



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## RÓDCHENKO GEOMETRÍAS

2001

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

 Museu d'Art Espanyol Contemporani  
Palma de Mallorca Fundación Juan March



**RÓDCHENKO**



RÓDCHENKO



33. *El hexágono en el hexágono. Construcción espacial nº 10, 1920-21 / 1979\**

\* Fecha de reconstrucción.

Fundación Juan March

**RÓDCHENKO**  
**GEOMETRÍAS**

23 ENERO - 15 ABRIL 2001

Museu d'Art Espanyol Contemporani  
Palma

Fundación Juan March

## ÍNDICE

	Págs.
Presentación .....	5
Alexandr Ródchenko, el artista en todos los medios por Alexandr Lavrentiev .....	7
Obras .....	11
Línea por A. Ródchenko .....	37
Lo que Ródchenko fue el primero en proclamar y desarrollar (lo más importante) por A. Ródchenko .....	41
Posibilidades de la fotografía por A. Ródchenko .....	50
Negro y Blanco (Autobiografía) por A. Ródchenko .....	56
Catálogo .....	60



Bajo el título *Ródchenko. Geometrías*, la Fundación Juan March presenta en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma una exposición de 55 obras realizadas entre 1917 y 1948 por uno de los artistas más polifacéticos del siglo XX.

Figura relevante de la vanguardia europea y maestro destacado del constructivismo ruso, Alexandr Ródchenko (San Petesburgo, 1891 - Moscú, 1956) experimentó una gran variedad de lenguajes artísticos: pintura, escultura, fotografía, cine, teatro, ilustración, muebles, diseño arquitectónico, textil y tipográfico, con la intención de unificar el arte y la vida de la nueva sociedad posrevolucionaria. En 1919 pintó *Negro sobre negro* en respuesta al *Blanco sobre blanco* de Malévich, del mismo año, y en 1924 empezó su trabajo fotográfico; realizó numerosos retratos, fotografía de género y vida cotidiana, fotografía experimental de arquitecturas y objetos en perspectivas muy forzadas, temas circenses y acontecimientos deportivos. En 1925 participó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, en París, donde se encargó de la decoración interior del pabellón soviético, para el que realizó el proyecto del Club de los Trabajadores. Junto con su esposa Varvara Stepánova, Ródchenko colaboró con varias revistas y editoriales en numerosos trabajos publicitarios, diseños gráficos, proyectos periodísticos y literarios, manifestaciones artísticas diversas que reflejan, como en el caso de muchos otros artistas de vanguardia, su aspiración utópica de contribuir a la creación de un mundo mejor.

Esta muestra reúne una selección de óleos, obras sobre papel, esculturas y fotografías, que muestran la incesante experimentación del artista y su defensa de la línea como elemento de construcción. Sus preocupaciones estructurales se manifiestan especialmente en las esculturas abstractas, construcciones espaciales realizadas con piezas ensambladas o estructuras móviles suspendidas. Las diferentes manifestaciones plásticas de Ródchenko, experimentaciones en las que combina variadas formas rectas y curvas, ofrecen construcciones geométricas que se muestran como reflexiones sobre la línea, el plano, el espacio y la luz.

La Fundación Juan March desea agradecer a la familia Ródchenko su valiosa colaboración, especialmente a Alexandr Lavrentiev, nieto del artista, por su contribución como autor del texto del catálogo y por la selección de textos de Ródchenko que lo acompañan; nuestro agradecimiento también a la Galería Gmurzynska: a Krystyna Gmurzynska y a Mathias Rastorfer, a su directora, Chrysanthi Kotrouzinis, y a sus colaboradores, por su ayuda y asesoramiento; y a los coleccionistas, por su generosidad en el préstamo de obras para esta exposición.

Palma, enero de 2001



47. *Construcción espacial*, 1924

Fundación Juan March

## Alexandr Ródchenko, el artista en todos los medios

Alexandr Lavrentiev

El célebre artista, diseñador y fotógrafo vanguardista ruso Alexandr Ródchenko nació en 1891 en San Petersburgo. Era hijo de un artesano modesto y una lavandera. Su infancia transcurrió en el ambiente de un pequeño teatro de la Avenida Nevski en medio de actores, vida teatral y decorados hechos por su padre.

En la década de 1900 la familia se trasladó a la ciudad de Kazán, a orillas del Volga, famosa por su universidad, su escuela de bellas artes y la conferencia que dieron allí los futuristas rusos en 1914. (Vladímir Maiakovski, David Burliuk y Vassili Kandinsky hacían en aquella época su gira por Rusia, y fue por entonces cuando Ródchenko se incorporó a las filas del arte nuevo.) Acabados los primeros estudios, Ródchenko trabajó durante una temporada como mecánico dentista, pero sentía una fuerte vocación artística y soñaba con plasmar algún día sobre papel todas sus fantasías y visiones.

Entre 1911 y 1914 asistió a la Escuela de Bellas Artes de Kazán y allí conoció a Varvara Stepánova, que sería su esposa y colaboradora. Ródchenko solía hojear los números recientes de la revista *Mir Iskusstva (El Mundo del Arte)* en la biblioteca pública. En sus dibujos de esos años se encuentran escenografías de tono romántico, pero muy pronto abandonó el estilo Art Nouveau por la abstracción.

En 1916 se fue a vivir a Moscú y participó, con dibujos sin objeto y pinturas futuristas, en la exposición "Magazin", organizada por Vladímir Tatlín. Fue Stepánova quien le introdujo en el círculo de los artistas de vanguardia que en febrero de 1917 diseñaron el interior del Café Pittoresque de Moscú. El responsable general del proyecto era Georgy Yakúlov. A Ródchenko le correspondieron los aparatos de luz, para los que ideó unas interesantes estructuras de planos curvos de metal y cartón, en algunos casos pintadas al estilo cubofuturista de la época. Fue un primer intento de aplicar al diseño su experiencia en las bellas artes.

En 1917 Ródchenko fue uno de los organizadores del Sindicato de Artistas y secretario de la Federación de Izquierdas. De 1918 a 1922 trabajó como conservador del Museo de Cultura Pictórica de Moscú, que fue de hecho el primer museo de arte moderno de Europa, ya que reunía todas las tendencias del momento, desde el impresionismo y el cubismo hasta el suprematismo y el arte sin objeto; de él procedería la colección de arte de las vanguardias que conserva la Galería Tretiakov de Moscú. Entre 1920 y 1924 Ródchenko participó en los debates del Injuk (Instituto de Cultura Artística, organizado según el programa de

Kandinsky). Todas esas labores oficiales le permitieron sobrevivir con cierto desahogo en aquellos años difíciles y seguir pintando.

A partir de 1915 desarrolló series de composiciones abstracto-geométricas en pintura, gráfica y escultura. Según el credo artístico que formuló en los textos *Todo es experimento* y *Línea* (1920), el arte era una modalidad de invención de nuevas formas y técnicas, y sus propias obras, siempre con un mínimo de formas y medios de expresión, eran etapas de la experimentación global. En 1917-1918 exploró el plano como forma visual en obras que se presentaron al público en la V Exposición Estatal de Moscú (1918). En 1919 la textura fue el tema principal de las pinturas *Negro sobre negro*, incluidas ese mismo año en la X Exposición Estatal de Moscú “Creación sin objeto y suprematismo”. En la XIX Exposición Estatal, Ródchenko proclamó el concepto de la línea como forma en la pintura, y expuso sus proyectos arquitectónicos en la sección de la comisión para la síntesis picto-esculto-arquitectónica. En 1921 dejó de pintar para dedicarse al diseño, y hasta 1935 no retomó la pintura, figurativa primero y abstracta desde 1943.

