchapov, Nikolai Nikolaevich, 290 n.87
Goloso, Il'ya Aleksandrovich, 125, 302 n.117
Golova, L. G., 290 n.87
Golovin, Aleksandr Yakolevich, 52
Goncharova, Natalya Sergeevna, 8, 257, 276, 283 n.29, 284 n.53
Gorbachev, S. I., 304 n.207, 4.18
Gorki (Peshkov, Aleksei Maksimovich), Maksim, 79, 252, 262, 292 n.9, 2.4
Gorn, véase Horno
Goryushkin-Sorokopudov, Ivan Sylich, 276
Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk, véase GAKhN
Gosudarstvennye vysshie teatral'nye masterskie, véase GVVYTM
Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv, véase Instituto de Historia del Arte del Estado
Gosudarstvennyi institut khudozhestvennoi kul'tury, véase GINKhUK
Gosudarstvennyi institut teatral'nogo iskusstva im Lunacharskogo, véase Instituto Lunacharskii de Arte Teatral del Estado
Grabar, Igor Emmanuilovich, 289 n.52
Granovski, Aleksei Mikhailovich, 251
Gris, Juan, 316 n.12
Gropius, Walter, 244, 305 n.241
Grosz, George, 245, 310 n.33, 318 n.38
Guro (Notenberg), Elena Genrikhovna, 257, 264
Gutskov, K., 252
GVVYTM (Gosudarstvennye vysshie teatral'nye masterskie-Talleres Superiores Teatrales del Estado), 269

Hacia Delante (Vpered), grupo, 252, 262
Haussman, Raoul, 310 n.33, 316 n.12, 317 n.20
Heartfield, John, 245, 310 n.33, 318 n.38
Heine, Heinrich monumento a, 56
Heraldo de la Producción Intelectual (Vestnik intelektual'nogo proizvodstva), 102
Heraldo de los Trabajadores del Arte (Vestnik rabatnikov iskusstv), 293 n.34
Herzen, Aleksandr Ivanovich, monumento a, 56
Hoch, Hanna, 310 n.33
Horno (Gorn), 82, 83, 108, 251, 259, 293 n.34, 297 n.156
iconos, 11-13, 61, 264, 283 n.29, 283 n.30
Ifim, Lev Aleksandrovich, 97
IMO (Iskusstvo molodykh-Arte de la Juventud), 264
Impresionismo, 87, 108, 110, 115
industria textil, 153-163
INKhUK (Institut khudozhestvennoi kul'tury-Instituto de Cultura Artística), 4, 51, 73, 82-87, 104-106, 145, 146, 168, 181, 194, 236, 245, 251, 252, 257, 268, 270, 273-275, 278, 293 n.36, 294 n.44, 294 n.49, 294 n.50, 294 n.61, 295 n.71, 295 n.96, 295 n.100, 297 n.138, 305 n.6, 316 n.10
contactos internacionales, 245
debate composición-construcción, 87-98, 260, 3.1-14
Grupo de Arquitectos en Acción, 93, 260
Grupo General de Análisis Objetivo en Acción, 93
Grupo de Objetivistas en Acción, 93
vínculos con Proletkul't y organismos gubernamentales, 97, 98
y VKhUTEMAS, 94, 101, 126-128, 145, 146, 275, 302 n.135
Instituto de Arquitectura de Moscú (Moskovskii arkhitekturnyi institut-MAI), 120, 252, 259, 279
Instituto de Arquitectura de Petrogrado, 301 n.103
Instituto de Artes Gráficas de Moscú (Moskovskii poligraficheskii institut), 120, 255
Instituto Central del Trabajo, véase TsIT
Instituto de Cultura Artística, véase INKhUK
Instituto de Cultura Artística del Estado, véase GINKhUK
Instituto para el Estudio del Arte de los Estudios Libres del Estado, ver Estudios Libres de Arte del Estado
Instituto de Historia del Arte (Institut istorii iskusstv), 275
Instituto de Historia del Arte del Estado (Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv), 25
Instituto de Ingenieros Civiles, Petrogrado, 301 n.3
Instituto Lunacharskii de Arte Teatral del Estado (Gosudarstvennyi institut teatral'nogo iskusstva im A. V. Lunacharskogo), 275
Instituto Politécnico, Petrogrado, 301 n.103
Instituto Superior de Arquitectura y Construcción, véase VASIT
Instituto Textil de Moscú (Moskovskii tekstil'nyi institut), 130, 253
Internacional de Arte, 244, 315 n.76
Internatsional iskusstva, véase Internacional de Arte
Iodko, Romuald Romualdovich, 133
Ioffe, I., 298 n.4
Ioganson, Boris Vladimirovich, 257
Ioganson, Karl Val'demarovich, 3, 70, 239, 246, 317 n.17
biografía, 257



