



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

VANGUARDIA RUSA (1910-1930) MUSEO Y COLECCIÓN LUDWIG

1985

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



FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castello, 77. 28006 Madrid



VANGUARDIA RUSA
1910 1930
MUSEO Y COLECCION LUDWIG



VANGUARDIA RUSA
1910 **1930**
MUSEO Y COLECCION LUDWIG

VANGUARDIA RUSA



1910



1930



MUSEO Y COLECCION LUDWIG



FUNDACION JUAN MARCH

ABRIL-MAYO 1985

ABREVIATURAS DE CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES
CITADOS EN EL TEXTO



KÖLN 1974
Von der Fläche zum Raum – Russland 1916-1924 (De la superficie al espacio). Galería Gmurzynska. Colonia, 1974.

KÖLN 1975
Die 20er Jahre in Osteuropa (Los años 20 en la Europa oriental). Galería Gmurzynska. Colonia, 1975.

KÖLN 1977
Die Kunstismen in Russland 1907-1930 (Los ismos del arte en Rusia). Galería Gmurzynska. Colonia, 1977.

KÖLN 1978
K. Malevich zum 100. Geburtstag (Malevich en el centenario de su nacimiento). Galería Gmurzynska. Colonia, 1978.

KÖLN 1979/80
Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930 (Mujeres artistas de la vanguardia rusa). Galería Gmurzynska. Colonia, 1979/80.

KÖLN 1981
Von der Malerei zur Design (De la pintura al diseño). Galería Gmurzynska. Colonia, 1981.

KÖLN 1984
Sieben Moskauer Künstler 1910-1930 (Siete artistas moscovitas). Galería Gmurzynska. Colonia, 1984.

LOS ÁNGELES 1980
The Avant-Garde in Russia 1910-1930, New Perspectives (La vanguardia en Rusia; nuevas perspectivas). Los Angeles County Museum, 1980.



© Fundación Juan March.
Textos: Evelyn Weiss.
Traducción: Antonio Zubiaurre.
Fotomecánica: Día, Amós de Escalante, 4, Madrid.
Fotocomposición: Induphoto, S. A., Titania, 21.
Impresión: Royper, S. A., San Romualdo, 26.
Fotografías: Galería Gmurzynska. Colonia, y Hans-Dieter, Weber Rheinisches Bildarchiv. Colonia.
I.S.B.N.: 84-7075-313-4.
Depósito Legal: M-9905-1985.
Diseño Catálogo: Jordi Teixidor.

SIGLAS DE INSTITUCIONES, AGRUPACIONES
Y OTRAS ENTIDADES RUSAS
CITADAS EN EL PRESENTE CATALOGO



ACHR
Asociación de Artistas de la Revolución.

ACHRR
Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria.

GACHN
Academia Estatal de Ciencias del Arte.

GINCHUK
Instituto Estatal de Cultura Artística.

INCHUK
Instituto de Cultura Artística.

IZO
Departamento de Artes Plásticas de la Comisaría del Pueblo para la Cultura Popular de la RSFSR.

LEF
Frente de Izquierdas de los Artistas.

NARKOMPROS
Comisaría del Pueblo para la Formación Cultural.

OBMOCCHU
Sociedad de Jóvenes Artistas.

OST
Sociedad de Pintores de Caballete.

POSNOWIS
Partidarios del Arte Nuevo

RACHIN
Academia Rusa de Ciencias del Arte.

RAPP
Asociación Rusa de Escritores Proletarios.

RSFSR
República Rusa Socialista Federativa Soviética (Denominación anterior a la de Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: URSS).

SWOMAS
Talleres Libres (Talleres de Arte, Libres y Estatales, según definición propia).

UNOWIS
Afirmación/Afirmadores del Arte Nuevo.

WCHUTEMAS
Talleres Estatales Artístico-Técnicos de Enseñanza Superior.

WCHUTEIN
Instituto Estatal Artístico-Técnico de Enseñanza Superior.

Por primera vez se ofrecen ahora al público, en el marco de una exposición, los fondos de Arte de la vanguardia rusa, de la Colección Ludwig. Ni en el mismo Museum Ludwig, donde han podido verse desde hace algún tiempo y con carácter permanente muestras parciales de dicha colección instaladas en locales propios, se presentó hasta la fecha una visión de conjunto tan completa y, aún más, enriquecida con obras nuevas y de suma importancia.

Nos complace, pues, poder mostrar por vez primera en Madrid y Barcelona las obras de uno de los más audaces y variados movimientos de la moderna revolución artística. Nos congratula asimismo la posibilidad de presentar esos fondos en toda su extensión. Se hace evidente que la Colección Ludwig, sólo igualada por muy pocas fuera de la Unión Soviética, está en condiciones de ofrecer, con toda su calidad, vitalidad y brío, el arte de aquella época. Los más destacados maestros, como Larionov, Exter, Gonscharova, Malevich, Suetin, Rodchenko, etc., están representados por obras capitales, o por grupos de obras, que ponen de manifiesto las casi siempre asombrosas facetas y posibilidades estilísticas de aquel arte de vanguardia.

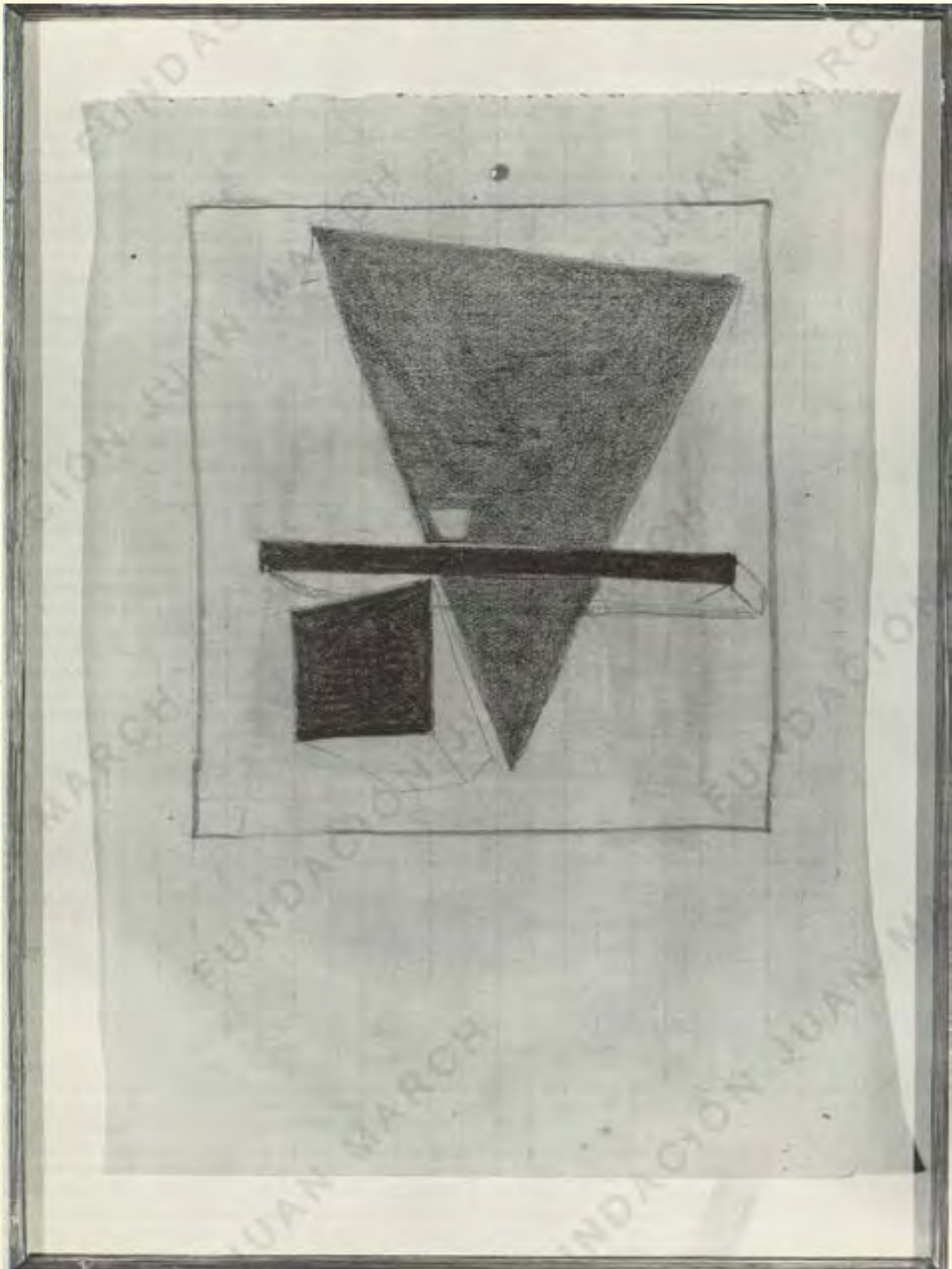
La Exposición ha resultado posible gracias a la amabilidad del Profesor Dr. Drs. h. c. Peter Ludwig y de su esposa, la Profesora Irene Ludwig, que autorizaron la cesión de sus obras para un largo viaje y para un razonable tiempo de exhibición. En nombre de todos, les expresamos nuestra más cordial gratitud. Esta Exposición ofrece igualmente, también por vez primera, la posibilidad de hacer patente la entrega ejemplar acreditada durante largos años por el matrimonio Ludwig en el empeño de coleccionar, con toda la amplitud posible, el arte de la vanguardia rusa. El Catálogo de la Exposición ayudará a la comprensión y estudio de la evolución artística de los respectivos autores y a su situación cronológica ante el trasfondo de los acontecimientos de la época que vivieron. La Dra. Evelyn Weiss, comisaria de la exposición, ha contribuido con todo esmero y gran dedicación, al éxito de los correspondientes trabajos preparatorios, encargándose además de la redacción del Catálogo. Reciba asimismo nuestro mejor agradecimiento. En muchos casos, la Dra. Weiss ha recibido el inestimable apoyo de la Galería Gmurzynska de Colonia, a la que testimoniamos también las gracias más sinceras.

Madrid, 10 de abril de 1985

Siegfried Gohr,
Director.
Museo Ludwig. Colonia.

José Luis Yuste Grijalba,
Director Gerente.
Fundación Juan March. Madrid.

Oriol Bohigas,
Presidente.
Fundació Joan Miró. Barcelona.



LA VANGUARDIA RUSA: 1910 - 1930

Evelyn Weiss

La Historia del Arte entre 1910 y 1930 es la historia de la gran aventura del arte del siglo XX. En esas dos décadas parecen estar previamente pensadas, y preconcebidas, todas cuantas renovaciones y sorpresas hemos vivido en el campo del arte a lo largo de los últimos cincuenta años. En esas dos décadas semeja haberse producido una concentración de fuerzas espirituales e intelectuales que, a su vez, vendrían a determinar una insólita integración de las artes plásticas con la política, las letras, la música, el diseño. Sólo ahora vamos teniendo conciencia, poco a poco, de cuántos avances revolucionarios experimentados por nosotros desde los años sesenta se remiten a ideas y concepciones de la vanguardia rusa. Veamos un ejemplo: el año 1921, Alexander Rodchenko presenta en Moscú, en la exposición $5 \times 5 = 25$, un tríptico cuyas respectivas porciones nos muestran otros tantos lienzos, pintado cada uno de ellos en un solo color: un lienzo rojo, uno azul y uno amarillo. Acerca de estas tres superficies monocromas nos dice el autor: «He reducido la pintura a su lógico final y he expuesto tres cuadros: uno rojo, otro azul y otro amarillo; y esto con una verificación: todo ha terminado. Son los colores fundamentales. Toda superficie es una superficie, y no debe existir ya representación alguna¹. Súbitamente, se despliega ante nuestros ojos toda la evolución de la pintura monocroma, desde Yves Klein hasta Palermo.

Los artistas rusos osaron también llegar hasta líneas extremas, fronterizas, que, más tarde, en los años cincuenta y sesenta, volverían a formularse por los pintores norteamericanos de lo sublime, de Barnett Newman a Ed Reinhard. No sólo Malevich, con su famoso Cuadrado negro (Museo Ruso de Leningrado), o con la suprematista Composición blanco sobre blanco (Museo of Modern Art, Nueva York), que deben considerarse como jalones y piedras miliars en la evolución del arte abstracto, realizó obras de las que poseen carácter de llamadas de atención; las pinturas arquitectónicas de Liubov Popova aparecen como ancestros de un quehacer artístico semejante al que encontramos en los años setenta en Mel Bochner o en Dorothea Rockburne, mientras el asombroso cuadro Franja verde, de Rozanova, del año 1917 (Colección Costakis), viene a ser un eco anticipado de las Encrucijadas, de Barnett Newman. Las obras experimentales y las esculturas de Tatlin y Rodchenko de principios de la década de los veinte, con su acentuación del material, de la función del objeto y su sencillísima composición y formas estandarizadas (véanse las esculturas de Rodchenko de 1920-1921, reprod. p. 24, en Christina Lodder. *Russian Constructivism*. New Haven, Londres, 1983), tienen mucho en común con las posteriores metas e ideas del minimal-art, tal como las formularan Karl André y Donald Judd.

Es cierto que los ejemplos aquí propuestos constituyen los más llamativos mensajes de este sorprendente panorama artístico. Pero sólo son la porción saliente de todo un proceso evolutivo iniciado en Rusia ya con anterioridad a la Revolución, y que incorporó una voz distinta e importante al coro de la vanguardia europea. El contacto directo con el escenario artístico de París, el encuentro con el fauvismo, con el cubismo y con el futurismo italiano se convirtió en evidente estímulo, pero fue también piedra de toque que serviría para indagar la situación propia y rastrear el curso de las raíces últimas del arte. Para llegar hasta las auténticas fuerzas creativas se conjuró, y se descubrió de nuevo, el arte popular, la potencia vital del arte no académico ni culto, tal como esa potencia emerge en muchos campos del arte del pueblo; así, por ejemplo, los artistas de vanguardia coleccionan los viejos rótulos o muestras de los comercios y redescubren el «lubok», el sencillo grabado en madera, coloreado, obra de manos campesinas. En la música, se comienza a reunir canciones populares y se las elabora en forma de composiciones nuevas y personales (véase el caso de Mansourov). En la pintura, surgen cuadros concebidos y realizados bajo el signo de un primitivismo ruso muy peculiar (véanse, sobre todo, las obras de N. Gonscharova y M. Larionov). Mas no sólo se consideran y exploran las propias raíces y la propia tradición cultural, sino que también se abren las fronteras; poco después del comienzo del siglo se produce un activo intercambio con el ámbito artístico occidental, principalmente con París. No es sólo que en Rusia pudiera admirarse la obra temprana de Cézanne, Picasso, Matisse, Gauguin, en las prodigiosas colecciones particulares de Ivan Morozov y Sergey Shchuschkín: muchos artistas, por su parte, hicieron viajes a París, como es el caso, por ejemplo, de M. Larionov, N. Gonscharova, M. Chagall, I. Puni... Este amplísimo intercambio dejaría huellas bien perceptibles en el desarrollo del arte ruso, y se proseguiría después de la misma Revolución rusa hasta los comienzos de la década de los veinte; luego, iría extinguiéndose de modo paulatino: Poco a poco, se producirían las emigraciones de los artistas: Charchoune, Gonscharova, Larionov, Chagall, Kandinsky, Pevsner, Gabo, fueron saliendo del país; los contactos con las galerías berlinesas y con la Bauhaus de Weimar, y luego de Dessau, remitirían con el tiempo.

Ocasionalmente, habría un nuevo centelleo de noticias, de información, como, pongamos por caso relevante, la notable exposición *Pressa* (Colonia, 1928), para la cual diseñó El Lissitzki el asombroso pabellón soviético. Luego, seguiría otra vez el largo silencio de la incomunicación... Poco a poco, los protagonistas de la heroica vanguardia, los artistas que habían apoyado plenamente la Revolución, que creían por entero en la renovación de la sociedad, y con ello en la renovación del lenguaje artístico, que se habían propuesto nuevos objetivos y que intentaban realizarlos en sus obras..., esos héroes resultaban ya molestos. El brío intelectual de sus obras, la fuerza vital de sus ideas no armonizaban con la concepción de un régimen totalitario que exigía obediencia absoluta y unificación incondicional. Cabe decir que durante cuarenta años ha permanecido oculta la contribución de toda una época del arte ruso a la historia del siglo XX; las obras no se publicaron, no fueron objeto de análisis y, sobre todo, no se exhibieron. Sólo en el último lapso de diez a quince años se puso en marcha una tarea debidamente orientada, y algunas exposiciones jalonaron el redescubrimiento de ese importante capítulo de la Historia del Arte. La única monografía existente hasta ahora se la debemos a Camilla Gray, que el año 1955 visitó Rusia por vez primera, como bailarina de ballet; ella fue quien nos ofreció ese inicial y sumario bosquejo de la cuestión bajo el título *Das grosse Experiment: Russische Kunst 1863 bis 1922* (El gran experimento: el arte ruso, de 1863 a 1922). A partir de mediados de la década de los setenta comienza una importante actividad preparatoria; esta actividad es la que llevan a cabo los museos y galerías. La serie de exposiciones organizadas por la Galería Gmurzynska, Colonia, desde 1974, sacó a la luz gran cantidad de material no publicado hasta entonces; la amplia muestra *París-Moscú*, ofrecida por el Centro George Pompidou, París, 1979, nos depararía una primera imagen informativa, al tiempo que presentaba muchas obras procedentes de museos soviéticos². La exposición más abarcadora sería, al año siguiente, la organizada por Stephanie Barron y Maurice Tuchmann en el County Museum de los Ángeles: *La Vanguardia en Rusia, de 1910 a 1930*; nuevas perspectivas.

Importante fuente de información es, desde hace algún tiempo, la Colección George Costakis. Su propietario, de nacionalidad griega, pasó prácticamente toda la vida en la Unión Soviética en calidad de diplomático, y logró juntar una notable serie de obras rusas y soviéticas del siglo XX. La colección vino a ser una especie de consigna secreta, y algunos visitantes occidentales que allá acudían recuerdan aún la bien protegida mansión de Moscú, donde los cuadros pendían en las paredes en filas de tres y cuatro, y donde podía contemplarse una admirable sucesión de obras artísticas, desde los iconos antiguos hasta trabajos de la época tardía de Malevich. En 1977, Costakis salió oficialmente del país, dejando gran parte de su colección en la Galería Tretiakov de Moscú³. Entre 1980 y 1981, la colección fue objeto de trabajos especiales de ordenación y estudio, y con ella organizó una gran exposición itinerante el Museo Guggenheim de Nueva York; sus obras emprendieron así un viaje de alcance mundial⁴.