La evolución de sus métodos, estilos e ideas se refleja en su obra gráfica, que desempeñó para él la función de un laboratorio de creación donde ensayar nuevos temas, técnicas y formas. El trabajo sobre papel estuvo siempre en la base de su producción, y puede decirse que su pintura tiene mucho en común con su grafismo.

Tras los inicios en el estilo romántico de *Mir Iskusstva* a comienzos de los años diez, en 1914-1915 se orientó al cubismo y el futurismo, y casi inmediatamente pasó al arte no figurativo. Todo su nuevo mundo nacería de combinaciones abstractas de formas geométricas, que más tarde pasarían a ser proyectos de arquitectura, diseños y motivos gráficos. El arte de Ródchenko fue un laboratorio universal de los más diversos medios.

Entre 1918 y 1921 elaboró tres series de construcciones espaciales. La primera, “Armado y desarmado”, constituida por estructuras abstractas exentas realizadas en cartón, fue hecha en 1918 y expuesta al año siguiente en la X Exposición Estatal. Son esculturas que parecen maquetas arquitectónicas futuristas o incluso elementos aeronáuticos.

En 1920-1921 ejecutó la segunda serie de objetos, “Planos reflectores de luz”, a base de elementos concéntricos recortados en contrachapado con distintas figuras geométricas: círculos, hexágonos, triángulos, cuadrados y óvalos. El conjunto, suspendido libremente en el espacio, se podía lacar imitando metal. Esas obras se presentaron en la Exposición de Primavera de la Obmoju (Sociedad de Pintores Jóvenes) en 1921 y sólo sobreviviría una, *Óvalo en óvalo*, que Ródchenko dio a Costakis y ahora se conserva en el MoMA de Nueva York. Estos objetos fueron en realidad los primeros móviles, y al proyectar luz sobre ellos arrojaban fascinantes sombras en movimiento.

La tercera serie, basada en la combinación de bloques de madera iguales, no se expuso en los años veinte. Ródchenko registró casi todos sus objetos espaciales en su iconografía y los fotografió; su intención era mostrar la universalidad del principio y las leyes inalterables de la construcción.

Como constructivista practicante, Ródchenko cultivó todas las ramas del diseño: publicidad y comunicación (títulos de películas), tipografía y maquetación gráfica, decorados de teatro y cine, vestuario y tejidos, cubiertas de revistas y libros, arquitectura, mobiliario e interiores, aparatos de luz y cerámica. La suma de los objetos que diseñó abarca la totalidad del entorno humano, y todo lo que salió de su estudio constructivista, desde fotomontajes hasta prendas de vestir, lleva la impronta de su estilo y su inventiva.

La carrera de diseñador de Ródchenko arranca de 1921-1922, y entre sus primeros proyectos se encuentran cubiertas de libros, lámparas y títulos para las películas documentales, el “cine-ojo”, de Dziga Vertov. Desde 1923 diseñó carteles, folletos y anuncios publicitarios en colaboración con Vladímir Maiakovski, que escribía los textos. En 1923 introdujo el fotomontaje en sus diseños de libros, y a partir de 1924 exploró las posibilidades de la fotografía como arte y como medio de comunicación. En 1925 se le encargó el interior del Club Obrero incluido en el pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales de París. Desde finales de abril hasta finales de junio Ródchenko permaneció en la capital francesa supervisando la realización del Club, a la vez que aportaba planos para las salas soviéticas del Grand Palais y ayudaba a instalar las secciones de tipografía, publicidad y teatro y la representación del Gostorg.

De 1922 a 1930 fue profesor del Vjutemas, el Instituto Técnico Artístico que fue el equivalente de la Bauhaus en Moscú. Sus alumnos diseñaban objetos multifuncionales de uso cotidiano. Al mismo tiempo trabajaba activamente como grafista y hacía decorados para cine y teatro (*Inga*, de Glebov, y *La chinche*, de Maiakovski, en el Teatro Meyerhold).

La fotografía fue uno de los medios más importantes para Ródchenko, una de sus “invenciones”. Según críticos de los años treinta, fue él quien introdujo en Rusia las grandes conquistas formales de la fotografía occidental. Comenzó a emplear la cámara en 1924, en relación con el fotomontaje, para hacer reproducciones y composiciones. Sus primeros retratos son también los más famosos: los de su madre, Maiakovski, Shevchenko y otros colegas del Lef, el Frente de Izquierdas de las Artes. Lef se llamó también la revista dirigida por Maiakovski para la que Ródchenko diseñó todas las cubiertas.

Desde 1925 practicó la fotografía experimental, explorando el efecto de vistas en escorzo desde ángulos altos y bajos. Hizo naturalezas muertas e instalaciones fotográficas. La insólita selección de temas y su personal manera de encuadrar convertían sus fotografías en composiciones casi abstractas. En 1929-1930 trabajó como reportero gráfico para las revistas *Ogonek*, *Daiesh* (*¡Dad!*) y *Krasnoie Studenchestvo* (*Estudiantado Rojo*). Le gustaba fotografiar Moscú, en particular la nueva arquitectura diseñada por sus amigos Konstantin Mélnikov y Alexandr Vesnín. En los años treinta hizo fotografías para la editorial Izogiz, pero sobre todo para la revista *SSSR na Stroike* (*URSS en Construcción*), que se editó en ruso, inglés, francés, alemán y español, y para la cual fotografió temas deportivos, la construcción del Canal del Mar Blanco y más tarde exhibiciones de atletismo en la Plaza Roja. Usaba principalmente tres cámaras: una lochim 9x12, una Vestpocket Kodak y una Leica.

Su concepción de la fotografía se expresa en sus artículos “Vías de la fotografía moderna”, “La fotografía como arte” y “Reconstrucción del artista”. Consideraba sus obras como ejemplos de la renovación de la cultura visual en la fotografía, el cine y el diseño gráfico.

En los años treinta colaboró con Stepánova en la maquetación de álbumes fotográficos y revistas ilustradas como *SSSR na Stroiike*, a la vez que trabajaba como fotógrafo independiente. Fue uno de los fundadores del grupo fotográfico “Octubre” (Gruntal, Ignatovich, Langman), famoso por sus innovaciones. Aunque a comienzos de los años treinta se criticó su formalismo, la exposición *Maestros de la Fotografía Soviética* en 1935 le consagró entre los grandes. En esa década y a finales de los cuarenta dio muchas conferencias para fotógrafos profesionales en las que en lugar de fotografías mostraba reproducciones de los aguafuertes de Goya como ejemplos insuperables de composición, armonía de negro y blanco, fuerza, enfoque social y valor de la textura en el grafismo y el arte fotográfico.