- Estudio en equilibrio*, 70, 246, 292 n.140, 2.15-16, 2.21
e INKhUK, 87, 89, 98-100, 3.13-15
y OBMOKhU, 70, 89, 90, 2.15-16.
y el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 100
Iorina, L., 251
Isakov, Sergei Konstantinovich, 286 n.99, 286 n.101
Iskusstvo, véase *Arte*
Iskusstvo kommuny, véase *Arte de la Comuna*
Iskusstvo molodykh, véase IMO
Istomin, Konstantin Nikolaevich, 121, 131
Ivanov, A. E., 51, 131
Izdebski, Vladimir Alekseevich, Salones I y II, Odesa y otras
ciudades 1909-10, Odesa, 1910-11, 254, 257, 258, 276
IZO Narkompros-Otdel izobrazitel'nykh iskusstv pri Narod-
nom komissariate posvehcheniya (Departamento de Bellas
Artes de Narkompros), véase Narkompros
Izobrazitel'noe iskusstvo (Bellas Artes), 30, 82
- Junta Artística de IZO (Khudozhestvennaya kollegiya IZO),
véase Narkompros
- Kafe Pittoresk, 61, 62, 270, 276, 290 n.87
Kafe Poetov, 2, 97, 265, 272
Kahnweiler, Daniel Henry, 282 n.19
Kállai, Ernő, 246, 296 n.116
Kaite Kunst, grupo, 1
Kamenski, Vasilii Vasil'evich, 257
Kamp, 244
Kandinsky, Vasilii Vasil'evich, 1, 51, 83, 116, 117, 145, 243,
246, 293 n.36, 294 n.49, 294 n.50, 299 n.13, 299 n.20, 299
n.43, 309 n.25, 316 n.8, 318 n.29
biografía, 257, 258
cuestionario de INKhUK, 83, 84, 294 n.50
Kardovski, Dmitrii Nikolaevich, 127, 301 n.85, 309 n.25
Karev, Aleksei Eremeevich, 51, 298 n.4
Katsman, Evgenii Aleksandrovich, 194
Kemeny, Alfred, 97, 101, 245, 246, 296 n.116, 296 n.118
Khapaev, V. F., 314, n.51
Kharchenko, 8
Khardzhiev, Nikolai Ivanovich, 63, 281 n.8, 282 n.26, 283 n.28,
283 n.30, 284 n.50, 391 n.106
Khebnikov, Veitmir (Viktor) Vladimirovich, 30, 217-220, 263,
276, 312 n.24, 312 n.27, 313 n.29, 315 n.76, 316 n.114
biografía, 257, 258
«Bobeob», 32
«La ciudad del futuro», 62, 217
«Las casas y nosotros», 217, 218, 312 n.18, 312 n.20, 312
n.21, 7.1
y Miturich, 30, 31, 227, 286 n.99
y Tatlin, 218-220, 227, 313 n.30, 313 n.31, 313 n.32, 313
n.43, 314 n.59, 314, n.63
Zangezi, 219, 221, 313 n.34, 313 n.35, 7.2-5
Khiger, Roman Yakovlevich, 67
Khodasevich, Valentina Mikhailovna, 14, 281 n.9, 283 n.35,
314 n.59
Khodolov, E., 314 n.51
Khrakovski, Vladimir L'vovich, 101, 105, 260
Khudozhestvennaya kollegiya IZO, véase Narkompros
Khudozhestvennaya promyshlennost', 4, 79, 288 n.19
Khudozhestvennaya zhizn', véase *Vida artística*
Khudozhestvenno-proizvodstvennaya kommissiya, véase Comi-
sión de Arte y Producción
Khudozhestvenno-proizvodstvennyi komitet, véase Comité de
Arte y Producción
Khudozhestvenno-promyshlennii podotdel IZO (Subsección de
Arte y Producción de IZO), véase Narkompros
Khudozhestvennoe konstruirovaniye, 4, 79
Khudozhestvennoe proizvodstvo, 106
Kiselev, O. E., 304 n.207
Kino-Fot, 24, 209, 212, 256, 275
Kino pravda, véase Vertov
Klein, Casar, 244
Klucis, Gustav Gustavovich, véase Klutis, G. G.
Klutis (Klucis), Gustav Gustavovich, 42-45, 86, 193, 197-201,
236, 257, 264, 271, 286 n.113, 310 n.42, 311 n.48, 311
n.54, 9.3
biografía, 258
La Ciudad Dinámica, 42, 198, 310 n.45, lámina en co-
lor XV
construcciones espaciales, 42, 43, 1.56-8
fotomontaje, 197, 197, 310 n.34, 310 n.40, 310 n.41, 310
n.46
tribunas de debate, 42, 43, 169-171, 5.20, 5.21 a-c
y VKhUTEMAS, 136, 303 n.160, láminas en color IV-VI
Klyun (Klyunkov), Ivan Vasil'evich, 18, 20, 47, 87, 121, 130,
238, 263, 264, 284 n.66, 285 n.77, 285 n.90, 302 n.142,
309 n.20
biografía, 258, 259
Construcción, 20, 1.18
Una cubista en su tocador, 20, 284 n.64, 1.16
Paisaje que pasa rápidamente, 20, 1.17
Kokorev, A. P., 304, n.207, 4.17
Kollí, Nikolai Dzhemsovich, 172
Komardentov, Vasilii Petrovich, 69, 291 n.126
Komfut (kommunisty-futuristy, comunistas-futuristas), 80,
259, 293 n.14
Konchalovski, Petr Petrovich, 116, 121, 301 n.85, 309 n.20,
309 n.25
Kononov, Sergei Timofeevich, 51, 122
Korgashinski, P. D., 304 n.207
- Korolev, Boris Danilovich, 51, 56, 83, 87, 122, 127, 133, 261,
291 n.97, 295 n.67, 303 n.178
Korotkov, 314 n.51
Korotkov, E., 53
Korovin, Konstantin Alekseevich, 116, 252, 258, 276, 299 n.13,
309 n.25
Kostanda, K., 251
Kostin, S., 69, 265
Kozhin, Pavel Mikhailovich, 123
Krasnaya nov', véase *Rojo suelo virgen*
Krasnoe znamiya, véase *Bandera Roja*
Kraivtsov, S., 303 n.159
Krest'yanka, véase *Campestina*
Krinski, Vladimir Fedorovich, 87, 94, 124, 126, 291 n.97, 302
n.135
biografía, 259
y ASNOVA, 124
e INKhUK, 87, 94, 97, 98, 124
y VKhUTEMAS, 124, 126, 135
Krakodril, véase *Cocodrilo*
Kruchenykh, Aleksei (Aleksandr) Elisevich, 9, 259, 264, 271,
276
Krupskaya, Nadezhda Konstantinovna, 69, 194
Kruzupov, 136
Krylov, Porfirii Nikitich (Kukrynskiy), 122
Kudryashov, Ivan Aleksandrovich, 168, 309 n.25
Kudryashov, K.I., 304 n.207
Kukrynskiy, véase Krylov, Kupriyanov y Solokov
Kulagina, Valentina Nikiforovna, 258
Kul'bin, Nikolai Ivanovich, 256, 264
Kul'ganov, V. N., 309 n.25, 4.14
Kuprin, Aleksandr Vasil'evich, 123
Kupriyanov, Mikhail Vasil'evich, 122
Kushner, Boris Anisimovich, 80, 87, 97, 98, 105, 107, 293 n.13,
293 n.14, 297 n.141, 297 n.143, 298 n.198, 298 n.207, 302
n.135
biografía, 259, 260
e INKhUK, 87, 94, 97, 104-106
y Proletkult', 97
Kuznetsov, Pavel Varfolomeevich, 51, 53, 116, 121, 298 n.13
- La Lucecita (Ogonek)*, 211
La Section d'Or, 254
La URSS en construcción (SSSR na stroike), 203, 235, 262,
271, 275, 6.16
Ladovski, Nikolai Aleksandrovich, 260, 291 n.97
biografía, 247
e INKhUK, 87, 94, 97, 98, 105
y ASNOVA, 124, 262
y VKhUTEMAS, 124, 126, 130, 134, 260, 302 n.135
Ladyshevskii, G., 251
Lamanova, Nadezhda Petrovna, 306 n.40
Lamstov, Ivan Vasil'evich, 135, 136, 259
Lapshin, Nikolai Fedorovich, 117, 220, 299 n.26, 7.5
Larionov, Mikhail Fedorovich, 8, 17, 18, 257, 276, 281 n.9, 284
n.53, 284 n.54, 310 n.32
Lasalle, Ferdinand, monumento a, 56, 2.3
Lavinski, Anton Mikhailovich, 55, 98, 127, 134, 193, 271, 310
n.46, 6.5, 9.4
biografía, 260
La ciudad del futuro, 98, 295 n.99, 2.7
quioscos, 175, 5.25, 5.27
sala rural de lectura, 139, 4.19
y VKhUTEMAS, 122, 130, 133, 136, 137, 302 n.135
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 237, 247, 269, 316
n.12
Le Dantyu, Mikhail Vasil'evich, 283 n.31
Le Fauconnier, Henri, 9
Lebedev, A., 309 n.20
Lebedev, Vladimir Vasil'evich, 309 n.20
Lebedeva, Sara Dmitrievna, 8
LEF, grupo, 272, 292 n.12
*LEF (Zhurnal levogo fronta iskusstv-Revista del Frente de Iz-
quierdas de las Artes)*, 82, 108, 109, 112, 127, 128, 158,
178, 186, 192, 196, 212, 213, 251-253, 256, 258, 259, 264,
265, 267, 269, 271, 272, 275, 297 n.138
sobre VKhUTEMAS, 127, 128, 302 n.131
Léger, Fernand, 237, 254, 309 n.7, 316 n.12
Lenin (Ul'yanov), Vladimir Il'yich, 55, 103, 118, 139, 165, 197,
200, 252, 258, 262, 289 n.52, 290 n.74, 292 n.9, 300 n.75,
307 n.46, 310 n.35, 311 n.48, 313 n.30
y el futurismo, 52
y el Plan para la Propaganda Monumental, 55, 289 n.52, 290
n.74
Lentulov, Aristarkh Vasil'evich, 117, 127, 291 n.126, 309 n.25
Leonardo da Vinci, 313 n.30
Leskov, Nikolai Semionovich, 313, n.30
L'Esprit Nouveau, 248
Levenets, 12
Levitan, Isaak Yakolevich, 269
Levoe Iskusstvo, véase arte de izquierdas
Libertad para el Arte (Svoboda iskusstva), 276
Liebknecht, Karl, monumento a, 56
Lipchitz, Jacques, 238, 276, 281 n.9, 316 n.12
Lissitzky (Lisitskii, Lazar' Markovich), El, 1, 4, 63, 122, 144,
164, 193, 198, 201-203, 235-237, 243, 245, 246, 248, 260,
261, 286 n.113, 305 n.239, 307 n.55, 316 n.10, 316 n.12,
317 n.21, 9.5
biografía, 261, 262
constructivismo, 84, 159, 168, 169, 238
Constructor: Autorretrato, 122, 201, 6.12