La Colección Costakis se formó durante varios decenios, gracias, sobre todo, al conocimiento personal establecido con los artistas o con sus familiares. De manera por entero distinta se creó la Colección Ludwig, acumulación de más de 300 piezas que abarcan todos los géneros y modalidades artísticas, desde la pintura, la escultura, el dibujo, el collage, la acuarela... hasta la fotografía. De tal forma, esta colección es, junto a la Costakis —cuyo catálogo comprende 269 números—, la mayor colección de arte ruso de vanguardia que existe en Occidente. Se ha reunido conforme a criterios histórico-artísticos y documentales, y trata de ofrecer una amplia visión de conjunto de la gran diversidad de la evolución artística durante la época que abarca.

El matrimonio Irene y Peter Ludwig, que posee además colecciones sumamente valiosas de arte medieval, precolombino y griego, ha reunido sistemáticamente, desde 1967, obras de arte del presente siglo, dedicando atención especial a los siguientes campos: pop-art inglés y norteamericano de los años cincuenta y sesenta, minimal-art, concept-art, y nuevo realismo europeo, así como la evolución del arte en Alemania, de la pintura en particular, desde 1970. En los últimos ocho años vino a agregarse la colección Vanguardia rusa, que el matrimonio Ludwig fue adquiriendo en 'tempo' rapidísimo hasta alcanzar la gran importancia de los actuales fondos. El año 1980 se instaló en el Museo Ludwig, Colonia, el nuevo departamento Arte ruso temprano, que desde esa fecha ha llegado a triplicarse⁵. Esta parte de la Colección Ludwig ha superado, entre tanto, los 40 nombres de artistas, cuya obra permite seguir con suficiente detalle la evolución de la vanguardia rusa.

Obras importantes de N. Gonscharova, M. Larionov, A. Lentulov, etc. marcan la contribución del neo-primitivismo al arte ruso tal como esas obras se presentaron en la exposición Rabo de asno, de 1910 a 1912. El encuentro con las teorías del futurismo italiano, según las formulara Marinetti ya en 1913, dio lugar al Manifiesto rayonista, que Larionov publicaría el mismo año con motivo de la exposición El blanco de tiro. El cubismo era conocidísimo entre aquellos artistas; se discutía sobre él y se analizaban sus obras. De todas estas tendencias surgiría un estilo propio, inconfundible y vital: el cubo-futurismo. Obras extraordinarias documentan en la Colección Ludwig ese estadio de la evolución general: por ejemplo, cuadros conocidos de L. Popova y A. Exter, piezas de sobresaliente calidad. Sobre todo, cabe apreciar aquí el relevante papel desempeñado por L. Popova y A. Exter en el ámbito del arte ruso, antes y después de la Revolución.

Por lo demás, sorprende el destacado lugar que desde principios de siglo ocupan las mujeres en el desenvolvimiento del arte ruso; casi sin dar crédito a los hechos, consideramos la larga lista de sus nombres y sus obras: Xenia Ender, Vera Ermo-laeva, Alexandra Exter, Natalia Gonscharova, Elena Guro, Nina Kogan, Valentina Kulagina, Natalia Jureva, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadieshda Udalzoza. Y éstos son sólo los principales nombres; algunas de ellas fueron esposas o compañeras de otros artistas, pero su obra y su círculo de influencia no estuvieron jamás a la sombra de aquellos artistas; ellas, cabe afirmarlo así, desplegaron libremente su creación y ostentaron importantes cargos y categorías oficiales como profesoras en Escuelas de Arte y Academias, e incluso como directoras de centros docentes recién fundados. El arte no fue para ellas una actividad de salón y de ocupación del tiempo libre, sino profesión y vocación auténticas:

invitación a la auto-realización creativa mediante una actividad plena de sentido y orientada al ámbito público, a la colectividad social. Tal fenómeno se explica quizás por el hecho de que en aquella sazón vino a hacerse una especie de tabla rasa para la situación que tocaba afrontar; se empezaba de nuevo, no existían dechados que imitar ni una tradición que oprimiera en cierto sentido; hombre y mujer se veían, con igualdad de posibilidades, ante iguales tareas; avanzaban con las mismas dificultades y con las mismas rémoras.

De idéntico modo que las mujeres asumieron un papel de primer orden en la historia de la fotografía desde finales del siglo XIX, multitud de nombres femeninos aparecen también ligados a determinadas innovaciones técnicas. Así, por ejemplo, la historia del nuevo arte del libro se halla vinculada estrechamente al nombre de Olga Rozanova, con nuevas técnicas y nuevos sistemas de impresión. En cualquier caso, con el correr de aquella época de impetuosos arranques y de vislumbres perspectivas para el espíritu, aconteció que la poesía, la pintura, el arte del libro, la tipografía, la música, el ballet, se unieron con apretados lazos. Como ejemplo ilustre, valga recordar en este punto la colaboración del pintor Malevich, del poeta Krushenych y del pintor y músico Matiushin en la ópera futurista Victoria sobre el Sol (1913).

Según puede colegirse de estas pocas anotaciones, la evolución no se produjo en Rusia de modo rectilíneo. Existen siempre superposiciones, diferencias temporales, repeticiones, distintas corrientes estilísticas que se mantienen unas junto a otras; así ocurre que la formulación del suprematismo por Malevich, formulación tan señalada para todo el arte del siglo XX, y tan sobresaliente por encima de otras tendencias, no es tampoco un punto final sino una de las muchas posibilidades artísticas existentes. Un artista llegaba aquí a una situación límite; pero, aún más: abría simultáneamente el camino a muchas posibilidades del arte abstracto que serían formuladas más tarde. El suprematismo de Malevich no sólo inaugura la dimensión filosófica del arte, sino que, al propio tiempo, hace también posible la ulterior evolución post-revolucionaria de un arte constructivo y utilitarista: el que, de modo ejemplar, habría de surgir con el constructivismo de A. Rodtschenko y V. Stepanova.



Taller de Matiushin en Petrogrado, 1917, con Malevich, Ender, Mansurov y Miturish.

Después de la Revolución, el arte soviético estableció normas que hoy en día siguen conservando validez en la tipografía, en la fotografía, en el diseño, en la configuración de carteles. Se sintió la felicidad de, por fin, conseguir que las muchas ideas experimentales de índole revolucionaria se pusieran al servicio de un arte que debería ser utilizado; ahora, uno no se conformaba ya con esculturas, objetos bellos, cuadros; por el contrario, uno era dichoso con poder crear telas, muebles, porcelana y cosas de utilidad cotidiana, diseñar edificios dentro del espíritu de la Revolución, proyectar proclamas, manifiestos, carteles y demás material escrito; los artistas se ocupaban en trabajos de arquitectura, creación de maquinaria y producción masiva; el arte parecía abarcar todos los campos de la vida social, desde las marchas y desfiles políticos hasta las representaciones teatrales y el cine. Resumiendo y abstrayendo lo substancial, cabe decir que en las dos décadas que comprende ese lapso, antes y después de la Revolución rusa, se creó una obra de arte total, de carácter artístico y social al mismo tiempo, y de cuño propio y singularísimo. La Colección Ludwig es una importante contribución en el intento de investigar las huellas de esa obra de arte total y de, al menos parcialmente, reconstruirla.

Colonia, Marzo 1985.



Notas:

- 1 A. Rodchenko. Del texto Trabajo con Majakovsky, 1939; reproducido en Köln 1981, p. 190 s.
- 2 Una primera exposición, Art and Revolution, organizada en 1971 por The Hayward Gallery, Londres, y que luego continuó como exhibición itinerante, resultó disminuida en una sección completa, censurada ésta por el Ministerio soviético de Cultura.
- 3 En 1977, durante la conferencia internacional ICOM, en Moscú, algunos miembros del CIMAM (Comité Internationale Musée à Moderne) pudieron visitar los fondos del siglo XX de los principales museos de Leningrado y Moscú. Allí, en la Galería Tretiakov, tuvieron ocasión de admirar obras maestras de la Colección Costakis que se habían reunido en una pequeña exposición organizada con fondos de depósito de dicha galería.
- 4 En el año 1977 se presentó, por primera vez, en el Kunstmuseum de Düsseldorf, la parte oficialmente exportada de la Colección Costakis. Véase Art of the Avantgarde in Russia: Selections from the George Costakis Collection, por Margit Rowell y Angelika Zander-Rudenstine. The Solomon Guggenheim Museum. Nueva York, 1981.
- 5 Evelyn Weiss. Von der Sammlung Ludwig zum Museum Ludwig. Chronik eines Jahrzehnts (De la Colección Ludwig al Museo Ludwig. Crónica de un decenio), p. 13, en Handbuch Museum Ludwig, Kunst des 20. Jahrhunderts (Manual del Museo Ludwig, Arte del siglo XX). Colonia, 1979. Evelyn Weiss, Chronik des Museum Ludwig, Fortsetzung 1980-1983 (Crónica del Museo Ludwig. Continuación, 1980-1983), p. 27, en Handbuch Museum Ludwig, vol. II. Colonia, 1983.

Acontecimientos políticos

1905

Final de la guerra ruso-japonesa, comenzada en 1904; Rusia sufre una tremenda derrota. Manifestaciones de masas en San Petersburgo (El «Domingo sangriento», 9 de enero); a continuación, huelgas y disturbios en toda Rusia. Manifiesto de Octubre del zar Nicolás II; concesión de derechos civiles fundamentales y una representación popular (la Duma). Queda sofocada la rebelión de Diciembre en Moscú.

1906

Primera Duma (10, V - 22, VII).

1907

Segunda Duma (5, III - 17, VI). Tercera Duma (14, XI - 22, VI, 1912).

1908

1909

1910

Acontecimientos culturales

XII Exposición de la Comunidad Moscovita de Artistas; se muestran, principalmente, trabajos de pintores simbolistas (Krymov, Kusnezov, Sarian).

Exposición Mundo del Arte (Mir iskusstva), en San Petersburgo, con obras de Bakst, Javlensky, Kusnezov, Larionov. XIII Exposición de la Comunidad Moscovita de Artistas, con trabajos de Gonscharova, Larionov y otros. Fundación de la publicación simbolista El Toisón de Oro (se publica hasta 1909).

XIV Exposición de la Comunidad Moscovita de Artistas, con obras de V. Burliuk, Gonscharova, Kandinsky, Malevich. La exposición Rosa Azul (Golubaya rosa), celebrada en Moscú, con la colaboración de El Toisón de Oro, ofrece una panorámica de la pintura simbolista en Rusia. I Exposición de la nueva comunidad de artistas Los independientes (Nesavisimye), en Moscú, con trabajos de la Gonscharova, Malevich y otros. Publicación de la novela La madre, de Gorki, que más tarde será considerada como el primer ejemplo del realismo socialista en el ámbito de la literatura.

Exposiciones XV y XVI de la Comunidad Moscovita de Artistas, con trabajos de D. y V. Burliuk, Falk, Kandinsky, Malevich. I Exposición del Salón El Toisón de Oro: panorámica del arte contemporáneo francés y ruso, con trabajos de Braque, Gauguin, Matisse, Gonscharova, Larionov, etc. Exposición La Alianza (Sveno), en Kiev, con obras de D. Burliuk, Exter, Gonscharova, Larionov, Lentulov. D. Burliuk publica, con motivo de esta exposición, su manifiesto «La voz de un impresionista; en defensa de la pintura».

XVII Exposición de la Comunidad Moscovita de Artistas; participan en ella Lentulov, Malevich y otros. II Exposición del Salón El Toisón de Oro, con obras de artistas franceses y rusos (Le Fauconnier, Matisse, Gonscharova, Larionov). A finales de año se inaugura una exposición en la que sólo puede verse arte ruso (Falk, Gonscharova, Larionov). Kulbin organiza la exposición Impresionistas, San Petersburgo, con obras propias, de Guro, Matiushin y otros.

Primera exposición del nuevo grupo de artistas Unión de la Juventud (Soius molodeschi), San Petersburgo: participan en ella D. y V. Burliuk, Exter, Filonov, Gonscharova, Larionov. Primera expo-



Principales Acontecimientos artísticos en Occidente

Bleyl, Heckel, Kirchner y Schmidt-Rottluff fundan en Dresde Die Brücke (El Puente). Exposición colectiva de los Fauves, en el Salón de Otoño parisino.

Ya en esta fecha, el fauvismo de Derain y Matisse señala una nueva tendencia hacia el orden y la organización metódica de la superficie del cuadro.

Retrospectiva de Cézanne en el Salón de Otoño, París. Primer encuentro de Braque y Picasso. Éste pinta *Les demoiselles d'Avignon*.

Con una exposición de Braque en la Galería Kahnweiler, París, se presenta por primera vez al público la pintura cubista.

Fundación de la Neue Künstlervereinigung (Nueva Asociación de Artistas), en Munich. Los fundadores son Javlensky, Kandinsky, Kanoldt, Kubin, Marc. Marinetti publica en *Le Figaro* su Manifiesto del futurismo.

Amplias exposiciones de pintura cubista en el Salon des Indépendents y en el Salón de Otoño, París. Publicación en Milán del Manifiesto técnico de la pintura futurista, firmado por Balla, Boccioni,

1911

sición de otro nuevo grupo que comparece bajo el tradicional título Mundo del Arte (Mir Iskusstva); se presenta acualmente en Moscú —y a continuación, por lo general, en San Petersburgo— hasta el año 1924. Muestra obras de artistas jóvenes de Rusia. Primera exposición de una comunidad de artistas, nueva también, llamada Karo-Bube (Valet de carreaux) en Moscú; junto a trabajos de los más notables representantes de la vanguardia rusa, se exponen obras de artistas franceses y alemanes contemporáneos (D. y V. Burliuk, Exter, Gonscharova, Kandinsky, Larionov, Malevich, Gleizes, Le Fauconnier, Verefkin.). Kulbin organiza la exposición El Triángulo (Tregolnik), en San Petersburgo, con obras propias, y de D. y N. Burliuk, Exter, Guro, Matiushin. Mueren Michail Vrubel (1 de abril) y León Tolstoi (7 de noviembre).

1912

Cuarta Duma (1912-1917). Fundación del periódico «Pravda».

XVIII Exposición de la Comunidad Moscovita de Artistas; concurren a ella Kandinsky, Maschkov, Yakulov y otros. II y III exposición de la Unión de la Juventud, en San Petersburgo, con trabajos de V. y D. Burliuk, Gonscharova, Larionov, Malevich, Rozanova, Tatlin. Exposición Mundo del Arte, con obras de V. y D. Burliuk, Gonscharova, Larionov y otros. La Gonscharova y Larionov rompen, en otoño, con el grupo Karo-Bube. En el I Congreso de Artistas de todas las Rusias. San Petersburgo, presenta Kandinsky su escrito teórico Sobre lo espiritual en el arte.

1913

La dinastía de los Romanov cumple tres siglos de reinado; Nicolás II otorga una amnistía que comprende a gran número de presos políticos.

II exposición de Karo-Bube, en Moscú, con trabajos de D. y B. Burliuk, Exter, Kandinsky, Lentulov, Braque, Delaunay, Léger, Matisse. Larionov organiza en Moscú la primera exposición del nuevo grupo de artistas Rabo de asno (Oslinyi chvost); junto con obras propias, presenta trabajos de Gonscharova, Malevich, Tatlin y otros. IV Exposición de la Unión de la Juventud, en San Petersburgo; toman parte en ella miembros de Karo-Bube, así como artistas del círculo de Larionov (D. y V. Burliuk, Gonscharova, Larionov, Malevich, Matiushin, Puni, Rozanova, Tatlin). D. y V. Burliuk, Chlebnikov, Majakovski y otros publican en Moscú el manifiesto Un golpe en el rostro del gusto público.

III exposición de Karo-Bube, en Moscú, con obras de D. Burliuk, Lentulov, Tatlin, Braque, Picasso, Rousseau. Larionov organiza en Moscú la exposición Blanco de tiro (Mischen), en la que, al lado de numerosos cuadros rayonistas (de Gonscharova, Malevich), se muestran iconos, xilografías iluminadas y rótulos comerciales. V y última exposición de la Unión de la Juventud, en San Petersburgo, con trabajos de D. y V. Burliuk, Exter, Filonov, Kliun, Malevich, Matiushin, Rozanova, Tatlin. Exposición Mundo del Arte, en San Petersburgo, con obras de Altman, Gonscharova, Larionov, Tatlin, Yakulov. Publicación de varios escritos teóricos, y también de manifiestos, como el de Larionov en defensa del rayonismo. Estreno de la ópera futurista Victoria sobre el Sol, en San Petersburgo (música de Matiushin, libreto de Chlebnikov y Kruschenych). Malevich proyectó la escenografía suprematista de esta ópera. D. Burliuk, V. Majakovski y otros, emprenden el primero de una serie de viajes dedicados a dar conferencias por distintas ciudades rusas, a fin de familiarizar a los públicos con la pintura y literatura futuristas. Marinetti visita Rusia, invitado por Kulbin.

MALEVICH, Kasimir
79 **Segadoras**, 1911.

GURO, Elena
29 **Croquis para la cubierta del volumen Unión de la Juventud,**
N.º 3, 1913.



Carrà, Russolo y Severini. Kandinsky escribe *Über das Geistige in der Kunst* (Sobre lo espiritual en el arte), que un año después se publica en Munich en forma de libro.

Los cubistas exponen, por primera vez como grupo cerrado, en el Salón des Indépendents. Kandinsky y Marc preparan el almanaque *Der blaue Reiter* (El Jinete Azul), que se publica al año siguiente, y, bajo el mismo nombre, organizan una exposición en Munich.

Primera exposición futurista en la Galería Bernheim, París. Exposición del *Sonderbund* (Alianza independiente) en Colonia. Gleizes y Metzinger publican su escrito *Du Cubisme*. Braque y Picasso trabajan en los primeros collages cubistas.



Armory Show en Nueva York. Duchamp realiza el primer ready-made. Estreno de *La consagración de la primavera*, de Stravinski, en París.

1914

Asesinato, en Sarajevo, del heredero de la corona austríaca, archiduque Francisco Fernando, y de su esposa, por el estudiante bosniaco Princip (28, VI). Austria-Hungría declara la guerra a Serbia, lo que conduce, entre otros hechos, a la movilización general en Rusia. Alemania declara la guerra a Rusia y a Francia. Cambio de nombre de San Petersburgo; ahora Petrogrado.