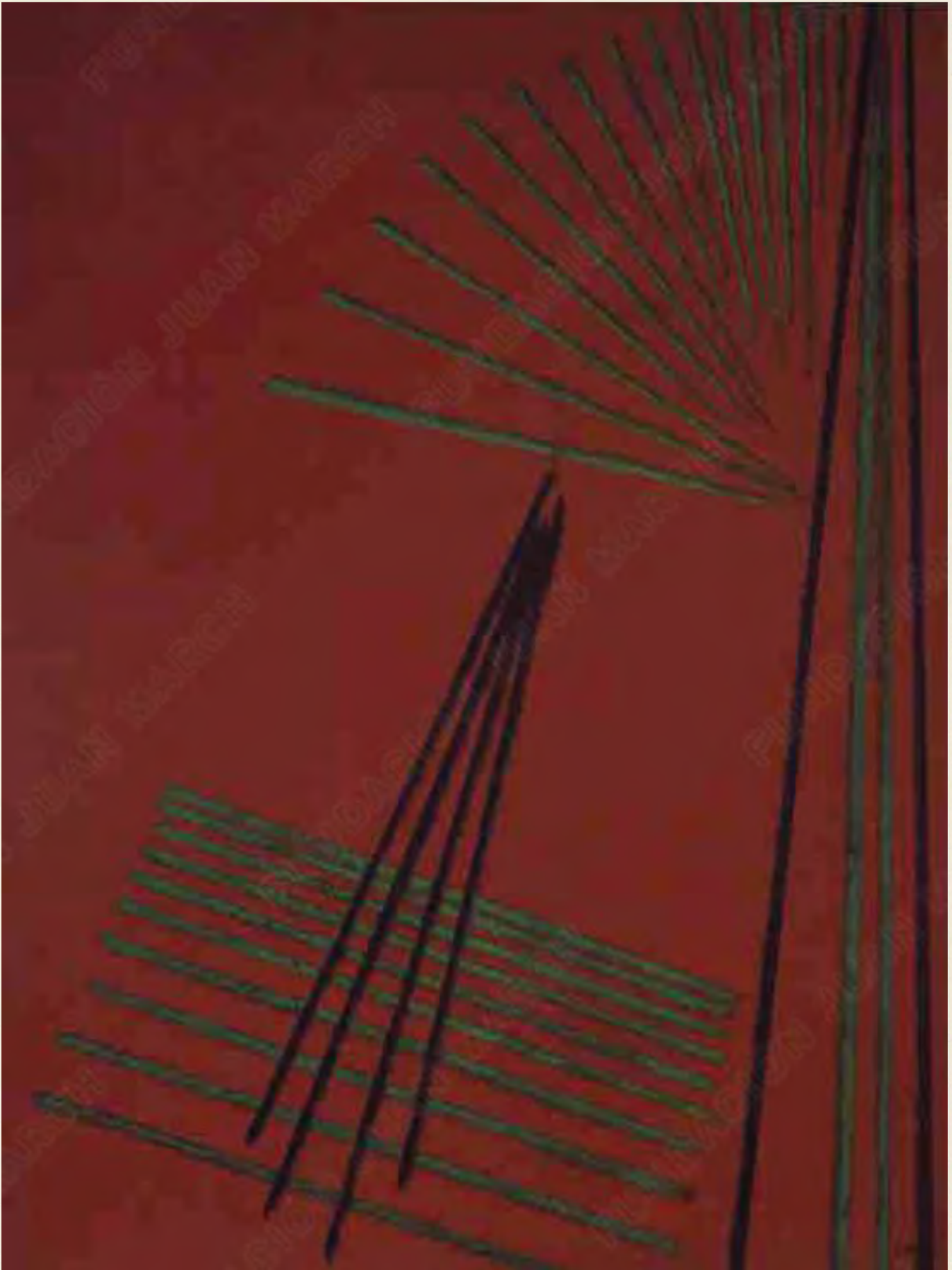
Al estallar la guerra con Alemania en 1941, Ródchenko, subido al tejado de su casa, tomó parte en las guardias nocturnas de vigilancia contra bombas incendiarias. De finales de 1941 a finales de 1942 estuvo deportado en los Urales, primero en Ocher y después en Perm. Acabada la contienda siguió trabajando como diseñador gráfico, pintó obras abstractas de pequeño formato y retratos imaginarios y participó en un concurso para los decorados del ballet *La Bella Durmiente* en el Teatro Bolshoi.

Su vida fue una continua aventura artística, una indagación incansable de las posibilidades de nuevos instrumentos, nuevos cometidos, nuevas áreas de actividad. En palabras de su amigo el fotógrafo Boris Ignatovich, Ródchenko fue “un explorador del futuro”.