- diseños para exposiciones, 167, 168, 201-203, 6.13 a-b, 6.14-15
diseño gráfico de libros, 84, 122, 201-203, 4.3 lámina de color XVI
experimentos fotográficos, 201, 202, 283 n.44, 311 n.57, 6.12 e INKhUK, 97
mobiliario: teoría y práctica, 165-167, 5.13-16
Object, 84, 237-239, 246, 310 n.10, 316 n.12
PROUN, 97, 261, lámina de color III
PROUNS, 97
sobre la Torre de Tatlin, 63, 68
y VKhUTEMAS, 126, 136, 144, 145, 301 n.94, 307 n.55, 4.3, 4.22
Literaturnyi tseñtr konstruktivistov, véase LTSK
Litografía campesina, véase *lubok*
Litvinov, Maksim Maksimovich, 314 n.63
Litvinov, Mikhail Maksimovich, 314 n.63
Lobachevskii, Nikolai Ivanovich, 312 n.10
Lobanov, Viktor Mikhailovich, 94
Lobov, Ivan Petrovich, 304 n.207
LTSK (Literaturnyi tseñtr konstruktivistov-Centro Literario de los Constructivistas), 251
Lubetkin, Berthol, 12, 283 n.32
lubok (litografía popular rusa), 11, 30, 83, 264, 1.6
Lunacharski, Anatolii Vasil'evich, 49, 50, 55, 62, 79, 244, 252, 288 n.10, 288 n.31, 289 n.52, 290 n.74, 292 n.9, 308 n.86
biografía, 262, 263
sobre el constructivismo, 297 n.165
Lur'e, Artur Sergeevich, 30, 50, 253, 285 n.94
biografía, 263
Lütz, Dr., 234, 317 n.21, 8.1
Luxemburgo, Rosa, 56
L'vov, Petr Ivanovich, 285 n.90
Lyushin, Vladimir Ivanovich, 195, 309 n.25
MA, 246, 316 n.21
MAI (Moskovskii arkhitekturnyi institut), véase Instituto de Arquitectura de Moscú
Malevich, Kazimir Severinovich, 9, 18, 42, 51, 168, 195, 196, 198, 337, 338, 246, 260, 261, 263, 267, 269-271, 275, 276, 281 n.77, 293 n.41, 299 n.13, 307 n.59, 309 n.20, 309 n.25, 310 n.45, 312 n.10, 312 n.14, 315 n.76, 318 n.30, 318 n.49, 319 n.50
biografía, 263, 264
y los Estudios Libres de Arte del Estado, 116, 258, 259, 271 e INKhUK, 94, 97, 295 n.71
y Tatlin, 282 n.26
Malishevskii, S. G., 140
Malyutin, Sergei Vasil'evich, 299 n.13
Mamontov, Savva Ivanovich, 78
y el debate, 54
y el diseño suprematista, 168, 5.17-18
Man who was Thursday, The (El hombre que fue Jueves), véase Chesterton, G. K.
Mandel'shtam, Osip, 285 n.90
Mansurov, Pavel Andreevich, 293 n.41
Marinetti, Filippo Tommaso, 254, 284 n.50
Markov, Vladimir Ivanovich, 13
Martinet, 308 n.96
Mar'yanov, 234, 317 n.21, 8.1
Marx, Karl, 55, 100, 103, 107, 292 n.6, 315 n.111
monumentos a, 51, 55, 78, 107, 260, 278, 289 n.55
Mashkevich, Evgenii Osipovich, 131
Mashkov, Il'ya Ivanovich, 51, 116, 117, 121, 127, 237, 258, 274, 299 n.13, 301 n.85
masterstvo, 108, 109, 111, 297 n.159
Matisse, Henri, 87, 267, 283 n.30
Matsa (Mácsa, János), Ivan Lyudvigovich, 2, 243
Matveev, Aleksandr Terent'evich, 51, 58, 260
Matveev, N. I., 315, n.75
Matvejs, Waldemars, véase Markov, V.
Matyushin, Mikhail Vasil'evich, 215-217, 257, 263, 293 n.41, 298 n.4, 312 n.13, 312 n.14, 312 n.15, 319 n.50
biografía, 264
zorved, 264, 309 n.5, 312 n.7, 312 n.9
Mayakovski, Vladimir Vladimirovich, 18, 51, 52, 54, 80, 122, 129, 201, 203, 209, 252, 253, 260, 262-264, 270, 271, 275, 276, 285 n.94, 288 n.10, 288 n.15, 292 n.12, 293 n.13, 297 n.138, 298 n.207, 311 n.69, 313 n.30, 316 n.114
biografía, 264, 265
y Rodchenko, 203-211
y ROSTA, 54, 311 n.49
y Tatlin, 63
Medunetski, Konstantin Konstantinovich, 2, 3, 69-74, 94, 101, 112, 127, 181, 235, 239, 272, 283 n.45, 291 n.126, 317 n.17, 317 n.20, 9.8
biografía, 265
Composición, 89, 3.6
Construcción Espacial, 8, 72, 240, 292 n.135, lámina de color II, 2.6
Proyecto para una construcción, 89, 3.5 e INKhUK, 87, 90, 91, 98, 101
y OBMOKhU, 69-74, 2.15-16
Meierkhol'd, Vsevolod, Emil'evich, 66, 157, 158, 178, 179, 181, 182, 184, 262, 265, 268, 272, 275, 288 n.35
Mel'nikov, Konstantin Stepanovich, 67, 125, 247, 302 n.117
Merkulov, Yurii Aleksandrovich, 309 n.25
Merz, 263
Metzinger, Jean, 264, 267, 312 n.10
Meyer, Hannes, 145, 305 n.242, 305 n.243
Mies van der Rohe, Ludwig, 262
Miguel Angel, 83
Milinits, Ignatii Frantsevich, 256, 263, 307 n.56
Miller, Grigorii L'vovich, 256, 309 n.4
Minkovskii, 312 n.10
Mir iskusstva, véase El Mundo del Arte
Mirolyubova, Aleksandra Alekseevna, 256, 309 n.4
Mitrokhin, Dmitrii Isidorovich, 285 n.90
Miturich, Petr Vasil'evich, 18, 29-33, 46, 53, 227-233, 253, 257, 264, 285 n.90, 285 n.92, 285 n.98, 286 n.101, 286 n.104, 312 n.27, 313 n.34, 315 n.80, 315 n.93, 316 n.5, 9.6
biografía, 265, 266
carteles espaciales, 32, 1.43-45
y el constructivismo orgánico, 236
«Dinámica de las calles de la ciudad», 232
gráficas espaciales, 33-34, 1.43-45
y el movimiento ondulante, 229, 266, 315 n.95, 315 n.96, 7.15
y Khlebnikov, 29, 31, 227, 228, 257, 286 n.99
El Niño, 30, 1.37
Nuestra Marcha, 31
pinturas espaciales, 3-32, 285 n.97, 1.34-35, 1.39-40
Retrato del compositor A. S. Lur'e, 30, 31, 1.36
Tatlin, 227, 228, 315 n.100, 316 n.114
VKhUTEMAS, 122, 132
volnoviki (onduladores), 227, 232, 233, 266, 315 n.78, 315 n.90, 315 n.100, lámina de color XVIII, 7.16-22
Modigliani, Amedeo, 267
Moholy-Nagy, László, 73, 246, 296 n.116
Monolito, 252
Morgunov, Aleksei Alekseevich, 51, 299 n.13, 315 n.76
Moro, Tomás, 289 n.60
Morozov, Ivan Abramovich (colección), 294 n.61
Morozov, Ivan Kuzmich, 144, 4.25-26
Morris, William, 78
Moskovskaya assotsiatsiya khudozhnikov, véase Asociación de Artistas de Moscú
Moskovskaya sel'skokhozyaistvennaya promyshlennost', véase Mossel'prom
Moskovskii poligraficheskii institut, véase Instituto de Artes Gráficas de Moscú
Moskovskoe uchiilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva, véase Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú
Moskovskoe vysshiee khudozhestvenno-promyshlennoe uchiilishche (byvshiee stroganovskoe), véase Escuela Superior de Arte y Producción de Moscú (anteriormente Stroganov)
Moskovskoe vysshiee tehnikeskoe uchiilishche, véase Escuela Técnica Superior de Moscú
Mossel'prom (Moskovskaya sel'skokhozyaistvennaya promyshlennost'-Industria Agrícola de Moscú), 177, 206
Motovilov, Georgii Ivanovich, 122
Movimiento de Artes y Oficios en Rusia, 78, 292 n.4
Mukhina, Vera Ignat'evna, 267, 306 n.40, 5.24
Mundo del Arte (Mir iskusstva), grupo, 50, 51, 253, 261, 270, 316 n.9
Museo de Cultura Artística (Muzei khudozhestvennoi kul'tury), Moscú, 45, 195, 258, 269, 277, 293 n.41, 316 n.12
Museo de Cultura Pictórica (Muzei zhivopisnoi kul'tury), Petrogrado, 195, 219
Museo del Ejército Rojo, Moscú, 195
Museo de Pintura Occidental, Primero y Segundo (Muzei zapadnoi zhivopisi-Pervyi i vtoroi), Moscú, 87, 294 n.61
Museo de la Revolución, Moscú, 195
Muzei khudozhestvennoi kul'tury, véase Museo de Cultura Artística
Muzei zhivopisnoi kul'tury, véase Museo de Cultura Pictórica
Muzeinoe byuro, véase Narkompros
Narkomfin, edificio (Edificio de la Comisaría Popular de Hacienda-Narodnyi komissariat finansov), véase Ginzburg, N.
Narkompros (Narodnyi komissariat prosveshcheniya-Comisaría Popular de Educación), 49, 52
Departamento de Museos y Conservación de Antigüedades (Otdel muzeev i okhrany stariny), 50, 288 n.11
Glavpolitprosvet (Glavnyi politiko-prosvetitel'nyi komitet-Comité Principal de Educación Política), 54, 70, 194, 251
Glavprofobr (Glavnoe upravlenie professional'nogo obrazovaniya-Administración Principal de la Educación Profesional), 300 n.64
IZO (Otdel izobrazitel'nykh iskusstv-Departamento de Bellas Artes), 50-54, 57, 83, 102, 106, 107, 118, 153, 194, 223, 245, 251, 252, 259, 261, 263, 267, 270-272, 274, 276, 288 n.11, 288 n.16, 291 n.129, 292 n.9, 296 n.130, 305 n.2
Junta Artística de IZO (Khudozhestvennaya kollegiya IZO), 51
MUZO (Muzeinoe otdelenie), 261, 262, 285 n.97
Oficina Central de Exposiciones de Todos los Rusos de IZO (Vserossiiskoe tseñtral'noe vystavochnoe byuro IZO-VTsVB), véase Exposiciones Oficiales Libres
Oficina Internacional de IZO (Meshdunarodnoe byuro IZO), 244, 245, 257, 264, 315 n.76, 318 n.30
Oficina de Museos de IZO (Muzeinoe byuro, IZO), 51, 270, 274
Subsección de Arte y Producción de IZO (Podotdel khudozhestvennogo proizvodstva, IZO), 51, 106, 118, 119, 270, 300 n.55
Subsección de Trabajo Artístico de IZO (Podotdel khudozhestvennogo truda IZO), 51, 52
TEO (Teatral'noe otdelenie), 256
Naumov, Aleksandr Il'ych, 69
biografía, 266, 267
Nekrasov, N., 314 n.51
neocubismo, 115, 127