1915-16

Prosigue la guerra.

IV exposición de Karo-Bube, en Moscú, con trabajos de Exter, Lentulov, Malevich, Popova, Udalzova, Braque, Picasso. Larionov organiza en Moscú la exposición N.º 4 con obras propias y de Exter, Gonscharova y otros. Se publica en San Petersburgo un folleto sobre autores futuristas con textos de Burliuk, Filonov, Puni y Rozanova. Vuelven a Rusia Chagall, Kandinsky y El Lissitzky. Fundación del Teatro de Cámara de Moscú, en el que se representan numerosas obras de dramaturgos contemporáneos; con frecuencia, los decorados son de pintores rusos de vanguardia.

Exposición de Pinturas de Signo Izquierdista, en la Oficina Dobychina de Arte. San Petersburgo, con obras de Larionov, Malevich, Puni, Rozanova. I Exposición de Obras Futuristas, Tranvía V, en San Petersburgo, con trabajos de Exter, Malevich, Popova, Puni, Rozanova, Tatlin, Udalzova. Exposición de Pintura 1915, en Moscú; panorámica de las diversas tendencias del arte contemporáneo ruso (exponen, entre otros, Altman, D. y V. Burliuk, Chagall, Gonscharova, Kandinsky, Larionov y Lentulov). Última Exposición de Pintura Futurista, O.10, San Petersburgo; junto a obras de Altman, Kliun, Malevich, Popova, Puni, Tatlin, Udalzova, se presentan por primera vez pinturas suprematistas del propio Malevich. Mundo del Arte, exposición en la que participan Altman, Bruni, Yakulov y otros. Malevich publica la primera edición de su libro *Del cubismo al suprematismo; el nuevo realismo* (en 1916 aparece una segunda edición, reelaborada). Gonscharova y Larionov abandonan Rusia y se unen, en Lausana, a Diaghilev.

Tatlin organiza en Moscú la exposición *El Almacén (Magazin)* con pinturas futuristas de Bruni, Exter, Kliun, Malevich, Popova, Rodchenko, Udalzova. V exposición de Karo-Bube, en Moscú, con trabajos de Altman, D. Burliuk, Chagall, Exter, Kliun, Lentulov, Malevich, Popova, Puni, Rozanova, Udalzova. Exposición de Pintura Rusa Contemporánea, en la Oficina Dobychina de Arte, San Petersburgo; presenta obras de Popova, Puni, Rozanova y otros. Mundo del Arte, exposición con trabajos, entre otros, de El Lissitzky.

1917

Estalla en Petrogrado la Revolución de Febrero. Formación del Gobierno provisional presidido por el príncipe Lvov (a partir de julio, por Kerenski). Abdicación de Nicolás II. Vuelven del exilio Lenin y Trotski. Revolución de Octubre, en Petrogrado. Los bolcheviques, al mando de Lenin, toman el poder.

Sexta y última exposición de Karo-Bube, en Moscú, con obras de D. Burliuk, Exter, Kamensky, Kliun, Malevich, Rozanova. Exposición Mundo del Arte; presentan trabajos Lentulov y Yakulov. Fundación de la NARKOMPROS (Comisaría del Pueblo para la Formación Cultural); la dirige Anatolii Lunatscharskii.

1918

Paz de Brest-Litovsk (3, III). Asesinato de la familia imperial rusa. Constitución de la República Socialista Federativa Soviética Rusa (RSFSR). Comienza la guerra civil en Rusia (hasta 1920).

Mundo del Arte, exposición con trabajos de Boguslavskaja, Mituritsch y otros. Fundación de IZO (Departamento de Artes Plásticas), dentro del NARKOMPROS; Tatlin dirige la filial moscovita, y Altman la de Petrogrado; colaboran algunos artistas de vanguardia (Kandinsky, Malevich, Rozanova). Transformación de la Academia de Artes de Petrogrado y de las antiguas Escuelas de Arte de Moscú en los SWOMAS (Talleres de Arte Libres y Estatales).

KULBIN, Nikolai
51 **Retrato de Filippo Marinetti**, 1914.

UDALZOVA, Nadezhda
172 **Composición**, 1916.



Viaje a Túnez de Klee, Macke y Moilliet.

Arp, Ball, Hülsenbeck, Tzara y otros fundan en Zurich el movimiento Dadá.



Van Doesburg funda en Leyden la revista De Stijl. Picasso desarrolla su estilo neoclasicista.

Ozenfant y Le Corbusier publican su revista Après le cubisme.

Nacionalización de colecciones particulares de arte (por ejemplo, la Colección Schtschukin). Estreno del Misterio Bufo, de Majakovski, en Petrogrado (dirección de escena, Meyerhold; escenografía, Malevich). Decreto de Lenin sobre propaganda monumental. Fundación, en Petrogrado, de la revista Arte de la Comuna (Iskusstvo Kommuny), que se publica hasta abril de 1919.

1919

Fundación de la Tercera Internacional Comunista (Komintern) en Moscú. Tratado de Versalles (28, VI).

Con la I Exposición Estatal, que muestra obras de la Rozanova, comienza una serie de 21 exposiciones del Estado, que tiene lugar en Moscú entre 1919 y 1921. Primera exposición, en Moscú, del nuevo grupo OBMOCHU (Sociedad de Jóvenes Artistas), con la participación de Lentulov, los hermanos Stenberg, Yakulov. Tatlin comienza a trabajar en su Monumento a la Tercera Internacional. El Lissitzky pinta su primer proun (de Pro Unovis –Afirmación del Arte Nuevo–).

1920

Crisis económica en Rusia.

Segunda exposición de la OBMOCHU en Moscú. Malevich funda en Vitebsk un grupo de autores suprematistas y prounistas con el nombre de UNOWIS (Afirmación del Arte Nuevo). Fundación del INCHUK (Instituto de Cultura Artística) en Moscú, con filiales en Petrogrado, Vitebsk y otras ciudades. Su primer director es Kandinsky, pero éste sale del INCHUK a finales del mismo año por haberse rechazado el programa educativo que él propuso, dando preferencia al del escultor Babitshev. Transformación de los SWOMAS en los WCHUTEMAS (Talleres Estatales Artístico-Técnicos de Grado Superior). Gabo y Pevsner publican su Manifiesto realista. Majakovski publica su poema 150.000.000.

1921

Desarrollo de una «nueva política económica» (NEP), caracterizada por diversas concesiones en la economía de mercado.

Tercera exposición de la OBMOCHU, en Moscú, con trabajos de Lentulov, Rodchenko, los hermanos Stenberg, Yakulov y otros. Exposición $5 \times 5 = 25$ en Moscú, con cinco trabajos de cada uno de los artistas (Exter, Popova, Rodchenko, Stepanova y Vesnin). Mundo del Arte, exposición de obras de Drevin, Kandinsky, Lentulov, Udalzova. La mayoría de los miembros del INCHUK apoyan el manifiesto de Rodchenko contra la pintura de caballete, en el seno de dicha institución, y se declaran a favor de un arte de tipo utilitario. Fundación de la RACHN (Academia Rusa de Ciencias del Arte), Moscú. Malevich publica su obra Suprematismo: 34 dibujos. Isadora Duncan actúa en el Teatro Bolschoi, Moscú, con motivo del IV Aniversario de la Revolución de Octubre. Kandinsky emigra a Alemania.

1922

Fundación de la URSS.

La recién fundada ACHRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria) organiza en Moscú la Exposición de Pinturas de tendencia realista. I Exposición de Arte Ruso, en la Galería Van Die-men, Berlín, con obras de destacados representantes de la vanguardia. Mundo del Arte presenta una nueva exposición con trabajos de Chagall, Drevin, Lentulov, Udalzova. El Lissitzky publica en Berlín su libro Über zwei Quadrate (Acerca de dos cuadrados). Malevich y algunos discípulos suyos se trasladan de Vitebsk a Petrogrado. Emigran Gabo y Chagall.

MALEVICH, Kasimir
100 **Proyecto de una instalación cósmica**, 1917.

KANDINSKY, Vassily
s/n. **Trazo blanco**, c. 1920.



Breton y Soupault trabajan por primera vez en la écriture automatique. Gropius funda la Bauhaus en Weimar.

Última exposición de los cubistas, como grupo unitario, en el Salon des Indépendents.



Van Doesburg imparte lecciones en la Bauhaus sobre neoplasticismo.

Van Doesburg organiza en Weimar el Congreso de los constructivistas, en el que participan, entre otros, Arp, El Lissitzky, Moholy-Nagy y Tzara. Estreno, en Stuttgart, del Ballet triádico, de Schlemmer.

1923

Cuarta exposición de la OBMOCHU, en Moscú, con obras de los hermanos Stenberg. Exposición de Pintura y Escultura Rusas en el Brooklyn Museum. Nueva York, con producción de O. Burliuk, Gonscharova, Kandinsky, O. Brik, Majakovski y otros fundan la revista LEF (Frente de Izquierdas de las Artes), que se publica en Moscú; dura hasta 1925. Pevsner emigra a Francia.

1924

Muerte de Lenin (21, I). Cambio de nombre de Petrogrado; ahora, Leningrado.

Los WCHUTEMAS organizan en Moscú la I Exposición, con Discusión Abierta, de las Asociaciones del Arte Revolucionario Activo. En la sección rusa de la XIV Biennale de Venecia se muestran trabajos de Drevin, Malevich, Matiushin, Popova, Rodchenko y Udalzoa. Fundación del GINCHUK (Instituto Estatal de Cultura Artística), en Leningrado, que pervive hasta 1926; especial importancia poseen los Departamentos Formal y Teórico (dirigidos primero por Malevich, hasta febrero de 1926, y luego por Isakov y Puni), así como el Departamento de Cultura Orgánica (dirigido por Matiushin). Trotski publica su libro Literatura y Revolución. Exter y Puni emigran a Francia.

1925

Lucha por el poder político entre Stalin y Trotski.

Primera exposición del nuevo grupo de artistas OST (Sociedad de Pintores de Caballete) en Moscú, con obras de Kliun, Pimenov, Vialov y otros. Melnikov concibe el pabellón soviético para la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Modernes. París, en la cual se muestran trabajos de Exter, Popova, Rodchenko. Filonov funda en Leningrado la Colectividad de Maestros del Arte Analítico. El Comité Central del Partido Comunista funda en Moscú, para el control de la literatura, la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios). Eisenstein rueda la película El acorazado Potemkin.

1926

Trotski, eliminado del «Politburó» por el Comité Central.

Segunda exposición del grupo OST, en Moscú, con la participación de Kudriashev, Vialov y otros. A. Vesnin y M. Ginzburg publican en Moscú el primer número de la revista SA (Arquitectura Contemporánea), uno de los principales foros del constructivismo. Transformación de los WCHUTEMAS en el WCHUTEIN (Instituto Estatal Artístico-Técnico de Grado Superior). Diaghilev pone en escena en París Le Pas d'Acier, de Prokofieff, con decorados de Yakulov. En el Teatro Kamerny de Moscú se representan las piezas de O'Neill El mono peludo y El deseo bajo los olmos; la escenografía es de los hermanos Stenberg.

1927

Exclusión de Trotski del Partido Comunista. Industrialización. Robustecimiento del poder de Stalin.

Tercera exposición del grupo OST, en Moscú. Exposición de Novísimas Tendencias Artísticas, en Leningrado, con obras de D. Burliuk, Gonscharova, Larionov, Rozanova, Tatlin. Malevich organiza en Varsovia, Berlín, y Dessau, exposiciones en las que figuran obras suyas, muchas de las cuales no llevaría a su vuelta a Rusia; esos trabajos se encuentran hoy en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Majakovski publica en Moscú el primer número de la revista Novy Lef (Nuevo Frente Artístico de la Izquierda); la publicación aparece hasta 1928.



Bretón publica el primer manifiesto del surrealismo.

Primera exposición surrealista en la Galería Pierre, París, con trabajos de Arp, Chirico, Ernst, Klee, Masson, Miró, Man Ray. Cierre de la Bauhaus en Weimar y traslado a Dessau.

Inauguración del edificio de la Bauhaus en Dessau, obra de Gropius.

1928

Crisis económica. El suministro de víveres a la población urbana se cambia por el sistema de bonos.

Exposición Fotografía de los últimos 10 años, en Moscú. Cuarta exposición del grupo OST, en Moscú. Exposición de Nuevas Adquisiciones de la Comisión Estatal de Compras de Obras de las Artes Plásticas, en Moscú; figuran en ella trabajos de Drevin, Malevich, Tatlin, Udalzova y otros. El Lissitzky diseña, con gran éxito, el pabellón soviético de la Exposición Internacional de Prensa (Prensa), en Colonia. La ACHRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria) cambia su nombre por el de Asociación de Artistas de la Revolución (ACHR). Eisenstein rueda su película Octubre.

1929

Lanzamiento efectivo del primer plan quinquenal.

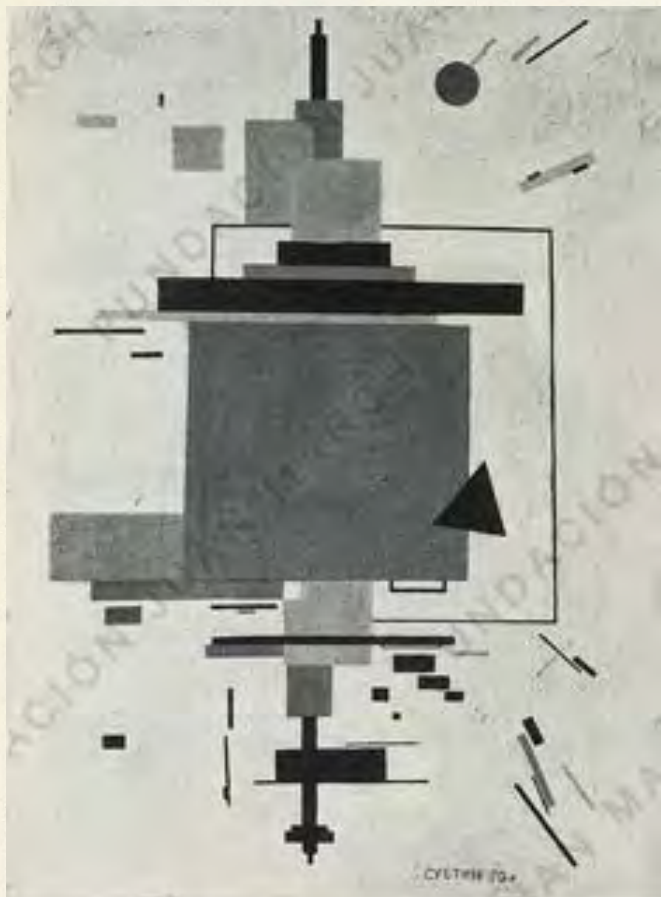
Exposición de Arte Contemporáneo de la Unión Soviética, en Nueva York, con obras de Altman, El Lissitzky y Tatlin. Tatlin trabaja en los primeros proyectos del planeador Letatlin. Estreno en Moscú de La chinche, de Majakovski (dirección escénica, Meyerhold; decorados, Rodchenko). Lunatscharski es relevado por A. Bubonov en la dirección de la NARKOMPROS.

1930

Exposición de Nuevas Adquisiciones de la Comisión Estatal de Compras de Obras de las Artes Plásticas, en Moscú, con trabajos de Lentulov, Malevich, Tatlin. Exposición Pintura Soviética, en Berlín, con obras de Lentulov y Malevich. Estreno de la última pieza teatral de Majakovski, El balneario, en Moscú (dirección de Meyerhold). Suicidio de Majakovski (14 de abril). Disolución de WCHUTEIN, cuyo cometido asume ahora el Instituto de Artes de Moscú.

SUETIN, Nikolai
167 **Composición**, 1920.


RODCHENKO, Alexander
157 **Balcones**, 1926.



Gropius, Moholy-Nagy y Bayer abandonan la Bauhaus.

Fundación del Museum of Modern Art, de Nueva York.





**ALTMAN BOGOMAZOV BURLIUK CHARCHOUNE
CHASHNIK CHVOSTOV-CHVOSTENKO DREVIN
ENDER ERMILOV ERMOLAEVA EXTER
FILONOV GONSCHAROVA GURO JUREVA
KAKABADZE KANDINSKY KLIUN KLUCIS
KOGAN KUDRIASHEV KULAGINA KULBIN
LAPSCHIN LARIONOV LEBEDEV-SCHUISKII
LENTULOV LISSIZTKY LUTSCHISCHKIN
MALEVICH MANSOUROV MATIUSHIN POPOVA
PRUSAKOV PUNI REDKO RODCHENKO
ROZANOVA SIENKIN STEPANOVA SUETIN
UDALZOVA VESNIN VIALOV VOLKOV**

ALTMAN, Natan



1889, nace en Vinnitsa. 1901-1907, estudios de pintura y escultura en la Escuela de Artes de Odessa, con Kostanda, Ladischenski y Iorina. Tiene por condiscípulos, entre otros, a Baranoff-Rossiné. 1910-1912, estancia en París. Asiste a la Academia Rusa de Marie Wassilief. 1912-1917, colaboraciones en la revista satírica Riab (Rumoreo) en San Petersburgo. Participa en las exposiciones O.10, San Petersburgo (Leningrado), y Karo-Bube, Moscú. 1915-1917, enseña en la escuela particular de M. Bernstein, en San Petersburgo. 1918-1920, profesor en los SWOMAS, en Petrogrado. Miembro del IZO. Proyecto de decoraciones para la plaza Uritzky de Petrogrado. Participa en la Exposición de Cuadros y Esculturas de Artistas Judíos de Moscú, y en la Exposición de Pintura y Dibujo Contemporáneo de Petrogrado. 1919, miembro directivo del Komfut (grupo de futurismo comunista). Participa en la I Exposición Libre Estatal de Obras de Arte, Petrogrado, y en la I Exposición de Pintores Locales y Moscovitas, Vitebsk. Proyecto de decorados para el *Mysterio Buffo* de Wladimir Majakowski. 1922, toma parte en la Exposición de Bocetos Escénicos y en Trabajos de Taller del Instituto de Artes Decorativas, 1918-1922, Petrogrado. Organiza, y toma parte en ella, la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen, Berlín. 1923, miembro del INCHUK. 1929-1935, en París. 1936, regreso a la Unión Soviética; se establece en Leningrado, donde muere en 1970.