# OBRAS

# ÓLEOS





1. *Construcción nº 88*, 1919

Fundación Juan March



2. *Composición nº 99, 1920*

Fundación Juan March



3. *Puntos. Composición nº 119, 1920*

Fundación Juan March



4. *Composición*, 1939

Fundación Juan March



5. *Composición*, 1943

Fundación Juan March



6. *Composición decorativa*, 1943



7. *Composición abstracta*, 1948

Fundación Juan March

## OBRAS SOBRE PAPEL



8. *Boceto para un cuadro*, 1917

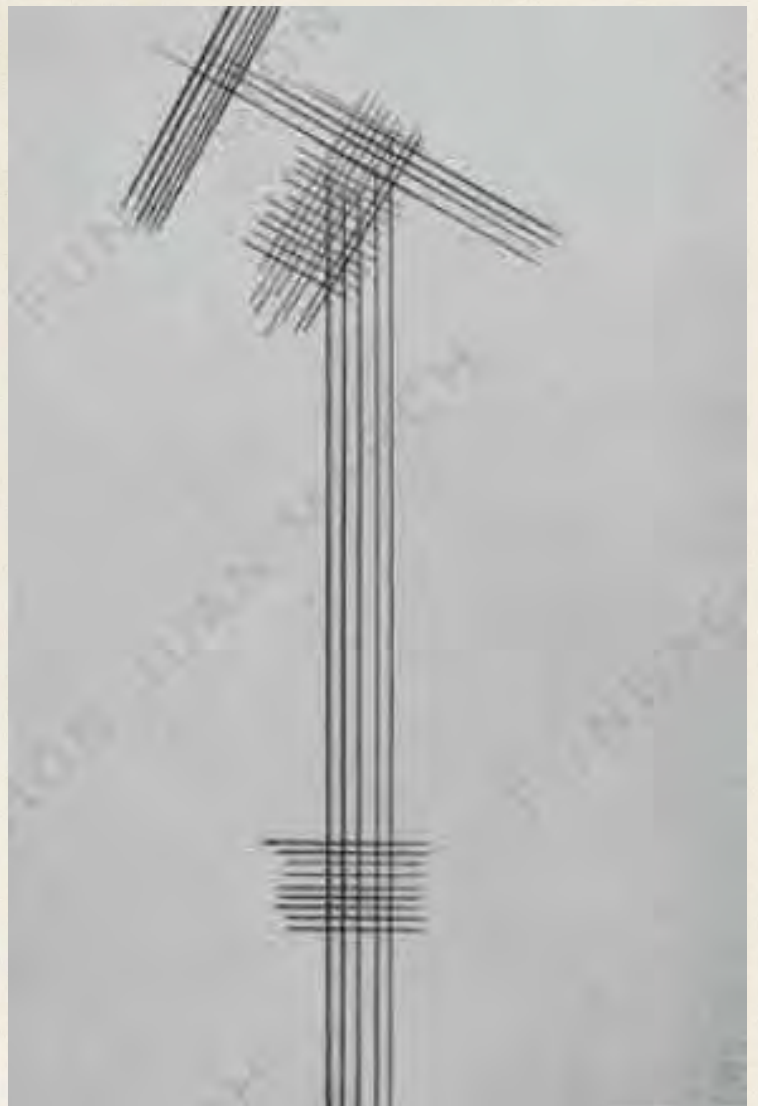
Fundación Juan March



9. *Composición sin título*, 1918



10. *Composición sin título*, 1919





11. *Construcción lineal*, 1919

Fundación Juan March



12. Sin título, 1919

Fundación Juan March



13. *Composición arquitectónica*, 1919-20

Fundación Juan March



14. *Composición lineal*, 1920

Fundación Juan March



15. *Construcción lineal*, 1920

Fundación Juan March



16. *Bocetos para construcciones espaciales, 1920-21*



17. *Bocetos para construcciones espaciales, 1920-21*

Fundación Juan March





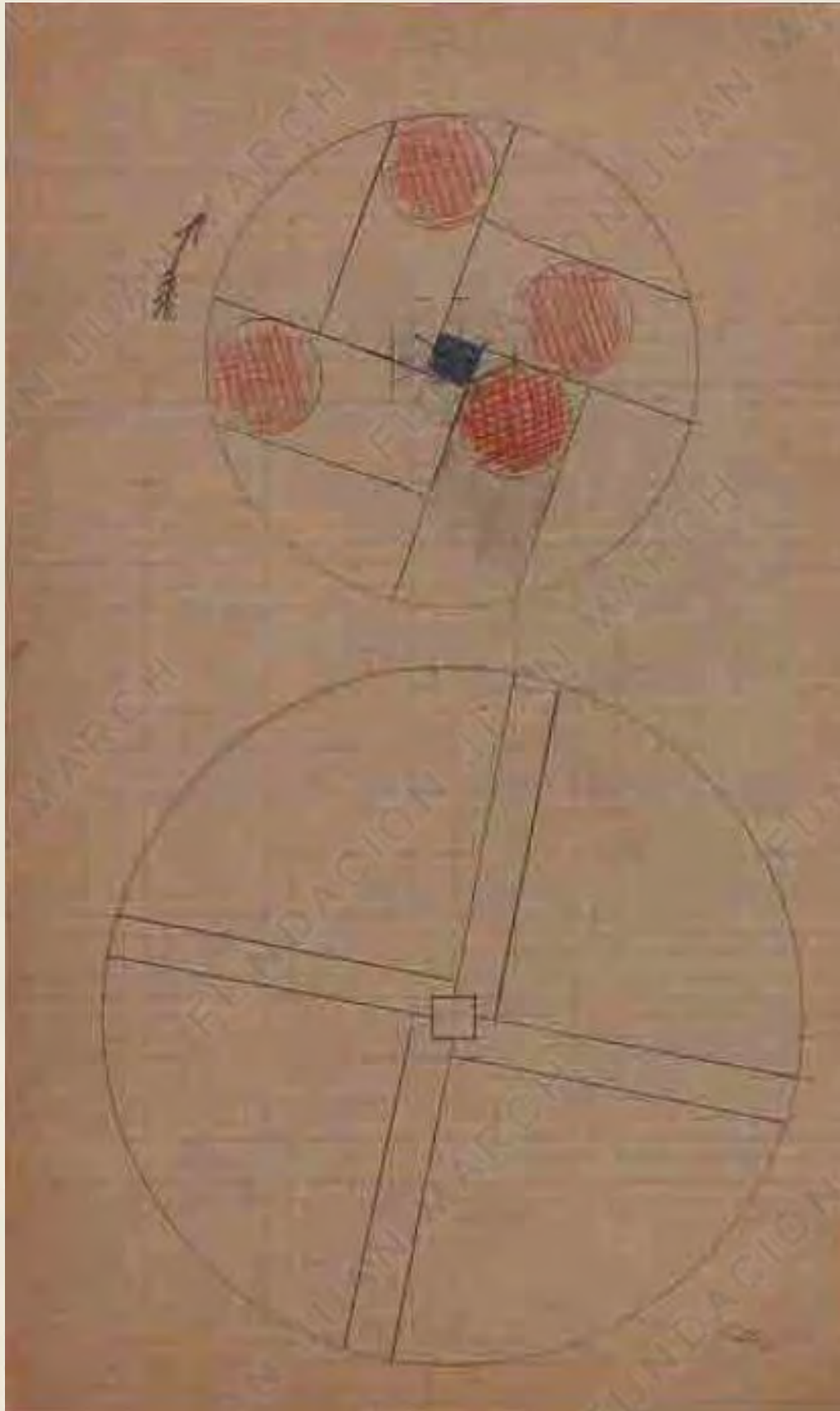
18. *Dibujo arquitectónico*, 1921

Fundación Juan March



19. *Composición, 1921*

Fundación Juan March



20. Boceto para un "Perpetuum mobile", 1922

Fundación Juan March



21. Cartel publicitario para Dobrolet, 1923



22. Boceto para la Banca Prom, 1924



23. *Textil (Dibujo abstracto)*, 1940

Fundación Juan March



24. *Composición decorativa*, 1940

Fundación Juan March



25. *Composición abstracta*, 1941



# LÍNEA<sup>1</sup>

Alexandr Ródchenko

26. *Composición decorativa.*  
*Boceto para un cuadro, 1941*



En el comienzo, la pintura figurativa se propuso representar exclusivamente los objetos, y al hombre en cuanto ser vivo, como son en la realidad, hasta el punto del engaño o la ilusión totales, de modo que el espectador creyera estar ante un fragmento de la vida y no frente a una pintura. Fue un trabajo duro y perseverante, pero pronto pareció insuficiente y se descubrieron tareas más importantes.

Se pedía que el cuadro fuera imagen de la vida. Pero se hizo necesario componer el cuadro de tal y cual manera: componerlo con arreglo a otros principios, no como las cosas son en la realidad; organizarlo de forma más sutil, más noble, más elevada; producir un efecto de ostentación buscada de lo que era importante en el tema, y más o menos tender un velo sobre el resto; y no sólo eso, sino, mediante la elección de colores, matices y tono general, crear la atmósfera más armoniosa y bella, que fuera posible.

Fruto de largos y laboriosos esfuerzos —con frecuencia aplicados a un mismo punto— para lograr todos los efectos de la pintura fue que en los cuadros hiciera su aparición algo abstracto, no “fiel a la realidad” sino más importante, más esencial y más profesional: la “calidad”, la factura; en otras palabras, un planteamiento pictoricista. Desde ese momento el cuadro dejó de ser imagen para convertirse en pintura u objeto.

A partir de entonces el nuevo enfoque constituiría la verdad inmutable y la piedra

de toque para todas las obras del arte de pintar, incluidas las figurativas.

¿Y por qué razón ese elemento fortuito ha llegado a adquirir un rango tan elevado y permanente? Sencillamente, porque tal es la visión profesional de la pintura. Es la esencia misma del pintar en sí.

Toda la evolución de la pintura se ha verificado exclusivamente sobre la forma, yendo siempre hacia delante y casi nunca retrocediendo, de una manera tan coherente y lógica que lo que se aprecia es una línea recta, siempre indicativa de un movimiento de avance.

Esa línea enlaza el antes y el después en un único organismo. Desarrollándose así a lo largo y a lo ancho, la pintura ha explotado todas las posibilidades de su naturaleza específica, hasta lograr detalles de un refinamiento increíble, que raya en epicureísmo.

Una vez que hubo explotado el objeto bajo todos los tratamientos posibles, del realismo y el naturalismo al futurismo, la pintura pasó al cubismo e hizo una disección del objeto casi anatómica, hasta que por fin se liberó por completo de esa sujeción y llegó a la ausencia de objeto.

Desechados el objeto y el tema, la pintura se aplicó únicamente a sus cometidos especiales, que al multiplicarse compen-saron con creces de la eliminación del objeto y su interpretación.

Además, la pintura sin objeto renunció también a los viejos medios de expresión introduciendo técnicas pictóricas totalmente nuevas, más aptas para sus formas geoméricamente sencillas, claras y precisas: se pintó por difuminado y por revestimiento, a rodillo, por presión... El pincel, tan indispensable en la pintura que reproducía el objeto hasta sus menores detalles, resultó ser un instrumento inadecuado e impreciso en la nueva

pintura no figurativa, y fue desplazado por la prensa, el rodillo, el tiralíneas, el compás, etc. Por primera vez en Moscú, en la exposición de la Federación de Izquierdas en 1917, obras de A. M. Ródchenko.

En comparación con la forma, el color apenas ha evolucionado en la pintura. Pasaba del gris al pardo, del pardo a la luminosidad pura y vuelta a empezar, y el cambio era una monotonía de alter-nancias extrañamente parecidas.

El color puro (el espectro) también estaba presente en los pigmentos, pero los pintores lo destruían, mezclándolo para crear tonos. El tono llegó a la pintura sólo en razón del apego al objeto, del deseo de reproducir la naturaleza. Perduró en la pintura hasta época reciente como un logro particular de la cultura pictórica, y degeneró en el absurdo total de una mezcla de tonos achocolatados.