- NEP (Nueva Política Económica-Novaya ekonomicheskaya politika), 102, 195, 296 n. 129, 309 n.5
- Neue Kunstlervereinigung, 257
- Neznamov, P., 175, 191
- Niss-Goldman, 178
- Nivinski, Ignatii Ignat'evich, 122, 127, 175, 273, 309 n.25
- Noakovskii, Stanislav (Vitol'd) Vladislavovich, 31
- Nómadas, los (Peredvizhniki), 8, 18, 127, 194, 276
- Norvert, Eduard Ivanovich, 127
- Novaya zhizn', véase *Vida Nueva*
- Novembergruppe, 244
- Novgorod, Estudios Libres de Arte del Estado, 85
- Novitski, Pavel Ivanovich, 119, 122, 128
- Novoe obshchestvo zhivopistset, véase NOZH
- Novyi LEF, véase LEF
- Novyi Lessner zavod, véase Nueva Fábrica Lessner
- NOZh (Novoe obshchestvo zhivopistset-Nueva Sociedad de Pintores), 195, 309 n.17
- Nueva Fábrica Lessner, 97, 153, 240, 276, 305 n.3
- Nyurenberg, Amshel Markovich, 309 n.17
- Ob'edinenie arkhitektorov urbanistov (ARU), véase Sociedad de Arquitectos Urbanistas
- Ob'edinenie sovremennykh arkhitektorov, véase OSA
- Object (*Veshch'/Gegenstand/Objet*), 85, 237-239, 246, 262, 291 n.106, 316 n.12
- y el constructivismo, 238, 239, 316 n.10, 317 n.20
- OBMOKhU (Obshchestvo molodykh khudozhnikov-Sociedad de Artistas Jóvenes), exposiciones, 27, 69, 70, 94, 171, 246, 257, 265-267, 270, 273, 292 n.140
- OBMOKhU, grupo, 46, 68-76, 97, 101, 238, 246, 254, 257, 265, 269, 283 n.45, 291 n.125, 291 n.126, 291 n.129, 291 n.130, 291 n.131, 292 n.133, 296 n.116
- Obshchestvo stankovistov, véase OST
- Octubre (Oktyabr'), grupo, 256, 258, 262, 272, 279
- Oficina Internacional de Narkompros, véase Narkompros
- Oficina de Museos, véase Narkompros
- ofornienie, 108, 296 n.126
- Ogonek, véase *La Lucecita*
- Oktyabr', véase Octubre, grupo
- orfismo, 17
- Organizaciones artísticas judías, 261
- OSA (Obshchestvo sovremennykh arkhitektorov-Sociedad de Arquitectos Contemporáneos), 124, 172, 193, 256, 278, 279
- Oslinyi khvost, véase Cola de Asno
- Osmerkin, Aleksandr Aleksandrovich, 54, 121, 129, 131
- OST (Obshchestvo khudozhnikov-stankovistov-Sociedad de Pintores de Caballete), 195, 254, 272
- «Ot izobrazitel'nosti k konstruksii», véase «Del arte figurativo a la construcción»
- Otdel muzeev i okhrany stariny, véase Narkompros
- Owen, Robert, 53
- Ozenfant, Amédée, 237, 259, 316 n.12
- Palacio del Trabajo, concurso, 256
- Partido Boichevique, 49, 235, 253, 262, 263
- actitudes contra los futuristas en IZO, 50
- Partido Comunista, 194, 196, 251, 258, 288 n.30, 291 n.131, 300 n.54
- Partido Socialdemócrata, 252, 262
- Partido Socialista Revolucionario, 251
- Pavil'onov, Georgii Sergeevich, 314 n.60
- Pavlinov, Pavel Yakovlevich, 127, 132, 314 n.60
- Pechat' i revoliutsiya*, véase *Prensa y Revolución*
- Pechstein, Max, 244
- Pen, Yurii Moiseevich, 261
- Peredvizhniki, véase Nómadas
- Perekatov, A., 69
- Pétri, László, 246, 296 n.116
- Pertsov, Viktor Osipovich, 267, 289 n.42
- Pervaya diskussionaya vystavka ob'edinenii aktivnogo revoliutsionnogo iskusstva, véase Primera Exposición de Discusión de Asociaciones de Arte Revolucionario Activo
- Pervaya vsrossiiskaya konferentsiya po khudozhestvennoi promyshlennosti, véase Primera Conferencia de Todos los Rusos sobre Arte y Producción
- Pestel', Vera Efimovna, 264
- Petrogradskie gosudarstvennye svobodno-khudozhestvennye uchebnye masterskie, véase Estudios Libres de Arte y Educación del Estado, Petrogrado
- Petrus, 246
- Petrutskii, Mikhail Semenovich, 309 n.17
- Pevsner (Pevzner, Natan Borisovich), Antoine, 1, 18, 35-42, 45, 238, 255, 258, 267, 286 n.108, 286 n.113, 298 n.54, 312 n.10
- biografía, 255
- Pevzner, Aleksei Borisovich, 40, 255, 267, 286 n.113
- Picabia, Francis, 309 n.7
- Picasso, Pablo, 8, 9, 11, 198, 244, 254, 273, 276, 281 n.8, 281 n.9, 282 n.11, 282 n.19, 283 n.38, 309 n.7, 310 n.36
- Pimenov, Yurii Ivanovich, 122, 309 n.25
- Piroshmanashvili, Niko, 283 n.31
- Plan para la Electrificación de Rusia, 197, 200
- Plan para la Propaganda Monumental, 55-57, 245, 252, 260, 270, 276, 289 n.52, 289 n.55, 289 n.61, 290 n.70, 290 n.74
- Planes Quinquenales, 200, 235
- Plastov, Arkadii Aleksandrovich, 122
- Podotdel khudozhestvennogo truda, véase Narkompros
- Podotdel khudozhestvennoi promyshlennosti, véase Narkompros
- Polyakov, Aleksandr L'vovich, 315 n.76
- Popov, Nikolai Nikolaevich, 309 n.17
- Popova, Lyubov' Sergeevna, 1, 29, 45, 46, 92, 97, 98, 112, 119, 155, 183, 184, 186, 195, 235, 254, 264, 270, 276, 285 n.77, 285 n.90, 287 n.135, 294 n.46, 295 n.93, 295 n.100, 300 n.52, 302 n.135, 308 n.74, 308 n.84, 308 n.86, 308 n.87, 317 n.17, 318 n.49, 319 n.50, 5.32, 9.7
- Arquitectónica Pintada*, 45, 287 n.133, lámina de color I
- biografía, 267-269
- y los carteles de debate, 54, 289 n.45
- Construcción Fuerza Espacial*, 45, 1.60
- El cornudo magnánimo*, 98, 157, 181, 183-187, 306 n.23, 308 n.82, 308 n.88, 318 n.49
- lámina de color VII, 5.30-31, 5.33
- diseños textiles y de confección, 155, 157-162, 305 n.6, láminas de color X-XII, 5.5
- «El fin del capital» (fiesta revolucionaria), 53, 54, 288 n.35
- INKhUK, 87, 92, 94, 98, 3.9-10
- Jarra en una mesa (Pintura plástica)*, *Relieve*, 45, 267, 287 n.131
- La tierra en confusión*, 184, 308 n.98, 308 n.99, 304 n.49
- y VKhUTEMAS, 119, 121, 127, 129-132
- Pougny, Jean, véase Puni, Ivan
- Prensa y Revolución (Pechat' i revoliutsiya)*, 107, 108
- Pressa, exposición, Colonia, 1928, 202, 235, 254, 261, 262, 272, 6.13 a-b, 6.14
- Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 3, 26, 27, 41, 42, 73, 81, 82, 87, 90, 98-103, 193, 237-241, 244-246, 265, 268, 270, 273
- desde Gan hasta después de 1922, 257, 272, 309 n.4
- Primera Conferencia de Todos los Rusos sobre Arte y Producción (Pervaya vsrossiiskaya konferentsiya po khudozhestvennoi promyshlennosti), agosto, 1919, 119
- Primera Exposición de Arquitectura Contemporánea, Moscú, 1927, 193, 256
- Primera Exposición de Arte Ruso, Berlín, 1922, véase Erste Russische Kunstausstellung
- Primera Exposición de Discusión de Asociaciones de Arte Revolucionario Activo, Moscú, 1924, 253, 256, 269
- Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado (antes Fábrica Tsindel'), Moscú, 154, 155, 159, 269, 275
- Primera Organización de Artistas en Acción, 269
- producción de carteles, 54, 191, 193, 197-201, 209-212
- producción intelectual, 99, 100
- productivismo, 79, 80, 105-108, 111-113, 295 n.102
- Professional'nyi soyuz khudozhnikov i zhivopistsev, véase Unión de Artistas y Pintores
- Proizvodstvennoe iskusstvo, véase Arte de producción
- Proletarskaya kul'tura, véase Cultura proletaria
- Proletkul'i (Proletarskaya kul'tura), 79, 112, 252, 267, 271, 292 n.9, 297 n.156
- vínculos con INKhUK, 97, 98, 105
- Protazanov, Yakov Aleksandrovich, 254, 306 n.40, 5.7-8, 5.41-42
- prozodezhda* (confección de producción), 159, 161, 187, 254, 275, 306 n.8, 1.33
- Prusakov, Nikolai Petrovich, 69, 246, 269
- Pudovkin, Vsevolod Illanovich, 252
- Puni (Pougny, Jean), Ivan Albertovich, 13, 14, 18, 20, 47, 50, 81, 82, 238, 263, 276, 284 n.61, 285 n.90, 316 n.8, 317 n.20
- biografía, 269
- Escultura pictórica*, 20, 1.15
- Los jugadores de cartas*, 18, 1.14
- Punin, Nicolai Nivolaevich, 11, 13, 17, 30, 50, 51, 80-82, 238, 244, 245, 253, 264, 265, 285 n.90, 288 n.15, 293 n.13, 293 n.41, 298 n.4, 313 n.36, 316 n.12
- biografía, 269, 270
- la Torre de Tatlin, 58-61, 63-65
- puntillismo, 87
- Purismo, 237
- Purvit, V., 258
- Pushkin, Aleksandr Sergeevich, 313 n.30
- Pylinskii, Vladimir G., 311 n.66
- Rabfak (Rabochii fakul'tet), véase VKhUTEMAS
- Rabinovich, Isaak Moiseevich, 189, 254, 289 n.50, 306 n.40, 5.41
- Racionalismo en la Arquitectura, 135
- Radimov, Pavel Aleksandrovich, 194
- Radishchev, Aleksandr Nikolaevich, 56
- Raikh, Znaida, 69
- RAKhN (Rossiiskaya akademiya khudozhestvennykh nauk-Academia Rusa de Ciencias Artísticas), 172, 251, 257, 294 n.49, 294 n.50
- RAPP, véase Asociación Rusa de Escritores Proletarios
- Ravdel', Efim Vladimirovich, 118, 119, 302 n.135
- rayismo, 17, 18, 284 n.53, 284 n.54, 310 n.32
- Realidad Objetiva (Bytie), grupo, 195, 309 n.20
- realismo, 191, 194-196, 201, 214, 309 n.7
- realismo socialista, 214, 236
- Realités Nouvelles, grupo, 1
- Rerberg, Fedor Ivanovich, 258, 263
- Revolución Francesa, 289 n.62
- Revolución de Octubre, 49
- monumento a la, 260
- respuestas artísticas, 49, 50
- Richter, Hans, 243, 317 n.20
- Rickey, George, 247
- Riemann, Georg Friedrich Bernhardt, 312 n.10
- Robespierre, Maximilien, 55
- Rodchenko, Aleksandr Mikhailovich, 1, 2, 3, 18, 20-29, 41, 46, 47, 51, 52, 70, 73, 87, 93, 105, 112, 126, 129, 130, 175,