Durante su época de estudios en París (1910-1912), Altman experimentó un intenso influjo del cubismo. Se ocupó también, detenidamente, en el estudio del futurismo, y los elementos de esos dos lenguajes artísticos marcaron claramente su obra. Más tarde, en los años veinte, pasó a realizar collages de naturaleza objetiva, que permiten advertir la cercanía de Tatlin. El lenguaje del arte fue para Altman, como para muchos de sus contemporáneos, el lenguaje de la Revolución. Hasta qué punto llegó esta identificación utópica, es cosa que se desprende de algunos fragmentos de un texto sobre el futurismo, escrito por Altman en 1918: «Una imagen futurista vive una vida colectiva... conforme al mismo principio sobre el cual está construida toda creación del proletariado. Trata de distinguir un rostro individual en una comitiva proletaria. Trata de comprenderlo como persona individual; absurdo. Sólo en la conjunción adquieren toda su fuerza, todo su sentido. ¿Cómo está construida una obra del viejo arte?... ¿El arte pintando realidad en torno a nosotros? Como el mundo viejo, el mundo capitalista, las obras del arte viejo viven una vida individualista. Solamente el arte futurista está construido sobre bases colectivas. Sólo el arte futurista es verdaderamente, hoy día, el arte del proletariado».

1 **Cabeza de Mujer**, c. 1917.
Oleo sobre lienzo.
70 x 70 cm.

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.



BOGOMAZOV, Alexander

1880, nace en Yampol. 1907-1908, estudios en el taller de Yon y Rerberg, en Moscú. 1911, ampliación de estudios en la Escuela de Artes de Kiev, juntamente con Exter, Archipenco y otros. 1914, importante trabajo teórico sobre La pintura y sus elementos, inédito, salvo algunos extractos publicados en el catálogo de la exposición El Círculo, organizada en Kiev por el artista y por A. Exter. 1914-1917, estancia en el Cáucaso. 1917, desde la Revolución de Octubre se halla de nuevo en Kiev, donde interviene en la vida pública; decoración de plazas y acciones de propaganda. 1922, enseña en el Instituto de Arte de Kiev. 1930, muere en Kiev a consecuencia de una tuberculosis. Sus obras se encuentran en el Museo de Arte Ucrainiano, Kiev, así como en colecciones particulares de Kiev y Moscú.

La obra de este artista, hasta ahora, es apenas conocida fuera de Ucrania. Su lenguaje artístico se sitúa entre el rayonismo de Larionov y el futurismo italiano; ambas tendencias han sido objeto de adquisiciones por parte del autor en un trabajo de 1914. Para la pintura de Bogomazov fue decisiva la concentración en fuerzas rítmicas, o bien en ritmos cualitativos; de ahí debería surgir «un nuevo arte: la pintura pura». En su texto, el autor (un año antes que Malevich) definió el cuadrado negro como la totalidad de signos en el arte. Pese a ello, él no pudo, ni quiso, renunciar a los elementos figurativos y llegar a la composición enteramente abstracta (no objetiva).



2 **Mujer dormida (la esposa del artista)**, c. 1916.

Oleo sobre lienzo

67 x 65 cm.

ML 1327.

3 **Vista de una ciudad**, 1920.

Oleo sobre lienzo.

36 x 34,5 cm.

ML 1328.

2 **Mujer dormida (la esposa del artista)**, c. 1916.



BURLIUK, Vladimir



1886, nace en Chernianka. 1904, soldado en la guerra ruso-japonesa. 1907-1908, estancia en Moscú. 1908, establece contacto con A. Exter, M. Larionov y otros, en Kiev. 1909-1910, participa en la exposición Triángulo de N. Kulbin, en San Petersburgo. 1910-1912, miembro del grupo de artistas Karo-Bube, en Moscú; miembro de la Nueva Asociación de Artistas, en Munich; participa en la primera exposición I Salón Alemán de Otoño, en la Galería Sturm, Berlín. 1913-1915, ilustra numerosas publicaciones futuristas de Moscú. 1915-1917, participa en la primera guerra mundial. 1917, muere en Grecia.

Burliuk tuvo tres hermanos y tres hermanas, de los que algunos fueron escritores, publicistas y artistas en los años anteriores a la revolución. Se les conocía, dentro del mundo de la cultura, como animadores, organizadores y críticos. Como pintor, Vladimir fue el más dotado; a él se deben también las estrechas relaciones establecidas entre Munich y Moscú. Gracias a la amistad con el grupo El Jinete Azul, pudieron exponerse en Moscú, en 1912, las obras de los artistas de Munich.

4 Paisaje, 1909.
Óleo sobre cartón
59,8 × 94,8 cm.



CHARCHOUNE, Sergei



1888, nace en Buguslan (Ural). 1905, se traslada a Moscú, donde asiste al Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura; encuentro con Gonscharova, Larionov y otros. 1912-1913, viaje a París, pasando por Berlín; estudios en la Académie Russe y en el taller La Palette, con Metzinger, de Segonzac y Le Fauconnier; expone en el Salon des Indépendents (1913). 1914-1917, estancia en Barcelona; fase del cubismo ornamental. 1917, intenta en vano regresar a Rusia; se establece definitivamente en París. 1920, contactos con los dadaístas, en especial con Picabia, sobre cuyo cuadro L'oeil cacodylate, escribe Charchoune la palabra sol, así como su nombre, en ruso. 1921, exposición en el Salon des Indépendents y en la Galería Montagne, con Man Ray, Tristán Tzara, Max Ernst, etc.; Soupalt le publica su obra poética Foule Immobile. 1922, viaje a Berlín; allí conoce a Puni, El Lissitzky y otros emigrantes rusos; exposición en la galería Der Sturm; participa en la I Exposición de Arte Ruso, en la Galería Van Diemen; publica textos dadaístas (Cerebro ciego, Dadaísmo). 1923, regresa a París. 1927, la antroposofía y las doctrinas de Rudolf Steiner, que había conocido a principios de la década de los 20, impregnan cada vez más su vida y su obra; encuentro con el pintor Ozenfant e influjo de su teoría del purismo. 1975, muere en París.

Charchoune, que pasó la mayor parte de su vida fuera de la Unión Soviética, encarna el tipo clásico del artista ruso en el exilio; recibió multitud de influencias, pero sin acabar de identificarse definitivamente con ninguna tendencia artística. El retrato de Madame Lickteig se caracteriza por el empleo del lenguaje formal del cubismo, que Charchoune transforma a su manera; la superficie, pintada con suma sensibilidad, y sus delicadas gradaciones en gris y ocre, apenas permiten reconocer los contornos de la cabeza. El artista da la impresión de no haber tratado su tema de otro modo que el propio de una naturaleza muerta, incluida la presencia de la mesa, la copa y la botella.

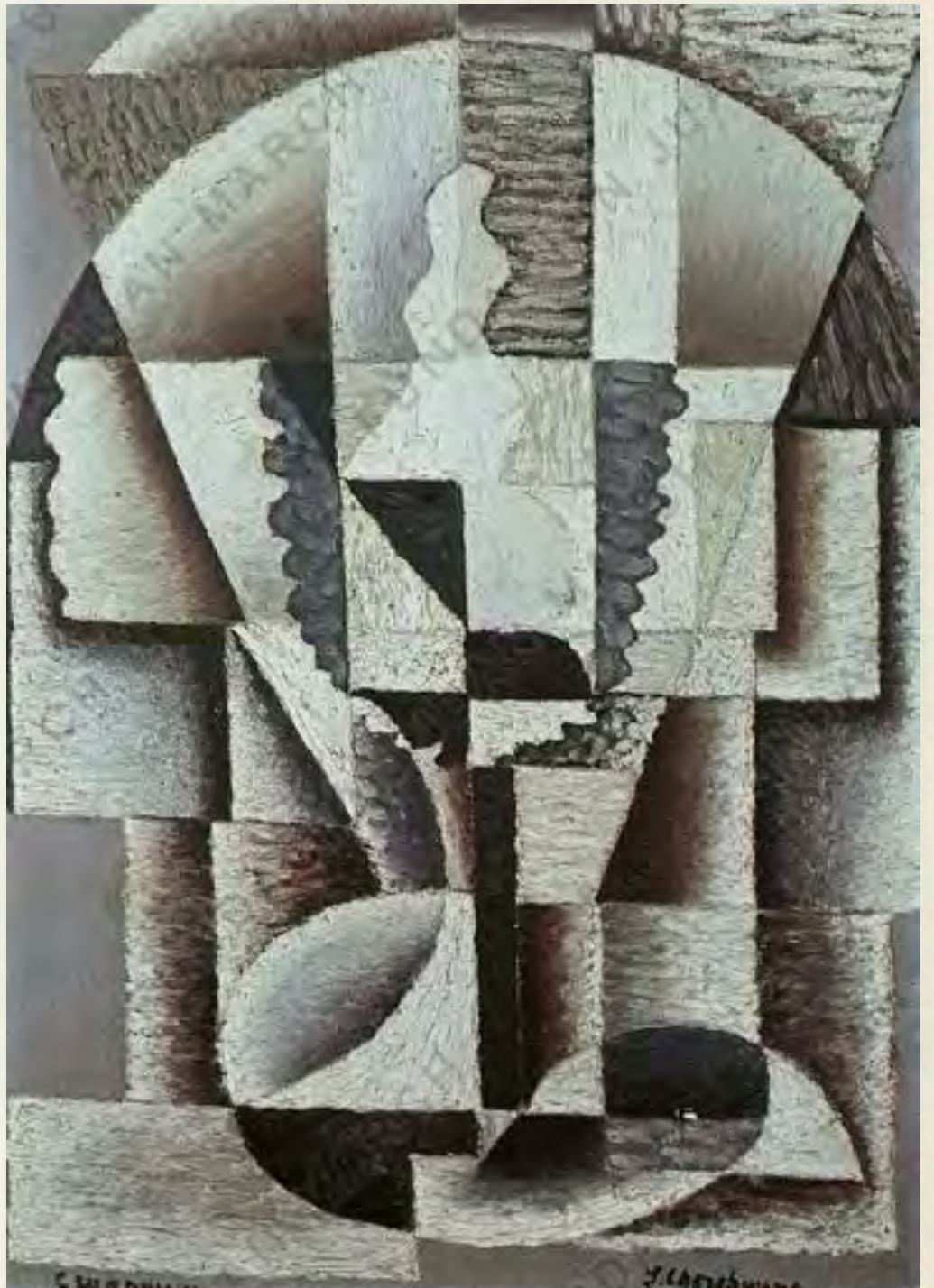
5 **Madame O. Lickteig**, c. 1920

Oleo sobre cartón.

46 x 33 cm.

Procedencia: Nelly van Doesburg-Kornfeld, Berna.

ML 1335.





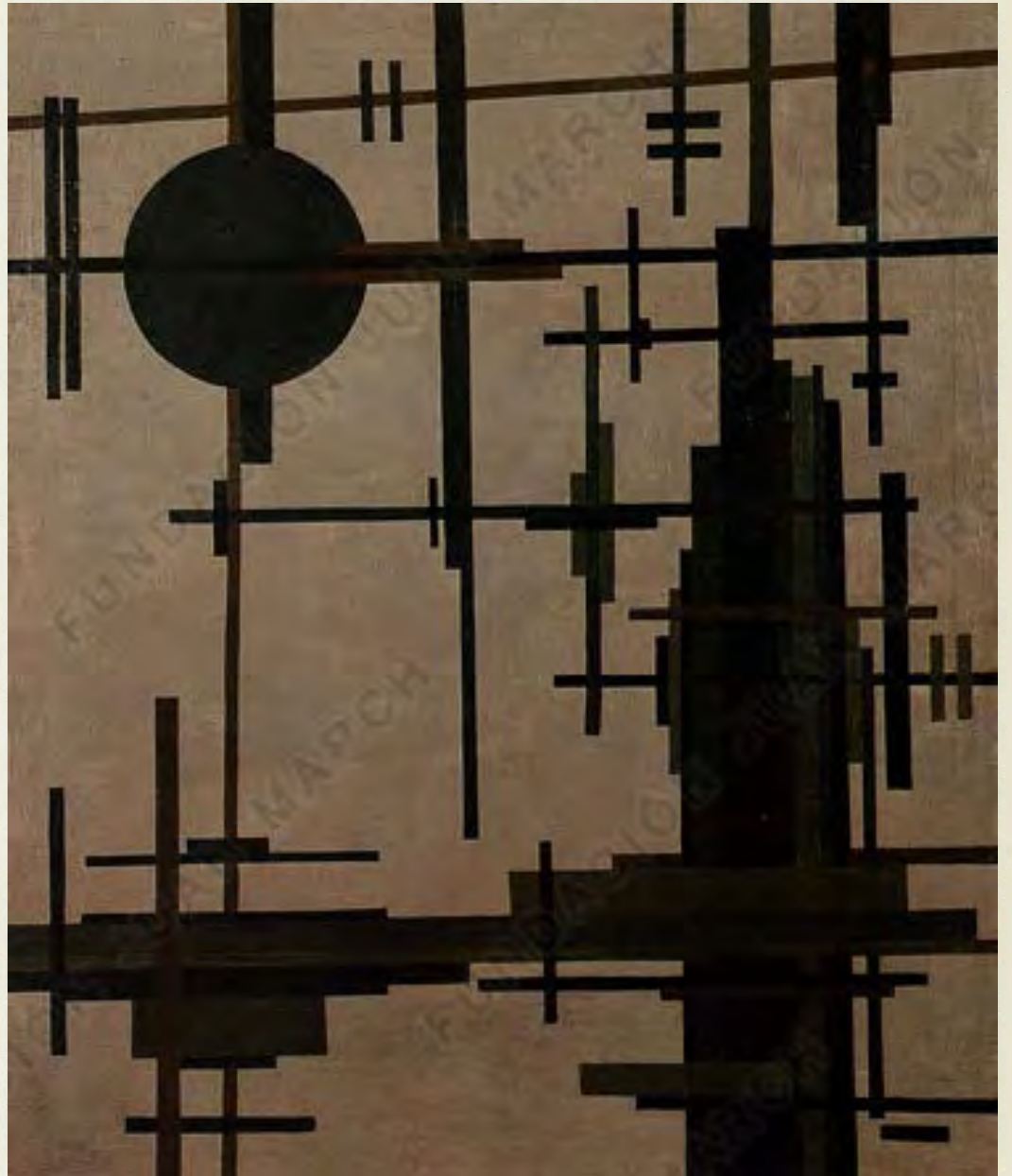
1902, nace en Liuchite (Lituania). 1916-1919, estudios en el Instituto de Artes Prácticas, de Vitebsk, con Malevich. 1919, co-fundador de POSNOVIS (denominado después UNOVIS); aquí trabaja juntamente con V. Ermolaeva, G. Klucis, El Lissitzky, N. Suetin y otros. 1922, traslado, con Malevich, Suetin y otros, al INCHUK, Petrogrado; ayudante de Malevich en la construcción de los Architektona. Proyectos de cerámica en la fábrica Lomonosov, así como diseño de tejidos. 1929, fallece, a causa de una apendicitis, en Leningrado.

6 Suprematismo, 1923-1924.

Óleo sobre lienzo.
85,5 x 74,5 cm.
ML 1366

Exposiciones principales: El lenguaje de la geometría en el siglo XX. De Stijl. Kunstmuseum, Berna, 1984.

Chashnik, tempranamente fallecido, fue un partidario entusiasta de Malevich y de su teoría del suprematismo. Tanto su pintura como su arquitectura, su porcelana de luminoso colorido, al igual que muchos de sus proyectos no realizados, nos lo presentan como un verdadero maestro: supo adaptar los principios y los motivos del suprematismo a las diferentes formas de la actividad artística. Para Chashnik, el suprematismo era la expresión nueva de una sociedad nueva, un lenguaje de alcance universal que se articulaba desde la suma abstracción hasta los objetos de uso diario. En uno de sus escritos teóricos, La facultad técnico-arquitectónica (UNOVIS, 1921), se expresa en estos términos: «El estudio sistemático del suprematismo, con todas sus fases y fundamentos, es el punto de partida para la invención de nuevos organismos suprematistas de lo utilitario. El discurso de todas las facultades de la pintura, de la geometrización, del cubismo y del futurismo constituye sólo una etapa previa para el acceso al suprematismo, al estudio de su sistema, de sus leyes, y para conocer su movimiento en el espacio, un movimiento que responde a planes determinados. La facultad técnico-arquitectónica, en cuanto constructora de la nueva forma del suprematismo utilitario, evoluciona y se convierte en un enorme laboratorio-taller; no en un taller con mezquinos banquitos de trabajo y con colores, como en las Facultades de Pintura, sino con máquinas de todas las clases, con el enriquecimiento que suponen las energías eléctrico-técnicas, de la fundición y del magnetismo, con la cooperación de astrónomos, ingenieros y mecánicos al servicio de una única finalidad: la construcción de organismos suprematistas como nueva forma de la economía, del sistema utilitario del presente». (De Hubertus Gassner/Eckhart Gillen. Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus (Entre el arte revolucionario y el realismo socialista). Colonia, 1979, p. 90 ss.).



CHVOSTOV-CHVOSTENKO, Alexander

1895, nace en Brosisowka, Ucrania. 1907-1917, asiste al Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, donde estudia con Konstantin Korowin. 1917-1920, colabora en la revista satírica Budilnik y en las vitrinas de la ROSTA (escaparates de la Unión de Telégrafos Rusa) con fines de propaganda. Desde 1920, despliega una gran actividad como escenógrafo; trabajó en obras muy notables, como el Misterio bufo, de Majakowski (Charkow, 1921), Amapola roja, de Glier (1929), y Galko, de Moniuschku (Kiev, 1949). En 1968 fallece en Kiev.

7 **Suprematismo**, c. 1920.
Óleo sobre lienzo.
65,6 x 36 cm.
ML 1392.





1889, nace en Wenden (hoy Zesis). 1904, ingresa en la Escuela de Marina de Riga. 1908-1913, estudios en la Escuela de Artes de Riga. Participa en la II y III Exposición de Arte Letón en el Museo Municipal de Arte de Riga. 1914, se traslada, con su familia, a Moscú. 1918-1920, trabaja en la Sección de Artes Plásticas de la Comisaría del Pueblo para la Cultura Popular. 1920, actividad docente en la SWOMAS. 1920-1930, profesor en la WCHOTEMAS-WCHUTEIN; miembro de la Academia Rusa de Ciencias del Arte (RACHn GA-Chn). 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen, Berlín. Los trabajos son adquiridos por la Société Anonyme (Kathrine Dreyer y Marcel Duchamp). Desde 1920, amistad con Nadezhda Udalzoza, que más tarde será su mujer. 1926-1929, viaje a los Urales con la Udalzoza. 1928, exposición, con la Udalzoza, en el Museo Ruso de Leníngrado. 1929-1932, viaje a la región de los Montes Altai, también con su mujer. 1932-1934, viaje a Armenia. 1934, exposición de obras de Drevin y Udalzoza en el Museo Estatal de Historia de la Cultura de Armenia, Eriván. Muere en el exilio en 1938.