Los impresionistas se ocuparon del espectro, pero ellos lo utilizaron para transmitir una impresión, el aire, la luz, etc. Los expresionistas entendieron el color como juego de manchas, como ornamentación.

La pintura sin objeto cultivó el color en sí y atendió a su plena revelación, su procesamiento, su condición, dándole profundidad, intensidad, densidad, peso... La última etapa de ese proceso fue el logro de una intensidad monocroma en la distribución de un color homogéneo (sin disminución ni aumento).

Obras presentadas en la exposición "Creación sin objeto y suprematismo" de Moscú en 1918 [en realidad 1919] pueden servir como ejemplo: de Ródchenko, *Negro sobre negro*, y de Malévich, *Blanco sobre blanco*, expuestas simultáneamente. En los últimos años, trabajando exclusi-vamente sobre la construcción de formas y sobre el sistema de su construcción,

yo empecé a introducir en el plano la *línea* como nuevo elemento estructural (obras de Ródchenko 1917-1918).

La importancia de la LÍNEA por fin quedó patente: de una parte su función como límite y borde, y de otra como factor de la estructura primordial de todo organismo vivo, de su esqueleto por así decirlo (o base, armazón, sistema). La línea es lo primero y lo último, así en la pintura como en toda forma imaginable de construcción. La línea es la ruta de paso, movimiento, colisión, frontera, conexión, intersección.

De ese modo la línea lo conquistó todo y destruyó los últimos reductos de la pintura: el color, el tono, la factura y el plano. La línea erigió una cruz roja sobre la pintura (XIX Exposición Estatal de Moscú, obras de Ródchenko, primera proclamación de la línea en la pintura).

Habiendo puesto la línea en primer lugar, como elemento sin el cual es imposible construir y crear, rechazamos con ello toda estética del color, de la factura y del estilo, porque todo lo que estorba a la construcción es estilo (por ejemplo, el cuadrado de Malévich).

En la línea se manifestó una nueva visión del mundo: construir de acuerdo con la esencia, y no representar figurando o no figurando; construir nuevas estructuras útiles en la vida, y no a partir de la vida ni fuera de la vida.

La construcción es un sistema por el cual se ejecuta un objeto con una utilización apropiada del material, con un cometido predeterminado. Cada sistema requiere su propio material y la utilización específica del mismo; cada sistema tiene que ser invención o mejora.

La construcción en estructuras planas es la proyección de una estructura real factible, o es la proyección de formas

con arreglo a leyes (del sistema), formas que derivan unas de otras, o la construcción de formas que no se “consumen” unas a otras, y cada forma es distinta en sí, no resta significación a las demás y todas juntas funcionan decididamente con arreglo a un único sistema, resolviendo con ello decididamente tanto el material como el espacio en el que se ubican.

En la vida real los objetos o bien se presentan bajo un aspecto utilitario, o se les ha aplicado arte como decoración extrínseca. Prácticamente no hay objetos auténticos, en los que el material haya sido utilizado con propiedad y el objeto sirva claramente a su propósito asignado sin contener nada superfluo; en cuanto a las excepciones, su importancia en la vida no ha sido debidamente comprendida.

No sólo estamos rodeados de objetos de esa clase (pseudodecorativos), y la gente se refugia de ellos en los templos, los museos y los teatros, sino que la vida misma no es comprendida como tal, no es apreciada, no es organizada. El hombre se aburre, el hombre habla del trabajo como algo pesado y tedioso, una pérdida de tiempo. El hombre describe su vida como monótona y vacía, con escasas excepciones, porque no valora al ser humano que lleva dentro, que es él mismo capaz de construir, edificar y destruir. Va a la iglesia, al teatro, al museo, para “escapar de la vida”, para “aprender a vivir”. ¿Y cómo? Sólo embelleciendo la vida “hermosamente”, decorativamente, y no edificando, organizando, construyendo. Este hombre necesitaba el opio del arte o de la religión.

Y todos los que antes fueron “artistas sin objeto”, ahora constructivistas o constructores, han empezado a trabajar para la vida y en la vida.

La primera tarea que se impusieron fue trabajar sobre estructuras materiales.

Ya hemos tenido bastante una vida tediosa en la que nada se aprecia ni se comprende propiamente, en la que todo es escaparatismo y decoración: se decora el hombre, se decora su vivienda, se decoran sus pensamientos, todo se decora con lo ajeno y lo innecesario para ocultar la vaciedad de la vida.

Hasta ahora no veíamos esta cosa sencilla llamada vida no sabíamos que era tan simple y tan clara, que lo único que hay que hacer es organizarla y purgarla de todo tipo de adorno.

Trabajar para la vida, y no para los palacios, iglesias, cementerios y museos. Trabajar entre todos, para todos y con todos. Nada es eterno, todo es temporal.

El pensamiento, el experimento, el propósito, la matemática, la tecnología, la industria y la construcción: eso es lo más alto. Viva la tecnología constructiva. Viva el enfoque constructivo de toda actividad. Viva el *Constructivismo*.

Moscú, 23 de mayo de 1921.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este texto fue escrito por encargo del Injuk, el Instituto de Cultura Artística organizado en 1920, en el que se integraron muchos de los artistas rusos de vanguardia. Ródchenko participó en todos los debates del Injuk sobre los elementos del arte y la búsqueda de una base para la síntesis de todas las artes conforme al programa trazado por Kandinsky, en el que prevalecía un enfoque emocional. Después de la marcha de Kandinsky a Alemania en el otoño de 1920, los artistas del Instituto establecieron otro programa de trabajo orientado a descubrir leyes más objetivas de organización de las obras de arte. La composición y la construcción se consideraron entonces los dos principios fundamentales. En aquellas discusiones tomaron parte Drevin y Udaltsova, los hermanos Stenberg, los arquitectos Ladovski y Vesnín y las artistas Stepánova y Popova. Ródchenko perteneció a la jefatura del Injuk hasta finales de 1920. Por entonces estaba explorando todas las posibilidades de la línea como elemento de la pintura y del grafismo y como base de la construcción, y resumió así su concepto artístico.

<sup>2</sup> Traducido de la versión inglesa de *Ródchenko-Stepánova. The Future Is Our Only Goal*, cat. de exp., Munich, 1991, págs. 133-135.

# LO QUE RÓDCHENKO FUE EL PRIMERO EN PROCLAMAR Y DESARROLLAR (LO MÁS IMPORTANTE)<sup>3</sup>

Alexandr Ródchenko

30. *Construcción espacial blanca n° 5*, 1918 / 1973\*



Utilizó el compás, la regla y la plantilla (en dibujo y pintura), 1915 (exposición "Magazin", Moscú, 1916).

Utilizó el tratamiento mecánico de superficies y bordes en pintura (textura): rodillo, lavado, prensa, papel de lija, plantilla, etcétera, 1917 (exposición de la Federación de Izquierdas, Moscú, 1917; exposición del Sindicato de Artistas Pintores, Moscú, 1918).

Introdujo la nitidez espacial en la pintura mediante el uso de la línea como corte de un plano. Quince obras, 1917-1918 (exposición del Sindicato de Artistas Pintores, Moscú, 1918).

Hizo construcciones constructivo-espaciales (armables y desarmables) de contrachapado. Cinco piezas, 1918 (exposición "Creación sin objeto y suprematismo", Moscú, 1919).

Desarrolló el principio textural de "negro sobre negro" en pintura. Diez obras, 1919 (exposición "Creación sin objeto y suprematismo", Moscú, 1919).

Introdujo la regla y el compás en el grabado y desarrolló el contraste de planos y líneas como forma. Carpeta de once grabados, 1919 (XIX Exposición Estatal, Moscú, 1920).