119, n.77, 300 n.87, I, 308, lámami-35, 287, 49, 272, 1, 42, 265, educ- zhest- oscú, Erste e Re- brica véase , 292, 5.41- 254, 7, 50, 3, 317, 238, 3, 293, n.40, nauk- 7, 294

193, 203-214, 235, 237-239, 246, 247, 254, 274, 285 n.77, 285 n.79, 290 n.87, 292 n.134, 293 n.36, 294 n.49, 295 n.85, 296 n.118, 300 n.52, 308 n.74, 317 n.17, 1.33

biografía, 270, 271

Club de los Trabajadores

collage, 203, 6.18

Construcción lineal, 24, 1.24

construcciones espaciales, 24, 25, 285 n.84, 1.27, 1.29, 1.31-33

debate, 53, 54

diseños gráficos, 203, 311 n.66, 318 n.49, 6.21-23, 6.25

diseños para *Inga*, de Glebov, 157, 187, 308 n.106, 5.2, 5.12, 5.40

diseños textiles y de confección, 154-157, 306 n.8, 5.1

Escultura Blanca No Objetiva

experimentos fotográficos y de fotomontaje, 193, 203-214, 6.18-20, 6.24-26

e INKhUK, 86, 87, 93, 98, 105

e IZO Narkompros, 51, 52, 300 n.55

Kafe Pittoresk, 307 n.44

«La Línea», 24, 98, 285 n.78, 287 n.135, 295 n.93, 295 n.100

Negro sobre negro, 22, 285 n.79, 1.25

objetos espaciales, 24, 26, 1.26, 1.30-32, 2.15-16

quioscos, 41, 2.8

Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 98, 256

respuesta a la Revolución, 50

y las fiestas revolucionarias, 53

y el trabajo de laboratorio, 27, 142

y VKhUTEMAS, 121, 129, 130, 132, 136, 139, 141, 142, 302 n.135, 303 n.144, 303 n.165, 304 n.215, 304 n.219