Será en vano buscar un trabajo acerca de Drevin entre las publicaciones sobre arte ruso conocidas en nuestro ámbito cultural. Las obras de este autor apenas si se han visto en exposiciones celebradas hasta ahora fuera de la Unión Soviética. Su producción resulta inesperada y de difícil clasificación. Las impresiones paisajísticas de los Montes Altai, que en principio se nos muestran con fisonomía de bocetos, permiten apreciar luego, de modo creciente, un vigor definitivo no comprometido con nada, salido de lo profundo de la existencia del hombre. En su pintura espontánea, gestualmente expresiva, no perteneciente a escuela o tendencia alguna, Drevin esbozó composiciones que son, a un mismo tiempo, paisajes de la Naturaleza y paisajes del alma. Amaba, sí, la Naturaleza (era un entusiasta de la caza), pero, desde el principio, su interés fue más allá de la mera representación anecdótica y naturalista. «Para mí, lo decisivo del arte no es el simple ver, sino la carga emocional que resulta de lo visto». Y algo más adelante afirmaba: «A partir de 1930 (...) empecé a pintar la Naturaleza misma; pero ahora, en el estudio se producía algo extraño: ella (la Naturaleza) comenzaba a transformarse poco a poco en algo diferente; la Naturaleza desapareció, pero el lenguaje de la pintura se hizo más vigoroso, surgió la creación de una nueva realidad». (A. Drevin. 1934. En Köln, 1980, p. 40).

La obra del artista, que moriría en el exilio, pasó inadvertida durante largos años. Los críticos soviéticos se hicieron cargo también de este hecho. «El destino de Alexander Drevin es el destino de un artista que se anticipó con mucho a su época. Sus ideas nuevas emergieron en un momento desfavorable; el apogeo del arte dreviniano coincidió con un tiempo en el que muchos negaron a la pintura su necesidad social. Esto, ciertamente, fue un breve episodio en la historia de nuestra pintura, pero definió por largo tiempo la actitud ante la obra de Drevin». (E. Ratzitina, A. Drevin. Catálogo de exposición, Moscú, 1979, sin número de página; reproducido en Köln 1984, p. 47).

8 Paisaje. La Ciudad de Dmitrov, 1924.
Oleo sobre lienzo.
61 x 80 cm.
ML 1364





1895, nace en San Petersbugo (actual Leningrado). 1918-1929, estudios en los SWOMAS; estrecha cooperación con Matiushin. 1923, participa en la Exposición de obras de artistas de Petrogrado, de todas las tendencias artísticas. 1923-1926, trabaja en el INCHUK, en el Departamento de Cultura Orgánica dirigido por Matiushin. 1924, participa en la XIV Bienale de Venecia. En 1955 muere en Leningrado.

9 Composición espacial, 1918.

Óleo sobre cartón.

48,5 x 46,5 cm.

ML 1336.

Exposiciones principales: Köln 1979/80, p. 91; reproducción en color, n.º 10.

Xenia pertenecía a una notable familia de artistas; juntamente con Boris, Maria y Juri, formó un activo grupo de creadores dentro de la clase regentada por Matiushin. Todos ellos estaban menos cerca del concepto filosófico del suprematismo de Malevich y del constructivismo tardío que del concepto de abstracción orgánica, tal como lo practicaban y enseñaban Matiushin y su mujer, Elena Guro. El interés se centraba en las fuerzas elementales de la Naturaleza, en las energías en ella latentes, en los colores y en las estructuras moleculares. Matiushin desarrolló, entre 1918 y 1923, las teorías del Sor-Ved (Ver-Saber), que definía una ampliación de la percepción óptica del ser humano, y con ello un nuevo papel, una nueva actividad del artista. Para este modo de observación, dentro del proceso de percepción visual, interviene no sólo el aparato de la visión sino también la totalidad del cerebro y del resto del sistema nervioso del hombre; todo el cuerpo humano, cabría decir. Matiushin y sus discípulos abrieron nuevas dimensiones... Para captar y percibir el espacio en torno, el artista tiene que mirar más allá, ver y saber: ser, a un mismo tiempo, el que ve y el que sabe. Su ojo debe convertirse en una pupila que capte la vibración de todas las superficies: de las anteriores, laterales, posteriores, superiores e inferiores. «Desaparece la sensación de la fuerza de atracción de la tierra; surge la percepción de una nueva dimensión espacial, de un espacio en el cual no existe arriba ni abajo, ni posiciones laterales; se crea una sensación nueva..., la profundidad de un abismo. Se ha dado rápidamente el paso hacia la vivencia cósmica del mundo. Tierra y cielo se funden entre sí porque el cielo visible no es un espacio vacío, sino el cuerpo más vivo del universo (...). La Tierra pasa veloz, juntamente con las nieblas y las nubes (...). Los montes, las piedras, los bosques, las casas, los mares no están firmemente sujetos sino incrustados en la tierra, y, con la rapidez del vuelo, apenas si pueden sostenerse (...). La superficie de la tierra (...) encierra en sí la oculta índole del movimiento, la fuerza, el enigma del interno ardor». En el contexto de este comentario se explica también la composición realizada por el artista, composición que se nos aparece como un torbellino de formas cromáticas semejantes a nubes, cargado de energía, y como maraña de líneas de color que giran en tumulto y se aplacan luego, que despliegan en su movimiento una inusitada potencia luminosa. (Todas las citas se han tomado aquí de A. Povelikhina, *Der Raum-Realismus Matiushin. El realismo espacial de Matiushin. Köln 1977, p. 28 ss.*)





1894, nace en Jarkov. 1905-1911, estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Artes de Jarkov. 1913-1916, estancia en Moscú; estudios en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura; establece contactos con Burliuk y Majakovski. 1917, regresa a Jarkov; colabora en la publicación futurista 7+3, que lo presenta como excelente ilustrador y diseñador de libros. 1918-1922, dirige el Estudio para Embellecimiento de la Ciudad. 1919, miembro de la Comisión Artística de Educación Popular de la región de Jarkov. 1920-1921, proyecta carteles, decora el Club del Ejército Rojo y la acción de propaganda Ucrania Roja. 1922, participa en la organización del Instituto Técnico y Artístico de Jarkov, y figura, asimismo, entre el cuerpo docente; comienza sus trabajos de inspiración constructivista, experimentos con diversos elementos de madera y metal; trabajos tipográficos; proyectos de construcciones de índole pública (tribunas de oradores, quioscos...) y para el arte escénico. 1928, participa en la exposición internacional de Prensa, Colonia, con el panel de propaganda titulado Generator. Muere en su ciudad natal, Jarkov, en 1968.

10 **Panel conmemorativo, «21 de enero de 1924».**
Metal, esmalte, madera
79 x 79,5 cm.
ML 1303

11 **Kanatka**
Boceto mural para Prensa, Colonia, 1928
Collage y gouache.
38,5 x 27,5 cm.

Ermilov es uno de los principales protagonistas del movimiento de vanguardia en Ucrania, que por largo tiempo se consideró como una prolongación provincial del ámbito moscovita; pero el arte ucraniano es especialmente notable a finales de los años veinte, porque, en efecto, con la paulatina paralización del vanguardismo en las grandes ciudades, sólo Kiev y Jarkov prevalecieron como centros activos de toda la URSS. La revista Nueva Generación, que se editaba en Jarkov y en la cual aparecían artículos de Malevich y Matiushin, entre otros, fue la última publicación de la Unión Soviética que facilitó información sobre la actividad artística en Occidente: sobre la Bauhaus, por ejemplo. Ermilov figuró en el centro de tales actividades en su país. Su arte estuvo al servicio de su acción política: ilustración, arte para el pueblo. En tanto, y en el marco del constructivismo, desarrollo un lenguaje estético de suma originalidad y, sirviéndose de escasos medios tipográficos, llegó a crear interesantes composiciones. Ejemplo célebre es el Panel conmemorativo para el 21 de enero de 1924, 6,50 horas, fecha y hora de la muerte de Lenin. (En otra versión de la misma obra, y con diferente disposición de sus elementos, figura 18,50 horas. Véase Catálogo del County Museum de Los Ángeles, 1980, p. 143. Del mismo año son otras dos placas o paneles dedicados, respectivamente, a Marx y Engels). La rigurosa geometría de las formas se compensa con la brillantez del rojo vivo; y la también rigurosa ordenación frontal, así como la composición plana, irradian una serena y quieta dignidad que hace pensar en el arte de los iconos: un icono de Lenin en el nuevo lenguaje de la Revolución. Cuando ese arte, al comienzo de los años treinta, fue haciéndose cada vez más ingrato a los ojos del poder político, la obra de Ermilov vino a caer también en desgracia. Así se explica la fase neoclasicista que se impone a finales de la misma década.





1893, nace en Petrovsk. 1912, termina sus estudios de enseñanza media en San Petersburgo. 1914, ingresa en la escuela de arte de M. Bernstein; establece contacto con Vialov, Malevich y Matiushin. 1917, termina sus estudios en el Instituto de Arqueología de Petrogrado (Leningrado). 1918, miembro del IZO en Petrogrado. 1918-1919, trabaja en el Museo Municipal; es nombrada directora de la Escuela de Arte de Vitebsk, como sucesora de Chagall, invitando a Malevich a regentar una cátedra en la misma; estrechas relaciones con N. Kogan, El Lissitzky y otros. 1920, figurines y bocetos de decorados para la ópera Victoria sobre el Sol, en Vitebsk. 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen, Berlín. 1923, traslado a Petrogrado (Leningrado) con Malevich, a quien se había llamado para enseñar en el INCHUK, dirigiendo allí el Laboratorio de Color hasta 1926. Mediados los años veinte, intensa actividad en gran número de libros infantiles. 1934, detención y exilio, por razones políticas. 1936, grave enfermedad y posterior amputación de las piernas. 1938, muere en Siberia.

12 **Sin título**, c. 1900.
Lápiz.
14,6 × 12 cm.
Dep. Slg. L. 1979/112.

13 **La Lámpara**, 1920.
Lápiz sobre papel.
25,9 × 24,5 cm.
Exposiciones principales: Köln, 1979 / 1980,
Cat., n.º 17, reproducción, p. 103.
Dep. Slg. L. 1982/506.

14 **Sin título**, c. 1920.
Lápiz.
28,2 × 20,9 cm.
Dep. Slg. L. 1979/111.

Hasta época reciente no se apreció con claridad el importantísimo papel desempeñado por la Ermolaeva en el arte ruso de vanguardia. Como artista, como organizadora, como maestra, como colaboradora y como compañera de lucha, Vera Ermolaeva ocupó una posición destacada en muchos terrenos diferentes, desde la pintura pura hasta la ilustración de libros, pasando por el diseño y la escenografía. En su casa de Petrogrado (Leningrado) se encontraron, durante la época inmediatamente posterior a la Revolución, personalidades como Máximo Gorky y Vladimir Majakovsky; ella ilustró el libro de este último, *Misterio bufo*. No llegó realizarse la edición, conservándose tan sólo la cubierta (véase E. F. Kovton, V. M. Ermolaeva, en Köln 1979/80, p. 104).

Según queda anotado, a la edad de 26 años sucedió a Chagall en la dirección de la Escuela de Arte de Vitebsk, cargo en el que trabajó con acierto y fortuna. Organizó exposiciones, representaciones teatrales y discusiones públicas. Llevó a cabo, asimismo, manifestaciones y otros actos en los que mostraba y explicaba dibujos a su auditorio. En aquellas veladas experimentales intervino también, entre otros, Malevich. Hizo a menudo las reseñas de dichos actos, que hoy pueden hallarse fragmentariamente en los archivos del Museo Ruso y en la Galería Tretiakov. Se han conservado, sobre todo, explicaciones sobre el cubismo, tema que para ella fue siempre de capital importancia.

En relación con lo dicho, hay que considerar también el dibujo de 1920, obra que sorprende por su decidida disposición en diagonal, de arriba, a la izquierda, hacia abajo, a la derecha. Se reconoce claramente la silueta de la lámpara, así como los haces luminosos que se expanden por la composición, partiendo del ángulo superior izquierdo. La curvatura de la lámpara semeja repetirse en el centro en forma de arcos concéntricos: como si la lámpara y la luz se movieran pendularmente de un lado a otro. También aquí, como en tantos artistas rusos de la época, han acudido a la composición elementos del futurismo, intensificando así el cubismo hasta alcanzar un lenguaje formal propio y dinámico.



EXTER, Alexandra



1882, nace en Blestok, cerca de Kiev. 1907, asiste a la Escuela de Artes de Kiev. Desde 1908, viajes regulares a París, donde asiste a la Academia Grand Chaumière; establece contactos con Picasso, Braque y los futuristas italianos. 1912, traslado a San Petersburgo. Hasta 1914, estancia, alternativamente, en Kiev, Moscú, París e Italia. 1915-1916, participa en la exposición Tranvía V. 1916-1921, primeras colaboraciones teatrales con la compañía de Alexander Tairov. 1918, instala en Kiev su estudio, en el que se formarían muchos artistas; se ocupa en el diseño de tejidos. 1921, participa en la exposición $5 \times 5 = 25$. 1923, comienza a trabajar en el diseño de figurines y bocetos de decorados para el filme Aelita. 1924, emigración; bocetos de escenografía para ballets y actividades docentes en la Académie d'Art Contemporain de Fernand Léger. 1949, muere en París.

Alexandra Exter es uno de los máximos talentos de la vanguardia rusa. Su estilo voluntarioso, imposible de clasificar, y que no cabe identificar del todo con ninguna teoría, así como su amoroso, refinado y poético tratamiento del color, llevaron a la crítica, ya en época muy temprana, a señalar a la artista un lugar de excepción. Dado que el primitivismo no se acusa nunca en ella de manera tan marcada como, por ejemplo, en Natalia Gonscharova, su biógrafo J. Tugendhold escribió en 1922 lo que sigue: «En contraste con una cierta rudeza campesina, el trabajo de la Exter resulta refinado por obra de la cultura de la Europa occidental. Esta artista ha visto, conocido y asimilado mucho».

Muy expresivo de su evolución es también el suelo ucraniano en que se hunden sus raíces: el folklore ucraniano, la arquitectura del país, caracterizada por una fuerte influencia del barroco. Quizás aquí se halla también una de las causas radicales de su amor por el teatro, que hizo de ella una de las figuras más destacadas de las escenificaciones de Kiev desde 1917 a 1924.

Entre 1912 y 1915, A. Exter realizó una serie de personalísimos y sorprendentes paisajes urbanos. Incitada probablemente por los viajes a Italia (el año 1914 participó en Milán en una exposición de Artistas Futuristas Libres), se sirvió de ciudades italianas como punto de partida para sus composiciones paisajísticas —de gran formato, en parte—, donde, de modo personal, juntaba elementos del cubismo y del futurismo; en 1914, vivió la artista en el estudio parisino de Ardengo Soffici. Los títulos de las obras atestiguan nuestro aserto: Génova, Venecia 1915 (reprod. 176 en: C. Gray. Londres, 1971), Florencia 1915 (Colección Costakis, hoy Museo Tretyakov, Moscú).

La insinuación de partes arquitectónicas en la composición Génova permite vislumbrar la bella ciudad portuaria italiana; la alternancia rítmica de porciones fuertemente coloristas y de otras que se han dejado más claras de tonalidad, hace patente una calidad pictórica muy elevada y de muy personal carácter. Con toda naturalidad, las formas se condensan para bosquejar motivos y espacios arquitecturales, que en seguida se vaporizan y encaminan nuestra mirada hacia detalles sumamente originales y extraños, como, por ejemplo, las pequeñas superficies cromáticas que se entremezclan en la parte superior derecha de la obra y que, a modo de un cuadro en el cuadro, evocan composiciones suprematistas.

La ordenación simétrica del cuadro Ciudad portuaria, la concentración más sólida de las formas que se elevan en el centro a manera de pirámide, que en los lados se desplazan hacia arriba como bastidores, en movimientos diagonales, así como la culminación aplanada, en forma de arco, de la parte superior, hace pensar espontáneamente en escenografía, escenificación, decoración teatral. También aquí son fáciles de apreciar las reminiscencias de ciudades italianas; así, por ejemplo, en la parte central, la redonda cúpula y el claro campanil, y, sobre todo, al lado izquierdo, el motivo arquitectónico de la voluta, que recuerda la iglesia de Santa María de la Salud, de Venecia. En esta composición la artista ha establecido otra vez un perfecto equilibrio de las diversas partes del cuadro; la luz semeja inundarlo en toda su extensión y hace brillar el color del cielo, del agua, de los muros.



15 **Composición cubo-futurista (Puerto)**, c. 1912.
Óleo sobre lienzo.
129 x 200 cm.
ML 1321.

16 **Composición (Génova)**, 1912-1914.
Óleo sobre lienzo.
115,5 x 86,5 cm.
ML 1338.
Procedencia: Colección Costakis.
Bibliografía: The George Costakis Collection. Londres,
1981, p. 98, con reprod.

17 **Dinámica cromática**, 1916-1917.
Óleo sobre lienzo.
89,5 x 54 cm.