Introdujo y proclamó la línea como elemento de construcción y forma independiente en la pintura. Desarrolló construcciones lineales en la pintura. Treinta obras, 1919 (XIX Exposición Estatal, Moscú, 1920; exposición del

Comintern en el Hotel Dresde, Moscú, 1921).

Introdujo los puntos en la pintura como forma independiente y como elemento de sostén, impacto y fin de toda clase de formas. Seis obras, 1919 (XIX Exposición Estatal, Moscú, 1920).

Resolvió y desarrolló construcciones espaciales sobre el principio de formas iguales. Introdujo el concepto de estructura natural en las construcciones espaciales (exposición de la Obmoju, Moscú, 1921; exposición del Comintern en el Hotel Dresde, Moscú, 1921).

Resolvió el principio de coloración de un plano de cualquier forma real. *Tablas rasas*, 1921<sup>4</sup> (exposición "5 x 5 = 25", Moscú, 1921).

Reemplazó los dibujos por planos, modelos y esquemas de construcción. Introdujo la construcción lineal de orden natural (exposición del Comintern en el Hotel Dresde, Moscú, 1921; exposición "5 x 5 = 25", Moscú, 1921).<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Este texto fue incluido en el borrador de la monografía autobiográfica que Ródchenko redactó en 1922-1923. Aquí el artista resumió brevemente sus principales descubrimientos en la pintura, citando las exposiciones donde se presentaron por primera vez.

<sup>4</sup> El *Tríptico* de tres pinturas en amarillo, rojo y azul.

<sup>5</sup> Texto publicado en *Alexandr Ródchenko. Experimentos para el futuro*, Moscú, 1996, pág. 116. Traducción de la versión inglesa de Chrisanthi Kotrouzinis, 1999.

# ESCULTURAS

27. *Construcción espacial nº 1*, 1918 / 1993\*



28. *Construcción espacial nº 3*, 1918 / 1993\*



\* Fecha de reconstrucción.

29. *Construcción espacial nº 4*, 1918 / 1983\*



31. *Construcción espacial blanca nº 6*, 1918 / 1973\*





32. *El círculo en el círculo.*  
*Construcción espacial nº 9, 1920-21 / 1985\**



34. *El triángulo en el triángulo.*  
*Construcción espacial nº 13, 1920-21 / 1993\**



35. *Construcción espacial nº 14, 1920-21 / 1983\**

36. *Construcción espacial nº 15, 1920 / 1980\**



37. *Construcción espacial nº 16, 1920 / 1980\**





38. *Construcción espacial nº 18*, 1920-21 / 1993\*



39. *Construcción espacial nº 19*, 1920-21 / 1993\*

40. *Construcción espacial nº 20*, 1920-21 / 1990\*





41. *Construcción espacial nº 21, 1920-21 / 1988\**



42. *Construcción espacial nº 22, 1920-21 / 1983\**

43. *Construcción espacial nº 27, 1920-21 / 1993\**



44. *Construcción espacial nº 28, 1920-21 / 1987\**



# FOTOGRAFÍAS



45. *Rayas*, 1928

## POSIBILIDADES

Alexandr Ródchenko

Es difícil no darse cuenta de que estamos buscando todas las posibilidades abiertas a la fotografía. Como en un vuelo de la fantasía o en un sueño, estamos descubriendo los portentos de la fotografía, que nos revela una realidad asombrosa.

La fotografía se ha liberado de imitar las técnicas del aguafuerte, la pintura o la tapicería. Ahora que ha encontrado su camino, florece, y brisas frescas traen un perfume que es exclusivamente suyo. Por delante hay nuevas posibilidades.

Tiene una multitud de aspectos que son tan complejos como el mejor dibujo, más interesantes que el fotomontaje o el primer plano. El contraste de perspectiva. El contraste de luz. El contraste de forma. Puntos de vista que no son posibles ni en el dibujo ni en la pintura. Puntos de vista con escorzos exagerados y brutales.

Momentos inéditos de movimiento, de personas, animales y vehículos. Momentos que antes eran desconocidos o si se conocían no se veían, como la trayectoria de una bala. Composiciones que sobrepasan en audacia a la imaginación de los pintores. Una composición que aventaja a Rubens en su riqueza de formas.

Composiciones de la trama más intrincada, frente a las cuales ni holandeses ni japoneses tienen nada que decir. Les sigue la creación de situaciones fotográficas inexistentes, por ejemplo en el fotomontaje. Un negativo en lugar de un positivo crea una percepción totalmente nueva.

No me refiero, sin embargo, a la impresión de una imagen sobre otra (lo que en el cine se llama "fundido").

46. *Estrellas (Para el Álbum "El Ejército Rojo")*, 1936



## DE LA FOTOGRAFÍA<sup>6</sup>

Deformaciones ópticas. Fotogramas, tomas de reflejos, etcétera. Los buenos fotógrafos, como todo artista, manifiestan gustos, estilos y maneras individuales. Trabajan con ahínco sobre los temas y motivos fundamentales. Uno toma fotografías desde un aeroplano a ciertas alturas: deporte desde cincuenta metros, Moscú desde doscientos metros, y así sucesivamente. Es un paisaje nuevo, un paisaje de nuestra época. Otro observa a los animales, un tercero mira el deporte y la tecnología.

La fotografía se está desarrollando con rapidez y triunfa en todos los campos. Crece y demuestra su derecho a progresar lo mismo que la pintura. Pero todavía se le niega.

Técnicamente la fotografía es tan sencilla y rápida, tan útil en sus aplicaciones a la ciencia, la vida y la tecnología, y tan accesible, que no se la considera capaz de expresión. Porque es útil y accesible no se reconoce que tiene sus genios. Hay que estimular el amor a la fotografía para que se coleccionen fotografías, se creen fotobibliotecas y se monten grandes exposiciones fotográficas. Tenemos que crear una exposición fotográfica internacional, y no sólo los llamados "salones".

Tenemos que publicar periódicos y libros fotográficos. La fotografía tiene todos los derechos. Merece atención, respeto y reconocimiento como arte que es del presente.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Texto escrito en 1934 para la revista *Sovietskoe Foto*, en la que Ródchenko colaboró durante los años treinta con artículos y fotografías animado por el afán de demostrar la necesidad de tratar la fotografía como forma de arte independiente.

<sup>7</sup> Traducido de la versión inglesa de Katya Young publicada en el catálogo *The Ródchenko Family Workshop*, Glasgow, 1989.

49. *Columns del Museo de la Revolución, 1926*



52. *Cables, 1929*





53. *El edificio Mosselprom, 1929*



50. *El edificio Mosselprom, 1926*



54. *Apolo en lo alto del Teatro Bolshoi en Moscú, 1929*



51. *Copa y luz, 1928*

48. *Construcción espacial*, 1924



55. *En el aserradero Vakhtan (tablones apilados)*, 1931



# NEGRO Y BLANCO (Autobiografía)

Alexandr Ródchenko



Ródchenko en el estadio. Foto de A. Brodsky, 1935.

Nació encima del escenario de un teatro.

Eran dos pequeñas habitaciones con ventanas cuadradas que daban a la Avenida Nevski.

El teatro era su vida cotidiana.

Todas las noches podía encontrarse con facilidad sobre las tablas, bastaba descender por la escalera.

Todas las noches escuchaba el teatro, con todos sus ruidos.

Lo conocía como otros niños conocen su pueblo, su bosque, su río.