Rodin, Auguste, 66

Rodionov, Mikhail Semenovich, 303 n.164

Rogozhin, N. N., 221, 313 n.44, 7.6

Rom, 94, 295 n.92

Romanov, príncipe, S. A., 56

Rossiiskaya akademiya khudozhestvennykh nauk, véase RAKhN

Rossiiskaya assotsiatsiya proletarskikh pisatelei, véase Asociación Rusa de Escritores Proletarios

ROSTA (Rossiiskoe telegrafnoe agentstvo-Agencia Telefónica Rusa), 54, 252, 254, 264, 311 n.49

Rozanov, 83

Rozanova, Olga Vladimirova, 9, 20, 51, 238, 264, 284 n.66, 285 n.77, 285 n.90, 309 n.20

biografía, 271

y la Subsección de Arte y Producción de IZO, 51, 52, 118

Rozental, Ya., 258

Rozhdestvenskii, Vasilii Vasil'evich, 116, 299 n.13

Rublev, Andrei, 53, 55

Rubo, F., 253

Rukhlyadev, Aleksei Mikhailovich, 127

Russkoe iskusstvo, véase *Arte Ruso*

Russolo, Luigi, 284 n.50

Rybinkov, A. A., 290 n.85

Sakharov, Sergei Georgievich, 309 n.20

Sakovich, 314 n.51

Salon des Indépendents, 254, 269

Saitykov-Shehedrin, Mikhail Evgrafovich, monumento a, 260

Samokish, N., 253, 264

Sanina, L., 256, 309 n.4

Schwitters, Kurt, 262, 311 n.57

Sen'kin, Sergei Yakovlevich, 202, 258, 311 n.60

biografía, 271, 272

Serov, Valentin, 276

Severini, Gino, 238, 310 n.36, 316 n.12

Shaginyan, Marietta Sergeevna (Dzhim Dollar, autora de *Mess Mend*), 211

Shakespeare, William, 181, 254

Shapiro, Tevel' Markovich, 22, 236, 285 n.73, 316 n.7

Shaposhnikov, B. V., 53, 290 n.87

Shchipitsyn, A. B., 314 n.60

Shchukin, Sergei Ivanovich, (colección), 9, 268, 282 n.11, 294 n.61

Shemshurin, 84

Shensin, Aleksandr Alekseevich, 83

Sherbinovski, Dmitrii Afanas'evich, 132

Shervud, Leonid Vladimirovich, 260

Shestakov, Viktor Alekseevich, 256, 293 n.36, 309 n.4

biografía, 272

Shevchenko, Aleksandr Vasil'evich, 121, 127, 301 n.85, 303 n.164

Shevchenko, Taras Grigor'evich, 51

Shiffin, N., 289 n.50

Shklovskii, Viktor Borisovich, 251, 252, 316 n.12

Shkol'nik, Iosif Solomonovich, 51, 281 n.9, 298 n.4

Shterenberg, David Petrovich, 51, 107, 121, 240, 244, 246, 251, 265, 288 n.12, 288 n.15, 296 n.116, 298 n.4, 301 n.85, 316 n.8, 317 n.19, 317 n.21, 318 n.49, 8.1

biografía, 272

Shtiglits, A. L., Escuela (Central) de Dibujo Técnico, Petrogrado, 253

Simov, Viktor Andreevich, 306 n.40, 5.42

Sinaiiski, Viktor Aleksandrovich, 56, 260, 2.3

Sinskul'ptarkh (Skul'pturno-arkhitekturnyi sintez-Síntesis Escultórica y Arquitectónica), 62, 291 n.97

Skachko, A. N., 94

Skobolev, General, 56

Skryabin, Aleksandr Nikolaevich, 55, 79, 83

Smirnov, S., 54, 309 n.4

Sobolev, N., 144, 311 n.66, 4.23, 4.27 a-b

Sociedad de Arquitectura de Moscú (Moskovskoe arkhitekturnoe obshchestvo), 172

Sociedad de Arquitectos Urbanistas (Assotsiatsiya arkhitekturov urbanistov-ARU), 260

Sociedad para el Fomento de las Artes, 258, 264

Sociedad para el Fomento del Arte Judío, 261

Sociedad Rusa de Antiguos Prisioneros Políticos, 253

Sociedad de Pintores de Caballete, véase OST

Sokol, 265

Sokolov, Nikolai Aleksandrovich (Kukrynsky), 122

Sokolov, P., 131

Sota de Diamantes (Bubnovyi valet), 195, 258, 259, 263, 268, 276, 282 n.11, 309 n.20

Sotnikov, Aleksei Georgievich, 123, 222, 236, 314 n.60

biografía, 272

Soviet de Moscú, 288 n.16

Sovremennaya arkhitektura, ver *Arquitectura Contemporánea*

Sovremenny techeniya. Vystavka, véase Exposición de Tendencias Contemporáneas, San Petersburgo, 1908

Soyuz deyatelei iskusstv, véase Unión de los Trabajadores del Arte

Soyuz molodezhi, véase Unión de la Juventud

Soyuz russkikh khudozhnikov, véase Unión de Artistas Rusos

Sretenski, Grigorii Aleksandrovich, 309 n.20

SSSR na stroike, véase *La URSS en construcción*

Stahl, Fritz, 252

Stalin, Iosif Vissarionovich, 290 n.82

Stam, Mart, 262

Stammler, F., 9.5

standardización, 142, 165-167

Stenberg, Georgii Avgustovich, 2, 3, 69, 70, 73, 90, 91, 112, 127, 171, 175, 181, 235, 239, 265, 283 n.45, 291 n.126, 299 n.39, 308 n.86, 309 n.7, 317 n.17, 317 n.20, 5.23, 9.8

biografía, 272, 273

carteles, 193, 6.4

construcciones espaciales, 69, 70, 2.15-17, 2.19-20

e INKhUK, 87, 90, 91, 98, 101, 102, 112, 256

y las fiestas revolucionarias, 69

y OBMOKhU, 69, 70, 2.15-16

y el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 90, 112, 256

Stenberg, Vladimir Avgustovich, 2, 3, 27, 69, 70, 73, 90, 91, 112, 127, 171, 175, 181, 235, 239, 265, 283 n.45, 291 n.126, 299 n.39, 308 n.86, 309 n.7, 317 n.17, 317 n.20, 5.23, 9.8

biografía, 272, 273

y los carteles, 193, 6.4

construcciones espaciales, 69, 70

y los Estudios Libres de Arte del Estado, 117

y las fiestas revolucionarias, 69

e INKhUK, 87, 90, 91, 98, 101, 102, 112, 256

e OBMOKhU, 69, 70, 2.15-16

y el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 90, 112, 256

Stepanova, Varvara Fedorovna, 1, 3, 9, 29, 45-47, 92, 123, 154, 155, 157, 163, 182, 193, 228, 246, 254, 256, 268-271, 287 n.135, 287 n.139, 293 n.36, 295 n.85, 295 n.93, 304 n.215, 306 n.16, 317 n.17, 1.61, 9.9

biografía, 274, 275

debate, 54

diseños para *La muerte de Tarelkin*, de Sukovo-Kobylin, 182, 183, 318 n.49, 5.34-35

diseños textiles y de confección, 154-163, 316 n.6, 316 n.8, láminas de color VIII y IX

e INKhUK, 87, 94, 97, 3.11-12

e IZO Narkompros, 51

y el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 92-98

y VKhUTEMAS, 123, 302 n.135, 305 n.245

Strakhov, P. S., 78

Stroganov, Escuela de Artes Aplicadas (Stroganovskoe khudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche), 136, 139

estudiantes de la, 254, 265, 266, 269, 271, 274

Stroitel'stvo Moskvi, véase *Construcción de Moscú*

Sturm, Galería Der, 269, 316 n.8

Subsección de Arte y Producción, véase Narkompros

Subsección de Trabajo Artístico, véase Narkompros

Suelo Virgen Rojo (Krasnaya nov'), 107

Suetin, Nikolai Mikhailovich, 175, 264, 307 n.61, 318 n.49, 5.18

biografía, 275

Sukhovo-Kobylin, Aleksandr Vasil'evich, 182, 235, 272, 275, 278, 308 n.91

suprematismo, 20, 42, 46, 117, 129, 168, 201, 237, 238, 240, 259, 261, 264, 267, 269, 272, 276, 283 n.42, 297 n.166