1883, nace en Moscú. 1897, huérfano de padre y madre, se traslada a San Petersburgo, donde reside su hermana casada. 1897-1901, formación profesional en los Talleres de Pintura de la Sociedad para la Promoción del Arte; asiste a las clases nocturnas de la Escuela de Dibujo de la misma Sociedad. 1901-1903, trabaja como pintor decorador y ejecuta encargos de restauración. 1903-1908, recibe clases en el estudio del académico Lev Dmitriev-Kavkasky. 1905, viaje al Volga y al Cáucaso. 1908-1910, asiste a la Academia de Artes, San Petersburgo. Desde 1910, estrecho contacto con la Unión de la Juventud, en cuyas exposiciones participa. 1912, viajes a Italia y Francia. 1913, proyecta el decorado para la tragedia de Vladimir Majakovsky, «Vladimir Majakovsky». 1914-1915, ilustraciones para cuadernos futuristas, y publicación del largo poema suprasensorial, con ilustraciones propias, Canto del Florecer Universal; empieza a trabajar en su Teoría del arte analítico y del origen de la demencia. 1919, participa en la primera Exposición Libre y Estatal de Obras de Arte, en Petrogrado. 1923, profesor en la Academia de Artes de Petrogrado y miembro del INCHUK; publica el texto Declaración del Florecer Universal. 1925, fundación de la colectividad Maestros del arte analítico (la escuela de Filonov), cuya existencia se prolonga hasta entrados los años treinta. 1930, no llega a inaugurarse una exposición personal proyectada para el Museo de Leningrado; causa de ello es la negativa del autor a aceptar el realismo socialista; Filonov no participa ya en exposiciones. 1941, muere Filonov, a consecuencia de una neumonía, durante el sitio de Leningrado. La mayor parte de su obra se encuentra hoy en el Museo Ruso de aquella ciudad.

La relación existente entre intelecto y psique, entre análisis e intuición, son pensamientos centrales de la teoría artística de Filonov. Bajo esta luz hemos de contemplar y comprender sus trabajos en cuanto composiciones simbólico-filosóficas. Filonov creó un estilo enteramente propio, que se reconoce enseguida. Cada una de ellas es un laberinto fantasmagórico, en el cual aparecen figuras, rostros, flores, árboles, ciudades... que se amalgaman con formas abstractas para constituir un todo. Estos cuadros pueden leerse centímetro a centímetro; contienen relatos interminables. Pero, si se retrocede, surgen conjuntos claramente articulados que contienen su correspondiente núcleo significativo y sus episodios marginales. «El marcado realismo analítico de los detalles se conjuga orgánicamente con una imaginación sin límites; la realidad se transforma en un mundo fantasmal (...). Filonov, como él mismo declara, pretende descubrir todo el complejo de fenómenos visibles e invisibles, sus emanaciones y reacciones, su génesis, las propiedades que se ven y las que no se ven; quiere enlazar (todo esto) con su acontecer psíquico hasta formar una imagen biológicamente perfecta, cada uno de cuyos mínimos detalles se halle unido a las fuerzas universales del cosmos y, al propio tiempo, sea expresión viva de la inspiración del ser humano». Un motivo fundamental de las composiciones de Filonov consiste en la unión del tema de la cabeza con el del laberinto urbano. Se ha aludido una y otra vez al hecho de que las cabezas presentan frecuentemente rasgos de autorretrato. «Como si estuviéramos presentes en el continuo hallarse y perderse a sí mismo, en la constante lucha por (alcanzar) el centro del laberinto del mundo (...) El artista penetra en ese laberinto, se funde con él, se deshace en él para conocerlo y para retornar de nuevo a sí mismo». (Las citas proceden de M. Lamac, P. Filonov, Der grosse Unbekannte der Sowjetavantgarde (P. F., el gran desconocido de la vanguardia soviética), en Neue Zürcher Zeitung. 14 de abril, 1968; reproducido en Köln 1977, p. 24 ss.).

18 Sin título, 1912-1915.

Acuarela.
25,5 × 39,5 cm.
ML 1367.

Bibliografía: Jan Kritz, P. Filonov, Praga, 1966. W. Mislser, J. Bowlit, P. Filonov - Hero and His Fate. Austin, Texas, 1984.

19 Composición, c. 1918-1920.

Óleo sobre papel.
38,5 × 31 cm.
ML 1393.

Bibliografía: Köln, 1984.

20 Composición, c. 1918-1920.

Técnica mixta.
52 × 38,5 cm.
ML 1394.

Bibliografía: Köln, 1984.

21 Cabeza, 1924.

Óleo sobre papel.
49,2 × 39,2 cm.
ML 1368.

Bibliografía: Jan Kritz, P. Filonov, Praga, 1966. W. Mislser, J. Bowlit, P. Filonov - Hero and His Fate. Austin, Texas, 1984.





1891, nace en Laditschino, cerca de Tula. 1898, asiste a la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, Moscú. 1900, conoce a Larionov. 1906, participa en la exposición de arte ruso organizada por Diaghilev en el Salón de Otoño parisino. 1908, participa en la primera exposición de la revista El Toisón de Oro. 1909, participa en la segunda exposición de la misma revista. 1910, co-fundadora (junto con Larionov) del grupo Valet de carreaux. 1911, co-fundadora (junto con Larionov) del grupo Rabo de asno. 1912, participa en la única exposición del grupo Rabo de asno. 1913, co-fundadora (junto con Larionov) del grupo El blanco de tiro, en cuya exposición se muestran por primera vez trabajos rayonistas; hace ilustraciones para diversas publicaciones futuristas. 1914, participa, en Moscú, en la exposición N.º 4; viaje a París, donde expone con Larionov en la Galería Paul Guillaume; primera colaboración con Diaghilev (bocetos para Le Coq D'Or). 1915, viaje a Lausana con Larionov; los dos se asocian a Diaghilev. 1917, traslado a París con Larionov. 1962, fallece en París.

N. Gonscharova figura entre los principales artistas de la vanguardia rusa del período temprano, antes y después de la Revolución. Impulsó acciones y creó obras que pueden considerarse como jalones importantes en aquella evolución artística. Cuenta, además, entre esa admirable serie de mujeres que, en tan crecido número, con tanto rigor y creatividad, influyeron en los destinos del arte, sin quedar en nada a la zaga de sus colegas varones. Es cierto que el nombre de la Gonscharova aparece siempre estrechamente ligado al de Larionov, pero en modo alguno puede decirse que su arte florezca al abrigo del de su compañero. Al revés que otros artistas de la época, que procedían de medios sociales muy humildes, N. Gonscharova venía de una familia acomodada y notable; uno de sus ascendientes, por vía paterna, fue arquitecto del zar Pedro el Grande, y una abuela, Natalia, era hija de Puschkin.

Juntamente con los hermanos Burliuk, Larionov y Malevich, la Gonscharova fue defensora acérrima del neo-primitivismo, de una cultura rusa renovadora, salida de los montañas del arte popular, de un movimiento que, de modo tan impresionante, se manifestaba en la literatura y, sobre todo, en la música; baste citar a este respecto la obra de un Rimski-Korsakov o de un Stravinski. Cuadro programático, en tal sentido, parece ser Naturaleza muerta, con piel de tigre, composición segura y de una extraordinaria fuerza, con las tonalidades cálidas y luminosas del colorismo fauvista. Resulta llamativa la contraposición de dos representaciones originarias de ámbitos culturales muy diversos, como el kabuki japonés con el samurai en actitud de lucha, y el relieve de un sarcófago de la Antigüedad clásica. John E. Bowlit cita a este propósito un texto posterior de Vladimir Markov, sobre el movimiento neo-primitivista en 1912, en el que se colocan frente a frente dos concepciones del arte: un arte nacionalista, vital y abierto, y una tradición europea rígida, sólidamente estructurada. De ese modo se contraponen ahí Oriente y Occidente. El arte griego, y con él la tradición occidental, se considera como una doctrina entumecida, excesivamente racional. La piel de tigre sugiere en la composición la fuerza primigenia, la bárbara vitalidad que muchos artistas vincularon, a principios de nuestro siglo, con el arte primitivo y con las culturas extra-europeas. N. Gonscharova escribía en la presentación de su exposición personal de 1913 en Moscú: «Descubro de nuevo el Oriente (...) y me sacudo el polvo de Occidente».

En 1912, cuatro años después de la Naturaleza muerta, con piel de tigre, y del lírico Desnudo con bogavante, alcanza la Gonscharova una de las más magistrales formulaciones del neo-primitivismo: La familia judía. La monumental quietud del grupo familiar se acrecienta con las encalmadas, vigorosas superficies cromáticas. La composición triangular que se inicia arriba a la derecha, con la figura del hombre en pie, y llega hasta el borde inferior izquierdo del cuadro, con la figura infantil también en pie, conjuga los personajes en una dignidad de monumento, animado sólo por los gestos sosegados y sencillos. Los elementos que provienen de la pintura de iconos —apreciables claramente en la cabeza de la mujer sentada, tocada con el pañuelo azul— se integran con toda naturalidad en esta representación de una familia judía; su personal continente, severamente digno, no muestra la menor añadidura folklórica o de ingenuo relato cuentístico.

El retrato rayonista de Larionov del año 1914 marca la siguiente etapa de la evolución del arte de N. Gonscharova; señala asimismo un punto cimero de la exposición rayonista de aquella misma fecha. De modo generoso, se aplica aquí libremente el canon formal del rayonismo. Este cuadro, que yo sepa, es el único ejemplo existente de retrato rayonista. Importaba aquí captar la irradiación de una personalidad y no la de unos objetos; se trataba de atraer a primer plano la vivacidad de un rostro. El cuadro vive a expensas de rayos cromáticos y de movimientos diagonales de intenso dinamismo, lo que acontece sobre todo en los ángulos del cuadro, dejando en el centro una superficie triangular más clara para inscribir en ella los rasgos de la faz: una ceja, la nariz, la boca, los pliegues que aparecen sobre ella, el ojo: todas estas facciones se muestran también en forma de rayas y de triángulos. A pesar de la abstracción, los coetáneos certificaron ya el alto grado de parecido que había en ese retrato.



22 **Desnudo junto a la orilla**, 1908.

Óleo sobre lienzo.
104 x 74 cm.
ML 1304.

23 **Naturaleza muerta, con piel de tigre**, 1908.

Óleo sobre lienzo.
140 x 136,5 cm.

24 **La familia judía**, 1912.

Óleo sobre lienzo.
164 x 131 cm.
ML 1369.

Exposiciones principales: Retrospectiva Gonscharova, Bourges, 1973. Larionov-Gonscharova, Musée D'Ixelles, Bruselas, 1976.

25 **Retrato de Larionov**, 1913.

Óleo sobre lienzo.
105 x 78 cm.
ML 1319.

Existe un dibujo de Larionov que coincide, en forma de bosquejo, con las características de este óleo (Autorretrato; 1913, lápiz, 25,8 x 17,5 cm.; colección particular. París). El asombroso paralelismo del dibujo con el cuadro de N. Gonscharova permite suponer que el segundo se realizó, según el bosquejo de Larionov, como retrato de índole programática en el sentido del rayonismo.

Exposiciones principales: Exposición N.º 4. Moscú, 1914. Köln 1979/80 (aquí índice detallado de las obras).

Bibliografía (selección): C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Londres, 1971. John E. Bowlit, *Russian Art of the Avantgarde, Theorie and Criticism 1902-1934*. Nueva York, 1976.







1877, nace en San Petersburgo. 1890-1893, asiste a la Escuela de Dibujo de la Sociedad para el Fomento del Arte, en San Petersburgo. 1904, ilustra Historias de la abuela, de George Sand. 1906, asiste a la Escuela de Arte de E. Zvantseva, en San Petersburgo; estudios con Lev Bakst y M. Dobuschinski; aquí fue ya condiscípula de su futuro marido, M. Matiushin. 1909-1910, juntamente con Matiushin, forma parte del grupo de impresionistas de Nicolai Kulbin, y expone con él. 1910, rompe con Kulbin y funda con Matiushin la Unión de la Juventud. 1909, publica una colección de escritos en prosa, poemas y obras teatrales, con ilustraciones propias (El organillo): compone la música para la pieza escénica Arlequín, de Matiushin. 1912, se publica su obra dramática Sueño otoñal. 1913, viaje de vacaciones estivales a Ousikirkko (Finlandia), con Matiushin, Malevich y Krutshchenych, donde fallece. 1913-1914, exposición póstuma organizada por la Unión de la Juventud, en San Petersburgo. 1914, publicación póstuma de su colección de prosa y verso Camellitos celestes.

26 **Sobre de carta**, 1910.

Óleo y gouache sobre papel
10 x 14,8 cm.

Dep. Slg. L. 1982/508.

Bibliografía (selección): Köln 1979/80, N.º 39, reprod. en p. 157.

27 **Motivo ornamental (Sobre de carta)**, 1910.

Gouache.
11 x 14,2 cm.

Dep. Slg. L. 1982/509.

Bibliografía (selección): Köln 1979/80, N.º 38, reprod. en p. 157.

28 **Piedra a la orilla del golfo de Finlandia**, 1910.

Gouache, purpurina de oro y plata, sobre papel.
11,6 x 14,9 cm.

Dep. Slg. L. 1982/510.

Bibliografía (selección): Köln 1979/80, N.º 40, reprod. en p. 155.

29 **Croquis para la cubierta del volumen Unión de la Juventud, N.º 3**, 1913.

Tinta china sobre papel.
22,3 x 21,2 cm.

Dep. Slg. L. 1982/507.

Bibliografía (selección): Köln 1979/80, N.º 41, reprod. en p. 158.

Matiushin sintió con profunda aflicción la temprana muerte de su mujer, Elena Guro, y siguió desarrollando sus proyectos e ideas artísticas: «En el entusiasmo por el urbanismo que se manifestaba entonces en la poesía, al igual que por el cubismo en la pintura, en la creación de la poetisa y pintora Guro se produjo una orientación a la Naturaleza que suponía una gran anticipación dentro de la época. De manera parecida a lo que hizo Filonov, pero enteramente a su estilo, ella opone al “mecanismo” el “organismo”. Guro se vuelve hacia la “tierra salvadora” y trata de poner su creación al mismo ritmo de la Naturaleza viviente: “Trata tú de respirar cómo los pinos susurran en la lejanía, cómo el viento pasa inquietamente, cómo palpita el universo. Imita el respirar de la tierra y las fases de las nubes”. Guro orienta su pintura a las formas y colores de la Naturaleza viva, al mundo orgánico. Orientado a la Naturaleza, el trabajo de Guro adquiere una rara, pura y elevada expresión de espiritualidad. Las ideas estéticas de Elena Guro fueron el comienzo de un nuevo movimiento en la pintura rusa. «Empezó como silencioso manantial entre las altas olas de la geometrización y del constructivismo y dio espléndidos frutos en las obras pictóricas de Matiushin durante los años veinte, así como en las de sus seguidores Boris y María Ender». (Las citas se han tomado de E. Kowtun. Die Entstehung des Suprematismus —El surgimiento del Suprematismo—, en Köln, 1974, p. 32 ss. La cita de Elena Guro procede de un manuscrito inédito, El pobre caballero, 1910-1913, hoy en el Archivo de la Biblioteca del Pueblo. Leníngrado).

26 Sobre de carta, 1910.

28 Piedra a la orilla del golfo de Finlandia,

27 Motivo ornamental (Sobre de carta), 1910.



Sus datos biográficos son prácticamente desconocidos. Se sabe que figuró en la I Exposición de la Asociación Profesional de Artistas de Moscú con otros 180 autores (entre otros, Drevin, Kliun, Pevsner, Popova, Rodtschenko, Rozanova, Udalzova y Vesnin). También, en 1919, aparece su nombre en otras dos exposiciones: en Moscú, en la V Exposición Estatal de Pintura, y en Riazán, en la III Exposición de Pintura (J. C. y V. Marcadé, L'Avantgarde au Feminin. Moscú/San Petersburgo (Leningrado)/París, 1907-1930. Artcurial, París, 1983, p. 54).

La designación Vampuka se refiere, con toda probabilidad, a una ópera cómica titulada Vampuka, la novia africana. Ópera modelo en todos los sentidos (Compositor y libretista, V. G. Ehrenberg). La palabra Vampuka tomó con posterioridad el significado de Kitsch (cursi, lo cursi). La composición presenta una peculiar mezcla de principios constructivos del canon formal cubista con elementos del arte popular, característicos estos últimos de una determinada producción artística rusa, anterior a la Revolución y algo posterior a ella.

La inscripción IZO que aparece pegada al dorso abona la creencia de que esta pintura figuró en una de las exposiciones de dichas agrupaciones culturales.

30 **Vampuka**, c. 1920.
Oleo sobre cartón.
63 x 48,5 cm.
Procedencia: Colección George Costakis.
ML 1370.



KAKABADZE, David

1889, nace en Kokhi, cerca de Kutaisi (Georgia). Hasta 1910, asiste a la escuela particular de dibujo de Pavsky y Krotkov en Kutaisi. 1910-1915, estudios en el taller de Dmitriev-Kavkazsky, en San Petersburgo (Leningrado). Simultáneamente, en la misma ciudad, estudios en la Facultad de Ciencias, Matemáticas y Físicas de aquella Universidad; establece contacto con P. Filonov. 1918, regresa a Georgia, hace amistad, entre otros, con el escritor futurista A. Kruschenych. 1919-1927, traslado a París; influjo de Picasso y Braque; serie de cuadros no figurativos; trabaja también como ingeniero en el campo del cine estereoscópico, donde realiza algunos inventos. 1928, regreso a Georgia; trabajos en escenografía teatral, en Kutaisi; actividad en el cinematógrafo; enseña en la Academia de Artes de Tbilisi donde muere en 1952. Se presentan trabajos suyos en la exposición de 1979 París-Moscú, en el Centro Georges Pompidou de París. Un óleo de 1922 que se encontraba en la Colección Costakis, está actualmente en la Galería Tretyakov de Moscú. 1952, muere en Tbilisi.

31 **Tableau**, 1920.
Óleo sobre cartón.
50 x 61,2 cm.
ML 1395.