Ahí están los camerinos; allí la escalera que lleva al foso de la orquesta; ése es el lugar del bombero con un casco que brilla con reflejos fascinantes; arriba están los

talleres de los decorados, donde huele a cola y madera, el sitio en el que se divierte poniendo pintura seca en cajas de cerillas, tiene toda una colección en casa. Y allí está el almacén, con un montón de cosas de interés en los muros y estanterías: espadas, puñales de madera pintados de plata. Éste es el lugar en el que mi padre fabrica un pollo asado con pan, y con un lata de anchoas encolada y cubierta de bolitas negras hace caviar, no hay más que ponerlo en un plato.

Lo más raro ocurre por la noche, en la sala, tan familiar de día. Es extraño, está llena a reventar de gente, todos distintos y desconocidos, y cada día gente nueva. Sobre todo hay oscuridad, se nota calor y se huelen los perfumes.

El público es lo desconocido, el otro lado de la vida.

Casi siempre está de pie junto a los bastidores y mira con un poco de miedo ese abismo negro.

A veces le obligan a subir al escenario cuando hace falta algún niño; hace todo lo que se le pide, se mueve y habla con soltura, pero no le gusta ese abismo tan negro. Sin él, todo sería más fácil.

Y para este niño el teatro era vivienda, el mundo cotidiano. Y él soñaba con algo más irreal y fantástico que lo que le rodeaba.

Se sabe que a los niños les gusta imaginar cosas fantásticas; rara vez les está permitido a los adultos.

Ni siquiera los artistas pueden.

De día, cuando no había nadie en la sala ni sobre las tablas, se sentaba en el suelo en medio del escenario y a la luz de la única lámpara encendida imaginaba.

Con un traje resplandeciente –no se puede mirar, hace daño a los ojos– está solo en medio de decorados fantásticos, resplandecientes de luces y colores; hace cosas increíbles, crea mezclas de luces y colores que aparecen y desaparecen, vuela en el aire lleno de sonidos y seres extraños.

El abismo negro está en silencio, asombrado y miedoso; nadie se mueve, nadie tose.

Pero después del silencio, una salva de aplausos, ¡y qué aplausos!

Se levanta de un brinco y trata de hacer lo que ha imaginado... Trata de volar...

Pero su sueño no se realiza.

Un verano llegó un ventrílocuo de gira.

Dos coches trajeron al teatro diez cajas reforzadas con hierro y cerradas con candados. Las cajas estaban pintadas de negro y tenían palabras francesas

escritas con plantilla: el nombre del ventrílocuo y el número de la caja.

¡Esto entusias mó tanto al niño!

Era tan misterioso, tan extraño.

Se parecía tan poco a la vida habitual del teatro.

Cuando salió todo el mundo del escenario y él, sentado en el foso, vio a aquel hombre solo en medio de marionetas que hablaban, quedó asombrado para siempre.

¡Qué tipo, qué arte!

Pero lo que más le impresionó es lo que había imaginado; en cuanto a las cajas negras con sus misteriosas letras blancas, quedaron para siempre grabadas en su memoria.

Ya adolescente conoció a un pintor; ahora es un director de cine, el camarada Svetozarov.

Svetozarov daba clases particulares y estudiaba en la Escuela de Artes de Kazán. Vivía en el pasillo, pues su padre había alquilado las habitaciones de la casa, y en aquel pasillo soñaban que eran artistas. ¡Lo que hablaron de arte!

Svetozarov enciende su amor por todo lo que tiene color y brilla.

Luego, cuando él fue pintor, amó también el negro y el blanco, además de los colores vivos.

En 1917 llegó la Revolución.

Con su pasión por lo nuevo se entregó totalmente.

Además, sabía para quiénes y contra quiénes era la Revolución.

Una anécdota, entre otras, sobre este tema: de niño tiene una enfermedad en la

garganta, está amenazado de tuberculosis, su padre consigue enviarle al campo, con una vieja conocida que alquilaba una casa y tenía una hija cantante de variedades.

Enfrente de la casa había una cerca y al otro lado vivía el dueño de una fábrica de cerveza.

Descubre dos chicos y una chica maravillosa, se acerca a la valla y los conoce... Arranca una tabla de la cerca y va a jugar con ellos.

Tenían muchos juguetes, aprendían francés, paseaban en coche de caballos, comían cosas buenas.

Un día alguien tapa el agujero de la cerca y nadie aparece por allí. Se apena y sufre pensando en lo que puede haber hecho mal.

A la mañana siguiente, la chica llega y antes de alejarse le dice:

«Nos han prohibido jugar contigo...»

Y los chicos le tiran piedras desde lejos.

Entonces comienza una guerra de pedradas detrás de la casa. Construye un fortín y desde allí tira piedras.

Por la noche se desliza al fortín de los otros y lo destruye.

Así, con historias como éstas, fue como supo quién era él y quiénes era ellos.

En el patio de su casa había chicos ricos y chicos pobres.

A los ricos se les llamaba «Kolia», pero los pobres eran «Chouka», el hijo del tramoyista, o «Vaska», el hijo del portero.

Así pues, había llegado la Revolución. Organiza la Unión de Artistas, pone en pie grupos de creadores, exposiciones. En 1919 trabaja en el Comisariado del

Pueblo para la Instrucción (Narkompros), en la sección de Bellas Artes (IZO).

Organiza el Museo de la Cultura Pictórica.

Enseña composición en los Talleres Superiores de Arte y Técnica (Vkhutein), organiza la facultad de Obras Metálicas (enseres, equipos, accesorios).

Trabajaba hasta tarde por la noche y no sentía frío ni hambre.

Desbordaba de ideas y proyectos.

Era feliz con las posibilidades y perspectivas que se abrían ante él.

Literalmente, volaba.

Pero... los tiempos cambiaban...

Pasó a la producción: publicidad, teatro, cine, etc.

En sus decorados teatrales, además de un arco iris de colores, había también negro y blanco.

Montaba con gusto espectáculos en los que se trataba del futuro y también de lo fantástico. Y junto a un arco iris de colores había negro y blanco de aluminio. Son los espectáculos de *La chinche* en el teatro Meyerhold, *Inga* en el teatro de la Revolución, *La sexta parte del mundo* en el Music Hall y otros.

Los decorados cinematográficos le interesaban, ya que allí todo era blanco y negro.

Comenzó a hacer fotomontajes, fue el primero que los hizo en la URSS.

He aquí un trabajo en el que se puede hacer muchos experimentos con materiales reales.

En Moscú se construye un Planetario.

Es un inmenso y fantástico aparato. La fantasía hecha realidad.

Está hecho de metal negro y cristal.

Con formas que no se parecen a ningún ser vivo.

Se le llama «El marciano».

Se entusiasma, como se entusiasmó con el ventrílocuo.

Esto le obligó todavía más a buscar una realidad fantástica.

O lo real en la fantasía.

Y mostrar al mundo que no ha aprendido aún a ver en nuevas perspectivas, bajo otros aspectos y formas.

...Llegó a la fotografía.

Entre sus manos la Leica negra de níquel y cristal se pone con amor al trabajo.

Mostrará este mundo.

Mostrará el mundo habitual y cotidiano bajo un nuevo ángulo.

Mostrará la gente y la construcción del socialismo con más fuerza y grandeza.

Hará propaganda con la fotografía.

Propaganda de todo lo nuevo, joven y original.

Pero entonces... el vuelo se acaba.

En el escenario, una sola lámpara encendida.

La sala está desierta y vacía.

Ni vuelos...

Ni aplausos...

La crítica cae encima con todo su peso.

Se le reprocha su formalismo, sus perspectivas, sus ángulos de visión, etc.

Vuelve a ser un niño solitario.

Se ha convertido en alguien dañino y peligroso.

Se le imita, pero se le rechaza.

Y decide irse.

Abandonar la escena fotográfica, desilusionado y cansado.

Pero, ¿no necesitará el país del socialismo ventrílocuos, ilusionistas, malabaristas?