y la tendencia constructivista, 168, 169

Supremus, 46, 264, 267, 271, 276

surrealismo, 282 n.18, 309 n.7

Svoboda iskusstvu, véase Libertad para el Arte

Svobodnaya gosudarstvennaya vystavka, véase Exposiciones Oficiales Libres

Svetlov, S. Ya., 69

Tairov, Aleksandr Yakovlevich, 181, 183, 254, 265, 273, 308 n.85

Talashkino, 292 n.4

Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado, véase VKhUTEMAS

Talleres Superiores Teatrales del Estado, véase GUYTM

Taldykin, Aleksandr Alekseevich, 309 n.20

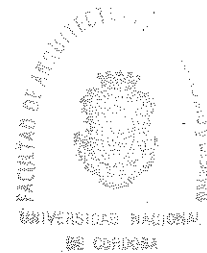
Tarabukin, Mikhail Aleksandrovich, 51, 87, 97, 108-112, 127, 283 n.65

desde 1945-1956
258-259

- biografía, 275
e INKKhUK, 87, 97
sobre el constructivismo, 109, 297 n.164, 297 n.166
Tasteven, V., 284 n.50
- Tatlin, Vladimir Evgrafovich, 1, 2, 7-18, 21, 22, 45-47, 49, 51, 53, 57, 58, 61, 63-68, 73, 77, 78, 97, 100, 101, 112, 118, 153, 195, 223-228, 235-242, 244, 246, 253, 256, 263, 267, 270, 272, 278, 285 n.90, 290 n.77, 290 n.85, 290 n.87, 291 n.112, 293 n.41, 297 n.165, 298 n.4, 299 n.7, 299 n.13, 305 n.3, 310 n.46, 312 n.10, 312 n.27, 313 n.30, 313 n.32, 314 n.56, 317 n.17, 318 n.49, 319 n.50, 9.10
- biografía, 275-278
«El Arte en la Tecnología», 67, 68, 222
La Botella, 8, 14, 45, 67, 281 n.8, 283 n.38, 1.1
contrarrelieves, 15, 16, 18, 239, 245, 276, 283 n.32
contrarrelieves de esquina, 13, 15, 16, 18, 22, 67, 221, 283 n.42, 283 n.45, 7.6-7
y el cubismo, 9-12, 282 n.26, 1.2
El Desnudo, 11, 67, 221, 282 n.27, 283 n.28, 1.3
diseños para cerámica, 222, 223, 7.8-10
diseños con madera, (silla y trineo), 221, 222, 313 n.44, 314 n.45, 7.6-7
y los Estudios Libres de Arte del Estado, 117
y el futurismo, 16-18
y GINKhUK (Departamento de Cultura material), 156, 222, 306 n.12, 314 n.49
y los iconos, 8, 11-13, 283 n.28, 283 n.29
y la industria de la confección, 155, 306 n.12
e IZO Narkompros, 51, 57, 244, 283 n.35, 288 n.16
Kafe Pittoresk, 61, 62, 290 n.87, 2.6
y Khlebnikov, 218-221, 257, 313 n.30, 313 n.31, 313 n.32, 313 n.43, 314 n.59, 314 n.63
Letatlin, 223-227, 233, 313 n.27, 313 n.32, 314 n.59, 314 n.60, 314 n.61, 314 n.63, 314 n.72, 314 n.73, 7.11-14
y Malevich, 282 n.26
El Marinero: Autorretrato, 11, 13, 221, 282 n.27
y Mitunch, 227, 228, 243, 315 n.100, 316 n.114
Monumento a la III Internacional, 1, 7, 41, 45, 57-68, 101, 175, 218, 219, 238, 240, 244, 245, 270, 287 n.123, 291 n.101, 291 n.103, 291 n.106, 291 n.108, 291 n.122, 314 n.73, 318 n.40, 318 n.49, 2.9-11, 2.13-14
Nueva Fábrica Lessner, 97
Panel No. 1, 11, 1.4
El Pescador, 221, lámina de color XIX
plato del zarevich, 61, 290 n.85, 2.5
Primera Exposición de Relieves Pictóricos, 1914, 281 n.8
relación con OBMOKhU, 100, 101
relación con el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 100, 101
relieve central, 283 n.45, 1.9
relieves pictóricos, 8, 13, 283 n.42, 284 n.53, 1.10-11
y la revolución, 49
Selección de materiales: Contrarrelieve, 13, 15, 67, 1.18
Selección de materiales: Hierro, yeso, cristal, asfalto, 1914, 15, 67, 1.12
«El Trabajo ante Nosotros», 67, 101, 219
«La unidad de iniciativa en la creatividad del colectivo», 225, 227, 315 n.76
El Vendedor de pescado, 282 n.27
visita a París, 8-11, 281 n.9
y VKhUTEMAS, 122, 137, 164, 222, 313 n.43, 313 n.44, 314 n.49
Zangezi, 219-221, 313 n.36, 313 n.41, 313 n.42, 7.2-5
- Taut, Bruno, 244
taylorismo, 178, 259
Tchelitchev, Pavel, 254
Teatr revolutsii, véase Teatro de la Revolución
Teatro judío, 251
Teatro Kamernyi, 183, 254, 256, 265, 273, 276
Teatro de la Revolución, 272
tectónica (*tektonika*), 13, 45, 99, 101, 102, 104, 109, 135, 167, 189, 191, 215, 232, 294 n.64
tekhnika (técnica), 298 n.85
Telingater, Salomon Benediktovich, 122
Templo del Intercambio entre las Naciones, 62
Tenisheva, princesa Mariya Klavdievna, 78, 253, 292 n.4
Tercera Internacional, Congreso, véase Comintern, Congresos
La tierra en confusión, véase Tret'yakov, S.
Tilberg, Ya., 258
Tolstoi, Aleksei Nikolaevich, 254, 306 n.40
Tomashévskii, Boris Viktorovich, 276
Toot, Viktor Sigizmundovich, 131, 301 n.81
Toporkov, A., 97, 107, 315 n.76
trabajo de laboratorio, 7, 26, 46, 73, 113, 239
Tramva V (Tramvai V), exposición, 13, 18, 253, 259, 267, 269, 276, 281 n.8
trenes de agitación y barcos de debate (agitpoezd, agitparak-hod), 54, 55
Tret'yakov, Sergei Mikhailovich, 184-187, 262, 292 n.12, 308 n.96, 5.37-39
Trotski, León, 67
Tsentral'nyi institut truda, véase TsIT
Tsindel', fábrica, véase Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado
Tsiolkovskii, K. E., 225
Tsioglinskii, Yan Frantsevich, 253, 264, 278
TsIT (Tsentral'nyi institut truda-Instituto Central del Trabajo), 119, 263, 267, 300 n.63
Tugendkhol'd, Yakov Aleksandrovich, 50, 123
Turkus, Mikhail Aleksandrovich, 135, 259
Tvorchestvo, grupo, véase Creación
Tysler, Aleksandr Grigor'evich, 289 n.50
- Uchilishche tekhnicheskogo risovaniya, A. L. Shtiglista, véase Shtiglists, A. L., Escuela de Dibujo Técnico
Udal'tsova, Nadezhda Andreevna, 49, 89, 90, 94, 121, 131, 246, 253, 263, 264, 267, 278, 284 n.56, 285 n.90, 290 n.87, 301 n.85, 302 n.135
biografía, 278
Uitz, Bela, 245, 246, 318 n.44
«Ulen», 238, 291 n.106, 316 n.12
Ul'yanov, Nikolai Pavlovich, 278
Umanski, Konstantin (Krainii), 245, 246, 318 n.38, 318 n.39, 318 n.40, 318 n.41
Umanski, K., véase Umanskii, K.
Unidad (Egység), 38, 246
Unión de Artistas y Pintores, 288 n.16
Unión de Artistas Rusos (Soyuz russkikh khudozhnikov), 257, 289 n.59
Unión de la Juventud (Soyuz molodezhi), 8, 216, 254, 258, 264, 269, 271, 276, 281 n.9, 282 n.27, 311 n.3
Unión de Trabajadores del Arte (Soyuz dayatelei iskusstv), 50, 264, 269
UNOVIS, 42, 168, 238, 258, 264, 271, 275
Uriel' Akosta, véase Gutskov
Uspenskii, Petr Demyanovich, 55, 264
- Van Doesburg, Theo, 237, 316 n.12
Van Dongen, Kees, 272
Van Gogh, Vincent, 117
Varentsov, I. V., 136
Varst, véase Stepanova, V. F.
VASI (Vysshii arkhitekturo-stroitel'nyi institut-Instituto Superior de Arquitectura y Construcción), 305 n.242
Vasil'eva, Mariya Ivanovna (Academia Rusa en París), 251
Vaulin, P. K., 51
Velikovskii, Boris Mikhailovich, 261
Vertov, Dziga (Kaufman, Denis Arkadevich), 185, 211, 270, 271, 308 n.97, 6.22-23
Veshch' /Gegenstand/Objet, véase Object
Veshchistas, 106
Vesnin, Aleksandr Aleksandrovich, 29, 53, 94, 97, 112, 131, 172, 181, 183, 184, 236, 254, 268, 276, 285 n.77, 287 n.135, 288 n.35, 295 n.93, 301 n.85, 302 n.135, 308 n.87
biografía, 278, 279
«El fin del capital» y otros festivales revolucionarios, 54, 288 n.35, 2.1
El hombre que fue Jueves, 183, 184, 318 n.49, 5.36
e INKKhUK, 94, 97, 98, 105
el Palacio del Trabajo, 125
y OSA, 124, 125
y VKhUTEMAS, 121, 124, 125, 127, 130
Vesnin, Leonid Aleksandrovich, 127, 172, 183, 278, 279
Vesnin, Viktor Aleksandrovich, 53, 127, 172, 183, 278, 279
«Vestnik intelektual'nogo proizvodstva», ver «El Herald de la Producción Intelectual»
Vestnik rabotnikov iskusstv, véase Herald de los Trabajadores del Arte
Vida del Arte (Zhizn' iskusstva), 108, 244
Vida Artística (Khudozhestvennaya zhizn'), 293 n.34
Vida Nueva, 262
Vil'yams, Petr Vladimirovich, 122, 195, 309 n.25
Vinogradov, N. D., 290 n.74
Vitebsk, Escuela de Arte de, 275
VKhUTEIN, véase VKhUTEMAS
VKhUTEMAS (Vysshie gosudarstvennye khudozhestvenno-tekhnicheskie masterskie-Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado), 2, 5, 52, 101, 113, 115-151, 153, 168, 221, 228, 236, 238-240, 246, 253, 255, 257, 260, 271, 290 n.77, 291 n.128, 298 n.3, 299 n.32, 299 n.43, 300 n.64, 300 n.67, 300 n.75, 301 n.76, 302 n.142, 303 n.159, 305 n.2
alumnos, 195, 240, 258, 266, 269, 271, 272, 302 n.118, 302 n.136
asignaturas, 125, 126, 129-131, 134-136, 243, 260, 271
Bauhaus, 144, 145, 305 n.241
cambio a VKhUTEIN, 119, 120, 300 n.63
División Básica (Osnovnoe otdelenie-Curso Básico), 120, 121, 125-131, 239, 260, 268, 301 n.80, 303 n.154
el constructivismo, 126-128
estructura y cambios estructurales, 119-121, 126, 128, 301 n.81
facultad de Arquitectura, 122-126, 128, 129, 135, 136, 172, 175, 301 n.80, 301 n.94, 301 n.103, 302 n.117, 302 n.118, 302 n.124
facultad de Artes Gráficas, 122, 128, 129, 265, 266, 301 n.80
facultad de Cerámica, 122-124, 128, 130, 132, 222, 272, 276, 277
facultad de Escultura, 122, 128, 130, 131, 260, 301 n.80, 4.2
facultad de Madera (Derfak), 128, 130, 132, 136-147, 260
facultad de Madera y Metal (Dermefak), 128, 135-147, 221, 262, 276, 304 n.194, 305 n.245, 307 n.48, 4.20-26
facultad de Metal (Metfak), 128, 130, 139-142, 236, 271, 304 n.215, 304 n.219, 4.27 c-d
facultad de Pintura, 121, 128, 129, 272, 301 n.80, 301 n.85
facultad de Producción, 127, 128, 301 n.80, 302 n.131
facultad de Textiles, 122, 123, 128, 275, 301 n.76, 4.5
INKhUK, 96, 97, 101, 127-129, 146, 275, 302 n.135
kontsent de color y plano (también *kontsent* de color), 130-132, 267, 268
kontsent de espacio y volumen (*kontsent* de espacio), 130, 131, 134-136, 260, 262, 4.6-9
kontsent gráfico, 131-133, 303 n.64
kontsent de volumen y espacio (*kontsent* de volumen), 130, 131, 133, 134, 260