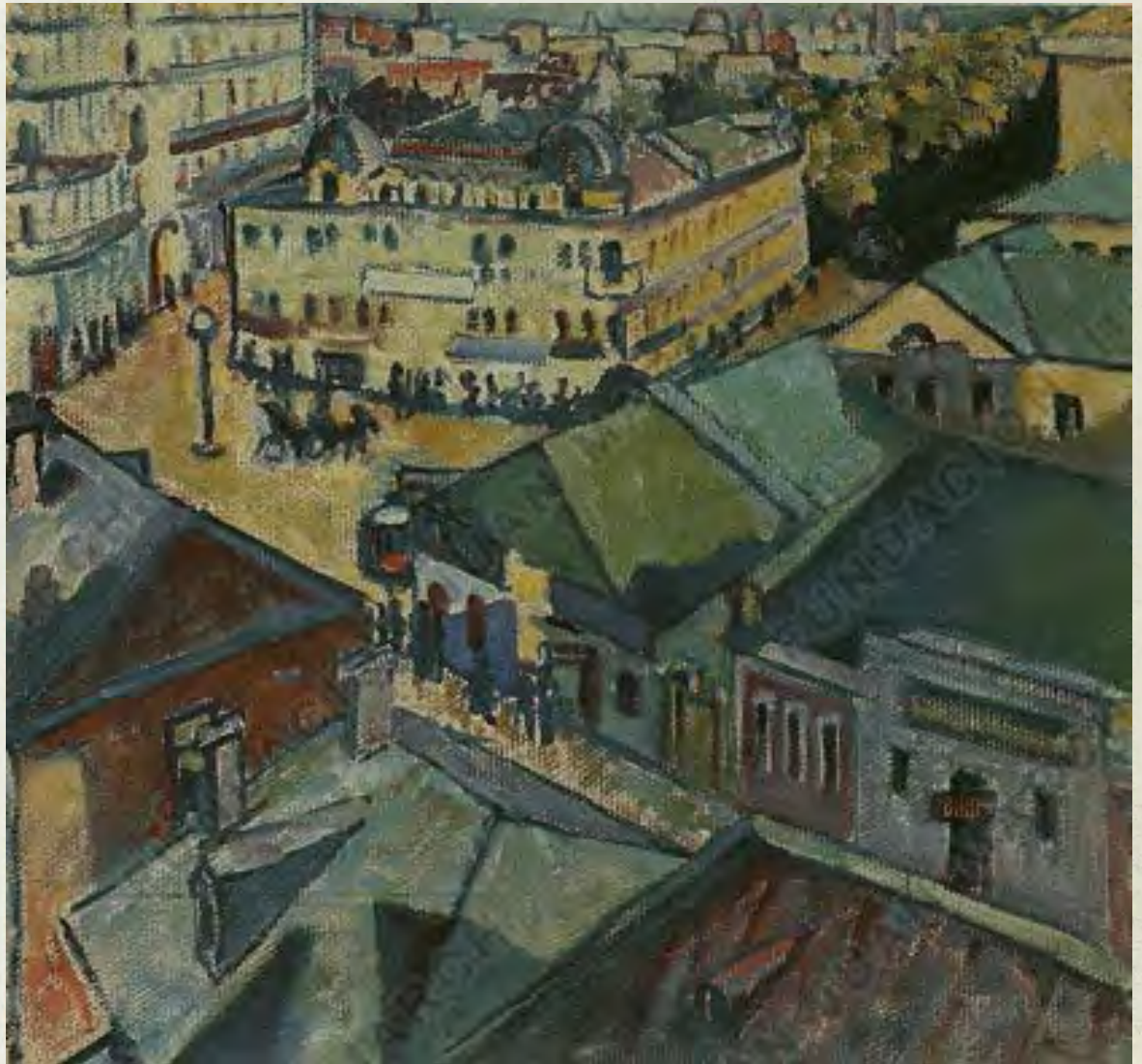
KANDINSKY, Vassily



El presente óleo forma parte de un grupo de cinco paisajes urbanos que hasta ahora venía datándose entre los años 1920 y 1921. Pero, en opinión de Roethel y Benjamin, esas obras se realizaron ya hacia 1916. Apoyan esta tesis los siguientes hechos: Kandinsky, que había regresado a Rusia en diciembre de 1914, alquiló un apartamento, a principios de 1916, en el cuarto piso de una casa situada en la calle Dolgui (hoy Bourdenko), Moscú. Nina Kandinsky manifestó que, según recordaba, el artista pintó ese cuadro, lo mismo que el resto de la serie en cuestión, desde una ventana de aquella vivienda. Es también de interés que en dos cartas a Gabriele Münter (21 de mayo y 4 de junio de 1916), Kandinsky alude a varios paisajes urbanos pintados por él ese mismo año (véase Roethel/Benjamin, p. 581). La obra de Kandinsky se identifica de tal modo con *El Jinete Azul*, de

Munich, y con la *Bauhaus de Weimar y Dessau*, que muchos lo han considerado como artista alemán; en Alemania vivió, en total, veinticinco años. Otros lo tienen por francés, dado que residió diez años en Francia y obtuvo la nacionalidad de este país, lo mismo que antes la alemana. Al opinar así, se suele pasar por alto que Kandinsky regresó a Rusia antes de la Revolución de 1917 y que durante seis años contribuyó de manera decisiva al desarrollo del arte soviético. Allí trabajó como docente, publicista, funcionario y organizador, y fue principal responsable de los programas pedagógicos del INCHUK y de la Colección del Museo de Cultura Pictórica; a este propósito merece citarse un texto de gran interés sobre la concepción de un nuevo tipo de museo, texto redactado por Kandinsky en 1920 y que expresa su idea de un arte en desarrollo lineal, innovador y progresista.

1866, nace en Moscú. 1886-1892, estudios de Economía Política y Derecho, en Moscú. 1896-1899, traslado a Munich y comienzo de los estudios en la Escuela de Arte de Anton Azbè. 1900, alumno de Stuck en la Academia múniquesa. 1901, co-fundador del grupo de artistas Phalanx. 1901-1903, estancia en Rusia, Italia y Austria. 1903, publicación del álbum de xilografías *Poemas sin palabras*, en Moscú. 1904, disolución de Phalanx; Kandinsky está representado por primera vez en el Salón de Otoño de París (a partir de esa fecha, expone allí anualmente hasta 1910). 1908, se establece en Munich; primera estancia, para estudios, en Murnau. 1909, co-fundador y presidente de la Neue Künstlervereinigung (Nueva Asociación de Artistas), Munich. 1910, viaje a Rusia; escribe *Sobre lo espiritual en el arte*; participa en la exposición *Valet de carreaux*, en Moscú. 1911, primera exposición del grupo fundado por Kandinsky y Marc, *El Jinete Azul*. 1912, primera exposición personal en la galería *Der Sturm*, Berlín; participa en otra exposición de *Valet de carreaux*, en Moscú. 1913, toma parte, en Nueva York, Chicago y Boston, en *Armory Show*. 1915, toma parte en la *Exposición de Pinturas 1915*, en Moscú. 1916, vuelve a establecerse en Rusia. 1918, miembro del Departamento de Artes Plásticas (IZO), de la Comisaría del Pueblo para Formación Cultural (NARCOMPROS), Moscú; Profesor de los Talleres Estatales Artístico-Técnicos de Grado Superior (WCHUTEMAS). 1919, funda en Moscú el Museo de Cultura Pictórica; organiza la instalación de nuevos museos en provincias. 1920, co-fundador, en Moscú, del INCHUK, institución de la que se retira hacia finales del mismo año; profesor de Ciencias del Arte en la Universidad de Moscú. 1921, Subdirector de la recién fundada Academia Rusa de Ciencias del Arte (RACHN) en Moscú; a finales de año se traslada a Alemania. 1922, profesor en la Bauhaus de Weimar; participa en la *Exposición de Arte Ruso* en la Galería Van Diemen, Berlín. 1925, participa en la reorganización de la Bauhaus, en Dessau. 1926, publicación, en Munich, de *Punto y línea*. 1928, obtiene la nacionalidad alemana. 1932, cierre de la Bauhaus de Dessau y traslado a Berlín. 1933, fracasados los intentos de continuar la Bauhaus en Berlín, Kandinsky pasa a residir en Neuilly-sur-Seine. 1939, obtención de la nacionalidad francesa. 1944, muere en Neuilly-sur-Seine.



32 Moscú, Plaza Zubovskii III, c. 1916.

Óleo sobre lienzo.

36 x 34,5 cm.

Procedencia: Colección George Costakis.

Bibliografía (selección): Hans K. Roethel y Jean K. Benjamin. Kandinsky: Werkverzeichnis der Ölgemälde (K., Índice de las pinturas al óleo), vol. II (1916-1944). Munich, 1984, n.º 609, p. 582.



1870, nace en Bolshie Gorki. Entre 1890 y 1900, estudios en la Escuela de Artes de la Sociedad para el Fomento de las Artes, Varsovia. Entre 1900 y 1905, traslado a Moscú; discípulo de Rerberg, Fischer e Ilya Maschkov. 1910, establece contacto con la Unión de la Juventud, en Moscú. 1912, encuentro con Malevich, Matiushin y otros artistas de vanguardia. 1915, se adhiere al suprematismo; participa en las exposiciones Tranvía V y O.10 en San Petersburgo (Leningrado). 1916, miembro del grupo Karo-Bube, en Moscú, y participación en su V Exposición, así como en la de El Almacén, en la misma ciudad; publica el trabajo Primitivos del siglo XX en el cuaderno futurista Los vicios secretos de los académicos. 1917, toma parte en la VI Exposición de Karo-Bube, en Moscú. 1917-1921, director de la Oficina Central de Exposiciones de la NARKOPROS. 1918, participa en la realización de decoraciones de propaganda con motivo del primer aniversario de la Revolución de Octubre. 1918-1921, profesor en los SWOMAS y en los WCHUTEMAS. 1919, participa en la V y X Exposiciones Estatales de Moscú (del impresionismo al no-objetivismo y Creación no-objetivista y suprematismo). 1920-1921, miembro del INCHUK. 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Die-

Ivan Kliun, uno de los artistas de más edad entre quienes formaron en las filas de la vanguardia rusa, pintó a principios del siglo XX cuadros decorativos, de signo estetizante, en los que se advertía la huella del simbolismo. Pero, hacia 1920 el pintor desarrolló un estilo cubo-futurista; luego, en 1915, bajo la influencia de Malevich, se convirtió en partidario incondicional del suprematismo. Ahora, no sólo realizaría obras suprematistas, sino que destacaría como teórico de la nueva corriente.

Ejemplo de los trabajos de Kliun en esa etapa de su creación es el óleo Composición suprematista del año 1916. Esta composición cromática, enteramente no-objetiva, consta de figuras geométricas fundamentales de diversas dimensiones y colores; se trata de círculos, cuadriláteros y líneas rectas que, repartidos por toda la superficie del cuadro, se disponen de tal manera que se produzcan varias intersecciones. Al cabo de breve tiempo, también esto es verdad, Kliun iría a parar a conceptos estéticos que, en parte, se separaban notablemente de los principios de Malevich. Por ejemplo, criticó el hecho de que Malevich no hubiera comprendido la pura significación del color y que, además se aferrara a referencias tocantes a un plano existencial situado fuera del cuadro. En su artículo El arte del color, publicado en 1919, escribía Kliun: «Ahora se ha depositado en el ataúd el cadáver del arte pictórico, el arte de la Naturaleza pintada; se ha sellado el féretro con el cuadrado negro del suprematismo, y el sarcófago se ha expuesto a la contemplación del público en el nuevo cementerio del arte, en el Museo de Cultura Pictórica. Pero, aun cuando haya muerto el arte de la pintura, el arte de reproducir la Naturaleza, no ha muerto. En cambio, el color, la coloración, como elemento básico de aquel arte; liberado de las ligaduras centenarias de la Naturaleza, empezó (el color) a vivir su propia existencia libre, a desplegarse con libertad y a alumbrar el nuevo arte del color; nuestras composiciones cromáticas dependen sólo de las leyes del color, y no de las leyes de la Naturaleza. En el arte del color vive y se mueve la masa cromática, con lo que se proporciona al color la máxima tensión posible. Y las entumecidas, inmóviles formas del suprematismo no producen arte alguno; lo que hacen es presentar el rostro de un cadáver, un rostro de ojos vidriosos y muertos».

Durante los primeros años transcurridos después de la Revolución de Octubre, Kliun colaboró muy activamente en diversas instituciones culturales recién fundadas y, como maestro, contribuyó también a la difusión de las formas artísticas no objetivas. En los trabajos realizados en esa época analizó las relaciones entre color y plano (construcciones bidimensionales y tridimensionales), color y luz (con sus intersecciones), color y forma. La Colección Ludwig posee, de esa fase creadora, un gouache pintado hacia 1920; éste muestra, sobre fondo claro, una compleja composición integrada por distintas formas cuadrangulares que se superponen o cruzan entre sí repetidas veces.

Hacia finales de la década de los veinte, Kliun, lo mismo que buen número de sus colegas, se dedicó a la pintura objetiva. En la época siguiente se entregó, asimismo, una y otra vez, al análisis de la configuración de obras abstractas. Así, a principios de los años treinta, realizó una serie de gouaches, de los cuales existe un trabajo en la Colección. En esta obra —como también en algunos otros gouaches de la misma época—, Kliun desarrolla una forma total y orgánica, compuesta de líneas onduladas, rectas y segmentos circulares que se cortan entre sí en muchos puntos (H. Gassner/E. Gillen. Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Entre el arte revolucionario y el realismo socialista. Colonia, 1979, p. 82. Köln 1974, p. 92).

men, Berlín. 1923, ilustraciones para diferentes escritos futuristas. 1925, miembro del grupo Cuatro Artes, Moscú; participa en la primera exposición del grupo OST. 1926, toma parte en la segunda exposición del grupo Cuatro Artes. 1942, muere en Moscú.

33 Composición suprematista, 1916.
Óleo sobre lienzo.
79 x 45,5 cm.
ML 1372.



34 **Composición**, c. 1920.

Gouache

34 x 30,5 cm.

Procedencia: Colección George Costakis.

Dep. Slg. L. 1982/513.

Exposiciones principales: Los Ángeles, 1980, Catálogo n.º 93, con reprod.

35 **Estudio preliminar para gouache**, c. 1920.

Lápiz.

15,5 x 14 cm.

Procedencia: Colección George Costakis.

Dep. Slg. L. 1982/512.

36 **Composición espacial**, 1923.

Óleo sobre lienzo.

64,5 x 64,5 cm.

Procedencia: Colección George Costakis.

37 **Sin título**, c. 1930.

Gouache.

41 x 30,8 cm.

Procedencia: Colección George Costakis.

Dep. Slg. L. 1982/511.

38 **Sin título**, s/f.

Gouache.

32,7 x 28,6 cm.

Dep. Slg. L. 1979/139.







1895, nace cerca de Volmara (Letonia). 1909-1914, estudios en la Escuela de Artes de Riga y en la Escuela de la Sociedad para el fomento de las Artes, San Petersburgo (Leningrado). 1918, llega a Moscú como soldado del Ejército Rojo; trabaja al frente de un taller de arte organizado por su Regimiento. 1918-1919, discípulo de Malevich en los SWOMAS. 1920, colabora con A. Pevsner y Naum Gabo. 1921-1923, miembro del INCHUK y participación en numerosos coloquios y exposiciones. 1922, toma parte en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen de Berlín. 1924, enseña en los WCHUTEMAS. 1927, figura en la Exposición de Tipografía organizada por El Lissitzky en Moscú. 1928, miembro del grupo Octubre; proyecto y exposición de la obra denominada La jornada laboral de siete horas, para la exposición internacional Pressa, Colonia. 1937, viaje a París, donde trabaja en la instalación del pabellón soviético en la Exposición Mundial. 1938, detención y deportación. 1944, muere en un campo de trabajo, en Kasachstan.

Klucis fue, toda su vida, un partidario entusiasta de la Revolución y del régimen soviético: primero como combatiente, con las armas en la mano, y luego como artista luchador, uniéndose a Malevich y al grupo Unovis. Cuando Malevich se trasladó a Vitebsk, Klucis siguió trabajando con A. Pevsner y Naum Gabo. Sus ideas estéticas están claramente influidas por el suprematismo, en especial por el sesgo arquitectónico de la época tardía de dicha tendencia, tal como ésta se nos muestra en los Architectona, los célebres modelos que creara Malevich. Obra de Klucis es, también, toda una serie de construcciones tridimensionales colgantes (casi todas conservadas solamente en reproducciones) que recuerdan mucho a Rodchenko y a los constructivistas, pero que están también cerca de las reflexiones de un Gabo y un Pevsner. Las formas flotantes desempeñan asimismo un papel de importancia en sus cuadros y en sus dibujos. El grupo de trabajos que figuran bajo el título Ciudad dinámica es un perfecto ejemplo de cómo partiendo de una composición suprematista, no figurativa, puede resultar una representación ciertamente abstracta pero ya no carente de sentido objetivo. Si en la pintura Ciudad dinámica, de la colección Costakis, se han aglomerado las superficies y las formas para dar lugar a una construcción apretada, densa, sólo en el fotomontaje resulta enteramente perceptible la concepción arquitectónica que existe detrás de estas construcciones rigurosamente articuladas. Con idéntica composición, las superficies cromáticas del cuadro se transforman aquí en altos bloques de edificios y en vigas de hierro. La ciudad satélite del futuro se ha hecho ahora realidad plástica.

Klucis aceptó con entusiasmo las nuevas misiones que la sociedad, también nueva, encomendaba al artista. Para Klucis se trataba de algo completamente natural y lógico; era trabajar en pro de la sociedad, de la Revolución, del hombre de la calle. Su gran campo de acción lo hallaría él en el diseño de carteles y de proclamas impresas, así como en el proyecto de gráficos y escritos de agitación y en el decorado de acciones de propaganda y congresos políticos. Por la misma época, Klucis estuvo también muy entregado a las nuevas ideas en torno al cine y al montaje filmico, ideas que utilizó para sus propios trabajos. Se dedicó, asimismo, a los aspectos teóricos del fotomontaje; de ello son muy expresivos algunos pasajes de sus textos de 1931: «El fotomontaje completa la revolución de los métodos compositivos (de los géneros representativos en el campo del arte). (...) El fotomontaje enriquece el arte con nuevos principios y leyes de composición. El fotomontaje influye en el arte cinematográfico. Una serie de artistas utilizan este método en la realización de sus cuadros (...). El fotomontaje, en cuanto forma típica de los fenómenos que caracterizan el arte revolucionario soviético, va mucho más allá de las fronteras de la URSS. La prensa comunista de Alemania emplea exclusivamente, en sus productos impresos, el método del fotomontaje, tomado del de la Unión Soviética (...) Los más recientes éxitos alcanzados en el campo del cartel poligráfico confirman el fotomontaje como arte de agitación política, un arte revolucionario que es el más vivaz, valiente y vigoroso de la URSS (...).»

Con plena convicción, se adhirió Klucis a los programas del gran Plan Quinquenal; uno de sus carteles más célebres, el titulado Llevemos a cabo el Plan del gran Trabajo, presenta una hilera de manos que semejan salir disparadas como cohetes desde abajo a la derecha hacia arriba, a la izquierda. Stalin aparecía a menudo en esos carteles. Al dorso de un boceto se pone, incluso, una cita suya, como ya hemos visto. Es singularmente trágico que Klucis fuera convirtiéndose paulatinamente en persona non grata en las esferas políticas, hasta que por último, en 1938, y aduciendo su origen letón, se le detuviera y deportara.