¿Alfombras, fuegos artificiales, planetarios, flores, calidoscopios?

Cansado, prepara la Exposición de los Maestros de la Fotografía Soviética.

De hecho no sabía qué enviar a la exposición.

Volvieron a criticarle y censurarle.

Más de una vez se preguntó si valía la pena participar.

Después se decidió.

Y de repente, ¡el éxito!

Ha llegado. Una salva de aplausos. Se levanta y vuela...

De nuevo se abren increíbles posibilidades de creación.

La sala está repleta.

En el abismo negro todos son amigos y próximos.

¡Exigen vuelos!

Piden al niño experimentos y fantasía.

Todo lo que había soñado siempre.

# CATÁLOGO

## Óleos

1. *Construcción nº 88*, 1919  
Óleo sobre lienzo  
71 x 52,9 cm.
2. *Composición nº 99*, 1920  
Óleo sobre contrapachado  
95 x 60,5 cm.
3. *Puntos. Composición nº 119*, 1920  
Óleo sobre lienzo  
47 x 37,5 cm.
4. *Composición*, 1939  
Óleo sobre cartón  
18 x 26 cm.
5. *Composición*, 1943  
Óleo sobre lienzo  
26,6 x 37,2 cm.
6. *Composición decorativa*, 1943  
Óleo sobre lienzo  
133,7 x 40,5 cm.
7. *Composición abstracta*, 1948  
Óleo sobre cartón  
24,9 x 17,4 cm.

## Obras sobre papel

8. *Boceto para un cuadro*, 1917  
Gouache sobre papel  
15,5 x 8,2 cm.
9. *Composición sin título*, 1918  
Lápiz sobre papel  
18,2 x 11 cm.
10. *Composición sin título*, 1919  
Lápiz sobre papel  
17,3 x 11,6 cm.
11. *Construcción lineal*, 1919  
Tinta china sobre papel  
35,5 x 22,4 cm.
12. *Sin título*, 1919  
Collage  
27,5 x 17,5 cm.  
Cortesía Galería Gmurzynska.  
Colección privada, Milán
13. *Composición arquitectónica*, 1919-20  
Lápiz de cera sobre papel  
35,8 x 22 cm.
14. *Composición lineal*, 1920  
Lápiz de cera sobre papel  
34,5 x 21,9 cm.
15. *Construcción lineal*, 1920  
Lápiz sobre papel  
35,5 x 20,7 cm.
16. *Bocetos para construcciones espaciales*, 1920-21  
Lápiz sobre papel  
35,5 x 20,6 cm.
17. *Bocetos para construcciones espaciales*, 1920-21  
Lápiz sobre papel  
34,5 x 22,2 cm.
18. *Dibujo arquitectónico*, 1921  
Lápiz sobre papel  
35,5 x 22,2 cm.
19. *Composición*, 1921  
Tiza sobre papel  
33 x 23 cm.
20. *Boceto para un "Perpetuum mobile"*, 1922  
Lápiz sobre papel  
35,5 x 20,5 cm.
21. *Cartel publicitario para Dobrolet*, 1923  
Litografía  
35,7 x 45,7 cm.
22. *Boceto para la Banca Prom*, 1924  
Gouache  
35,5 x 22,2 cm.
23. *Textil (Dibujo abstracto)*, 1940  
Acuarela  
36 x 20,6 cm.
24. *Composición decorativa*, 1940  
Tinta china sobre papel  
38 x 20,5 cm.
25. *Composición abstracta*, 1941  
Gouache y acuarela  
22,2 x 14,9 cm.
26. *Composición decorativa. Boceto para un cuadro*, 1941  
Lápices de colores sobre papel  
12,6 x 9,7 cm.



## Esculturas

27. *Construcción espacial nº 1*, 1918 / 1993\*  
Óleo sobre aluminio con base de madera  
70 x 24 x 20 cm.
28. *Construcción espacial nº 3*, 1918 / 1993\*  
Óleo sobre aluminio con base de madera  
51,5 x 27 x 26,5 cm.
29. *Construcción espacial nº 4*, 1918 / 1983\*  
Óleo sobre aluminio con base de madera  
62 x 10 x 17 cm.
30. *Construcción espacial blanca nº 5*, 1918 / 1973\*  
Aluminio pintado  
46 x 39 x 34 cm.
31. *Construcción espacial blanca nº 6*, 1918 / 1973\*  
Aluminio pintado  
70 x 50 x 13,5 cm.
32. *El círculo en el círculo. Construcción espacial nº 9*, 1920-21 / 1985\*  
Contrachapado de madera de melocotonero  
90 x 80 x 85 cm.
33. *El hexágono en el hexágono. Construcción espacial nº 10*, 1920-21 / 1979\*  
Madera  
59 x 68 x 59 cm.
34. *El triángulo en el triángulo. Construcción espacial nº 13*, 1920-21 / 1993\*  
Chapado en madera de melocotón  
80 x 90 x 85 cm.
35. *Construcción espacial nº 14*, 1920-21 / 1983\*  
Madera  
58 x 66 x 26 cm.
36. *Construcción espacial nº 15*, 1920 / 1980\*  
Latón  
46 x 42 x 28 cm.
37. *Construcción espacial nº 16*, 1920 / 1980\*  
Latón  
94 x 45 x 45 cm.
38. *Construcción espacial nº 18*, 1920-21 / 1993\*  
Madera de roble  
18,5 x 15,5 x 4 cm.
39. *Construcción espacial nº 19*, 1920-21 / 1993\*  
Madera  
32,5 x 17,5 x 12,5 cm.
40. *Construcción espacial nº 20*, 1920-21 / 1990\*  
Madera  
27 x 27 x 27 cm.
41. *Construcción espacial nº 21*, 1920-21 / 1988\*  
Madera  
25 x 15 x 15 cm.

42. *Construcción espacial nº 22*, 1920-21 / 1983\*  
Madera  
34 x 34 x 24 cm.
43. *Construcción espacial nº 27*, 1920-21 / 1993\*  
Madera  
21 x 21 x 16 cm.
44. *Construcción espacial nº 28*, 1920-21 / 1987\*  
Madera  
23 x 20 x 15 cm.

\* Fecha de reconstrucción

## Fotografías

45. *Rayas*, 1928  
Fotograma  
29,5 x 24 cm.
46. *Estrellas (Para el Álbum "El Ejército Rojo")*, 1936  
Fotograma  
28,5 x 21,8 cm.
47. *Construcción espacial*, 1924  
Fotografía  
24 x 18 cm.
48. *Construcción espacial*, 1924  
Fotografía  
24,1 x 18 cm.
49. *Columnas del Museo de la Revolución*, 1926  
Fotografía  
37,8 x 26,9 cm.
50. *El edificio Mosselprom*, 1926  
Fotografía  
24 x 18 cm.
51. *Copa y luz*, 1928  
Fotografía  
17,5 x 12,2 cm.
52. *Cables*, 1929  
Fotografía  
24 x 17,9 cm.
53. *El edificio Mosselprom*, 1929  
Fotografía  
23,8 x 15,9 cm.
54. *Apolo en lo alto del Teatro Bolshoi en Moscú*, 1929  
Fotografía  
11,6 x 17 cm.
55. *En el aserradero Vakhtan (tablones apilados)*, 1931  
Fotografía  
17,2 x 23 cm.

Cortesía Galería Gmurzynska.



## CRÉDITOS

© Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma, 2001  
© Vegap. Madrid, 2001

Textos: Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko  
Traducción: M.<sup>a</sup> Luisa Balseiro

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

© Saša Fuis  
© Jens Willebrand

Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S.L.  
ISBN: 84-7075-493-9 Fundación Juan March  
ISBN: 84-89935-20-3 Editorial de Arte y Ciencia  
Depósito Legal: M. 1.462-2001