- número de alumnos, 128, 129, 302 n.118
 en París en 1925, 247
 Paul Cézanne, Club, 63
 personal, 144, 167, 220, 228, 258-260, 266-268, 271, 176, 278, 301 n.94
 Rabfak, 120, 128, 252, 301 n.77
 relaciones con la industria, 123, 145, 146
 Taller de la Revolución, 258, 271
 taller de producción, 145, 146, 300 n.68
 Volnukhin, S., 252
 Von Stuck, Franz, 257
 Voronov, V., 107
 Voshmevetskaya, S., 289 n.50
 Vpered, grupo, véase hacia Delante, grupo
 Vrubel', Mikhail Aleksandrovich, 55, 265, 267, 275
 VSNKh, véase Consejo Supremo de Economía Nacional
 VTsSPS, véase Consejo Central de Sindicatos de la Unión de Todos
 Vyalov, Konstantin Aleksandrovich, 195, 309 n.25
 Vysshii arkhitekturno-stroitel'nyi institut, véase VASI
 Wagner, Richard, 66
 Whitman, Walt, 313 n.30
 Wilde, Oscar, 254
 Wölfflin, Heinrich, 35, 255, 286 n.106
 Worringer, Wilhelm, 286 n.106
 Yakobson, Roman Osipovich, 316 n.12
 Yakubinskii, Lev, 313 n.36
 Yakulov, Georgii Bogdanovich, 61, 254, 265, 270, 272, 290 n.87, 291 n.126, 299 n.39, 2.6
 Yanov, A., 272
 Yatmanov, Grigorii, 51
 Yudin, Lev Aleksandrovich, 275
 Yuon, Konstantin Fedorovich, 237, 252, 254, 267, 274, 275, 300 n.67
 Zadkine, Ossip, 261, 267
 Zait, K., 2.4
 Zamoshin, Aleksandr Ivanovich, 69
 Zaum', 46, 257, 264, 275
 Zav'yalov, Ivan Fedorovich, 131
 Zdanevich, Il'ya Mikhailovich, 283 n.31
 Zelenski, A. E., 314 n.60
 Zelenyi gorod, véase Ciudad verde
 Zelinski, Kornelii Lyutsianovich, 225, 251, 314 n.60, 314 n.73
 Zemlyanitsin, Boris Petrovich, 144, 304 n.207, 305 n.235, 4.11-12, 4.14, 4.22, 4.24
 Zheltikov, 314 n.51
 Zhemchuzhnyi, V., 275
 Zhigunov, 311 n.66
 Zhivskul'ptarkh (Colectivo de Síntesis de Pintura, Escultura y Arquitectura), 51, 62, 175, 260, 270
 Zhizn' iskusstva, véase Vida del Arte
 Zholtofskii, Ivan Vladislavovich, 51, 308 n.72
 Zhukov, Gavriil Pavlovich, 267, 269
 Zhukovskii, Stanislav Yulianovich, 267
 Zindel, fábrica, véase Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado
 Zorved, véase Matyushin
 Zsilagyi, Jolan, 246

**ADQUIRIDO
 CON EL APOORTE
 ESTUDIANTIL
 SEGUI APORTANDO
 SOLIDARIAMENTE**



EST... STA
 Rev. *[signature]* completo 26-9-07



POR DISPOSICIÓN INTERNA:

Este **EJEMPLAR** quedará para

PRESTAMO POR TURNO



024063