39 **Ciudad dinámica**, 1919.
Fotomontaje, collage y tinta china.
55,7 × 45,7 cm.
Dep. Slg. L. 1980/17.

El fotocollage de 1919 es la versión tipográfica de un cuadro suprematista pintado el mismo año y que lleva igual título. Figura en la Colección Costakis. V. Kulagina hizo, en 1923, una litografía del fotocollage.

40 **Levantad la industria; ésta es la base del estado de los obreros y campesinos**, s/f.
Boceto para un cartel de agitación política.
Gouache.
32,2 × 27,7 cm.
Dep. Slg. L. 1982/517.

41 **A la memoria de los jefes caídos**, 1927.
Boceto de cartel.
Gouache y collage
53 × 70,5 cm.
Dep. Slg. L. 1982/518.
Proyecto de una estampación cincográfica especial, realizada para la Exposición All-Unions. Moscú, 1927.

42 **Cumpliremos el plan del gran trabajo**, 1930.
Boceto de cartel.
Gouache y collage sobre dibujo a lápiz.
16 × 11,3 cm.
Dep. Slg. L. 1982/514.

43 **La vida se ha vuelto mejor, la vida se ha hecho más alegre.**
Josef Stalin, c. 1930-33.
Boceto de cartel.
Lápiz, lápices de colores, gouache y collage.
19 × 25,9 cm.
Dep. Slg. L. 1982/515.

44 **Boceto de cartel**, c. 1930-1933.
Lápiz, gouache y collage.
30,8 × 23,3 cm.
Dep. Slg. L. 1982/516.
Texto al dorso: «La realidad de nuestro programa son los seres humanos vivos: tú y yo. Seis condiciones para triunfar». «Nuestra voluntad de trabajo, nuestra disposición a trabajar de un modo nuevo, nuestra decisión de llevar a cabo el Plan». Josef Stalin.
«En vista de la necesidad de tener terminados los carteles para la Fiesta de Octubre, ruego se realicen prontamente las fotografías conforme a las instrucciones.»







Ya los datos biográficos anotados demuestran que sabemos muy poco acerca de la artista Nina Kogan. Pero la hoja suelta que nos da cuenta de ella, y su obra ante todo, la presenta como una artista de primera línea entre las de la época siguiente a la Revolución rusa. Su ballet suprematista no posee argumento; es una danza abstracta en la que las formas cromáticas de la escenografía se hallaban en constante movimiento y se iban transformando, de modo sucesivo, en una cruz, en un círculo, en un cuadrado. También en su composición de 1920, las formas rigurosamente geométricas están concebidas como un cambio sutil de posibilidades, de manera que el frío colorismo y la clara superficie, que produce casi el efecto de algo metálico, sugieren el funcionamiento silencioso de un mecanismo. Basta pensar en obras surgidas al mismo tiempo fuera de las fronteras de Rusia —obras, por ejemplo, de Le Corbusier y Ozenfant, en París— para descubrir el espíritu de este trabajo más allá de las teorías post-suprematistas. La segunda composición suya que se muestra aquí, y que surgió poco tiempo después, vuelve a estar ligada, mucho más fuerte y radicalmente, al suprematismo de Malevich, con la particula-

ridad de que aquí (dentro, por entero, del sentido de su ballet), alienta con toda vivacidad la idea del movimiento de las formas geométricas y, con ello, la configuración en continuo cambio. Con precaución, pero a conciencia, consumó la artista la transformación del suprematismo en el mundo ideal del constructivismo, un mundo más riguroso que atiende a fines determinados y que obliga a la objetividad. Este proceso fluye igualmente en las reflexiones pedagógicas de la artista. En el primer escalón —la Facultad de la Pintura—, el alumno nota que toda la Naturaleza —como, por lo demás, toda percepción— es color construido. El segundo escalón es la Facultad de los Materiales: el trato con las diferentes clases de material como medio para trascender. En el tercer escalón, la técnica pasa a ocupar el primer plano en cuanto medio constructivo. Misión de la nueva escuela es la de señalar a los alumnos el camino de lo creativo, de la invención, conducirlos hacia actividades de tal índole que hagan surgir finalmente un mundo nuevo, un mundo técnico-utilitario, hecho de elementos previamente señalados por el suprematismo. (N. Kogan. Fragmentos del suelto citado, 20 de noviembre de 1920).

1887, nace en Vitebsk. 1918, está al frente del curso elemental en el taller de la Escuela de Artes de Vitebsk, primero bajo la dirección de Marc Chagall, y, desde otoño de 1919, dirigida por K. Malevich; miembro del grupo UNOWIS; estrecho contacto con Suetin, Chashnik y otros. 1920, publicación de un suelto, Sobre arte gráfico, en la revista UNOWIS; escenificación de un ballet suprematista. 1922, traslado a Leningrado juntamente con el grupo de Malevich; participación en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen, Berlín. 1938, toma parte en la exposición de obras de mujeres artistas en Leningrado. 1940-1941, participa en la VI y VII Exposición de Obras de Artistas de Leningrado. 1942, muere en Leningrado.



45 **Composición**, 1920.



45 **Composición**, 1920.
Óleo sobre lienzo.
88 x 66 cm.
ML 1318

46 **Composición suprematista**, 1920-1922.
Óleo sobre lienzo.
72 x 54 cm.
ML 1373



1896, nace en Kaluga. 1912-1917, asiste a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. 1918-1919, estudios en los SWOMAS, con Malevich; contactos con Kliun, A. Pevsner y Naum Gabo. 1919, marcha a Oremburg, para organizar e instalar allí los SWOMAS. 1921, viaje a Smolensko, donde conoce a K. Kopro y a V. Streminski, el polaco seguidor del arte de Malevich; regresa a Moscú. 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen, Berlín. 1925, fundación del grupo OST (Sociedad de Pintores de Caballete), en unión de Juri Annenkov, Alexander Deineka, Juri Pimenov y otros. 1925, participa en la primera exposición de OST. 1926, participa en la segunda exposición de OST. 1928, participa en la cuarta y última exposición del mismo grupo. 1972, muere en Moscú.

En el curso de los años veinte, un grupo de artistas se dedicó al estudio de los temas de la navegación espacial, el progreso técnico y las investigaciones del espacio interestelar. Kudriashev se contó en este grupo, el cual abrigaba la firme convicción de que el arte debía reflejar los avances tecnológicos no sólo en forma de determinadas construcciones mecánicas, sino también como categoría abstracta científica. Papel principal desempeña aquí el padre de la navegación espacial, K. Ziolkovsky; éste, desde el año 1910, concibió y expuso importantes teorías sobre construcción de cohetes e investigación espacial y, además, escribió en 1916 un libro de ciencia ficción que alcanzaría gran popularidad, bajo el título *Detrás del Planeta Tierra*. El padre de Kudriashev trabajó con el citado investigador del espacio y construyó para él varias maquetas en madera. Evidentemente, Kudriashev recibió de modo directo el influjo de todas esas ideas y teorías; partiendo de modelos científicos del espacio, de índole física, pretendía alcanzar efectos cósmicos tanto en el color como en el espacio, según ocurre en su óleo *Nacimiento del Planeta*. «La pintura, tal como se manifiesta en mis obras, ha dejado de ser una construcción lumínico-formal abstracta; se ha convertido en expresión real de la actual percepción del espacio. El espacio, la circunferencia terrestre, la densidad y la luz, han pasado a ser, en cuanto realidades materialistas, algo nuevo, algo que puede alumbrar hoy día el arte espacial». En: H. Gassner/E. Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus —Entre el arte revolucionario y el realismo socialista—*, Colonia, 1979, p. 330).

47 *Nacimiento del planeta*, 1928.
Óleo sobre madera contrachapada.
55 x 62 cm.
ML 1337.



KULAGINA, Valentina



1902, nace en Moscú. 1928, colabora en el pabellón soviético de la exposición internacional Pressa, Colonia; miembro del grupo Octubre en los años veinte y treinta, trabaja en una extensa serie de proyectos de arquitectura interior de exposiciones y de bocetos para carteles. 1929, participa en la exposición Vida y costumbres de los niños en la Unión Soviética. 1931, participa en la exposición Arte Soviético en Zurich, para la cual proyectó el correspondiente cartel. 1932, participa en la exposición El Cartel sirve al Plan Quinquenal. Murió en Moscú.

Acerca de esta artista, no sabemos prácticamente nada. De cuando en cuando aparece su nombre en las listas de las exposiciones, y su marido, Klucis, la menciona expresamente en el texto de 7 de junio de 1931 (vid. Gustav Klucis). Al presentar a los principales artistas en el campo del fotomontaje, además de citarse a sí mismo y a Sienkin, Elkin y Pinus, nombra también a su mujer: «Kulagina trabaja (en esta actividad) desde 1925».

48 **R.S.F.S.R.** (República Rusa Socialista Federativa Soviética), 1922.
Pluma, pincel, tinta china.
14,7 × 10,5 cm.
Dep. Slg. L. 1982/520.

49 **Proyecto para la publicación «Mensajero Militar», Moscú, abril de 1924.** Editora de la R.S.F.S.R.
Tinta china, gouache.
24,3 × 18,6 cm.
Dep. Slg. L. 1982/519.



1868, nace en San Petersburgo (Leningrado). 1892, acaba los estudios de Medicina; es nombrado profesor en la Academia Militar de San Petersburgo (Leningrado) y médico del Cuartel General del Ejército ruso; en arte es enteramente autodidacta. 1908, organiza el grupo de los impresionistas y participa en la exposición Tendencias Contemporáneas en el Arte; da conferencias, y alcanza renombre como teórico del arte. 1910, organiza la exposición El Triángulo. Establece contactos con la Unión de la Juventud; estrecha relación con los hermanos Burliuk, con V. Markov y con Olga Rozanova. 1910-1911, expone en el Segundo Salón Izdedsky, Odessa, Kiev, Riga y San Petersburgo, en el que figuran también obras de los hermanos Burliuk, Javlensky, Kandinsky, Larionov, Tatlin y Verefkin. 1912, exposición individual en San Petersburgo (Leningrado). 1914, invita a viajar a Rusia a Filippo Marinetti; juntamente con A. Exter y Olga Rozanova, recibe una invitación para exponer en la Galería Sprovieri, de Roma. 1917, muere en Petrogrado.

A pesar de que, como médico y como artista autodidacta, pudiera insinuarse la idea de situar a Kulbin al margen del mundo artístico, lo cierto es que desempeñó un importante papel, en cuanto teórico y promotor, en la evolución del arte ruso anterior a la Revolución. Sus teorías sobre la música atestiguan el interés de Kulbin por las consideraciones globales del arte, por su estimación interdisciplinar, teorías gemelas de las que a la sazón privaban, impulsadas ante todo por artistas como Matiushin. Aunque dichas teorías, en efecto, estaban muy vinculadas a la época, hallándose ecos suyos en las ideas simbolistas y teosóficas, Kulbin destaca como figura histórica en calidad de pensador y organizador del panorama artístico de su tiempo; con ayuda de este médico artista se allanó el camino a creadores como Filonov y la Rozanova, y por invitación suya llegó a Rusia Marinetti en el año 1914, después de que se tradujeran y publicaran paulatinamente las teorías del artista a partir de 1909.

50 **Retrato de Filippo Marinetti**, 1914.

Carbón.

34,5 × 25,5 cm.

Procedencia: Paul Mansourov, París.

Dep. Slg. L. 1982/521.

51 **Retrato de Filippo Marinetti**, 1914.

Carbón y acuarela roja.

34 × 22,5 cm.

Procedencia: Paul Mansourov, París.

Dep. Slg. L. 1982/524.

52 **Retrato de Filippo Marinetti**, 1914.

Carbón.

35 × 22 cm.

Procedencia: Paul Mansourov, París.

Dep. Slg. L. 1982/523.

53 **Retrato de Filippo Marinetti, en pie**, c. 1914.

Carbón.

35,7 × 22 cm.

Procedencia: Paul Mansourov, París.

Dep. Slg. L. 1982/522.

50 Retrato de Filippo Marinetti, 1914.



52 Retrato de Filippo Marinetti, 1914.

53 Retrato de Filippo Marinetti, en pie, c. 1914.



LAPSCHIN, Nikolai

1883, nace en San Petersburgo (Leningrado). 1911-1912, estudios en la Escuela de la Sociedad para Animación de las Artes, San Petersburgo (Leningrado). 1912-1915, estudios con Jan Tsionglinsky y con Bernstein. 1918, participa en decoraciones de propaganda política en Petrogrado. 1918-1919, hace el servicio militar en el Ejército Rojo. Desde 1920 realiza naturalezas muertas cubistas y retratos del mismo estilo, así como algunas composiciones abstractas; estrecha amistad con Nikolai Puni; amigo y colega de Lev Bruni, Vladimir Lebedev y otros artistas de Petrogrado. Se dedica muy activamente al diseño de porcelanas y decorados. Ilustraciones de libros y revistas. Desde 1922, dada su intensa actividad artística, toma parte en numerosas exposiciones nacionales y extranjeras, como, por ejemplo, en la exposición Unión de Nuevas Tendencias en el Arte, celebrada en el Museo de Cultura Artística de Petrogrado; el mismo año presenta trabajos en la Exposición de Bocetos de Decorados Teatrales y Trabajos del Taller del Instituto de Artes Decorativas, Petrogrado, juntamente con Altman, Annenkov, Lebedev, Petrov, Vodkin, Tatlin y otros. 1923, miembro de la Comisión Rectora del Museo de Cultura Artística. 1927-1928, profesor en los SWOMAS. Desde 1929, profesor en el Instituto Técnico de Poligrafía, Leningrado. 1929, recibe el encargo de diseñar la edición de lujo de los Viajes de Marco Polo para el Limited Editions Club, Nueva York. 1942, muere en Leningrado.

En la compacta y vigorosa composición de 1920 son reconocibles elementos de una naturaleza muerta, como, por ejemplo, la guitarra, en la mitad inferior del cuadro. Pero el vocabulario formal cubista es aquí menos determinante de la composición que la cercanía de ésta al relieve pintado, circunstancia que se da, pongamos por caso, en los trabajos de la Popova o en los de Puni, amigo de Lapschin; las partes resueltas a manera de chapa ondulada recuerdan las porciones montadas que vemos en las obras de Puni del año 1915. Con sus diseños para la Manufactura de Porcelanas de San Petersburgo, Lapschin se sitúa en el grupo de los artistas notables que se dedicaron igualmente a proyectar objetos de uso cotidiano. Son conocidos los diseños de esta especie debidos a Malevich, Chaschnik y Suetin del año 1922. No sólo en la decoración, sino, sobre todo, en la forma de las jarras, la porcelana de Lapschin muestra estrecho parentesco con la de Suetin.

55 Servicio de porcelana, 1920-1923.

54 **Composición**, c. 1920.
Óleo sobre lienzo
50 x 40 cm.
ML 1374.

55 **Servicio de porcelana**, 1920-23.
8 piezas.
Consta de: una tetera, dos juegos completos y un plato para tarta (con la marca de la Manufactura de Porcelanas de San Petersburgo en el reinado de Nicolás II —1894-1917— y la fecha, 1903).
Todas las piezas llevan el sello Made in USSR, 1920-1923.
ML 1409.







La obra de Larionov y de su mujer, Natalia Gonscharova, nos es conocida —a través de numerosas publicaciones y exposiciones— mejor que la de otros artistas soviéticos que no salieron nunca de Rusia o que salieron muy poco. No hay que olvidar que M. Larionov y N. Gonscharova residieron desde 1919 en París, y que muchos de sus trabajos de la época temprana fueron a parar a colecciones particulares de Occidente. La actividad de Larionov en el ámbito artístico de Moscú antes de la Revolución es de importancia decisiva. Con él y con la Gonscharova quedan estrechamente ligados esos dos principales movimientos que son el neo-primitivismo y el rayonismo. Él fue promotor y organizador de las más notables exposiciones de la vanguardia rusa, como Valet de carreaux, 1910, Rabo de asno, 1912, y El blanco de tiro, 1913. Muy cercano fue también el contacto con la pintura de París; éste resultó posible no sólo por la prolongada visita del año 1906, sino también por el estudio de las obras de, sobre todo, Gauguin, Matisse y Cézanne, en las grandes colecciones particulares de Moscú. La Naturaleza muerta, con bogavante, de 1907, reúne varios elementos típicos de la evolución del arte de Larionov y de todo el arte ruso de esa época. Son claramente reconocibles los influjos de las naturalezas muertas de Cézanne, tanto en la disposición de la mesa, del mantel y de los sobrios elementos allí colocados —pan, botella—, como en la perspectiva levemente distorsionada. Muy poco franceses son, en cambio, los motivos de la bandeja pintada que ocupa el centro de la composición, así como el papel pintado del fondo, gozosamente chillón; ambas cosas evocan el folklore ruso y producen encantador contraste con la exótica presencia del bogavante del primer término. La reflexión sobre la fuerza y el valor intrínseco del arte popular ruso es una idea central en la obra de M. Larionov y N. Gonscharova. Los dos coleccionaban rótulos pintados y, sobre todo, luboks, los grabados en madera coloreados a mano, mercancía barata y muy divulgada entre el pueblo. Los iconos eran objeto de nueva contemplación y, en consecuencia, de nueva interpretación. El estímulo se buscaba, y se encontraba no en las tradiciones icónicas occidentales, sino en la consideración y estudio de las raíces nacionales rusas. También en la Naturaleza muerta, con cangrejo, están latentes aquéllas, y son reconocibles en el atractivo contraste entre el tipo tradicional de la naturaleza muerta y la imagen de la idílica

1881, nace en Tiraspol. 1898, estudios en la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, Moscú. 1900, encuentro con N. Gonscharova. 1906, viaje a París con Diaghilev, y regreso por Londres. 1908, organiza la primera exposición de la revista El Toisón de Oro (282 pinturas de autores franceses: Matisse, Cézanne, Gauguin, Derain, Van Gogh y otros). 1909, segunda exposición de El Toisón de Oro. 1910, fundación, con N. Gonscharova, del grupo Valet de carreaux. 1911, rechazo de Valet de carreaux por razones artísticas, y creación del nuevo grupo Rabo de asno; en la primera exposición se muestran trabajos de Larionov, Gonscharova, Tatlin y Malevich. 1913, organización del grupo El blanco de tiro, en cuya exposición se ofrecen por vez primera obras rayonistas; publicación del Manifiesto rayonista; exposición en la galería Der Sturm (La tempestad), Berlín. 1914, organización de la exposición N.º 4, en Moscú. Viaje a París, con el fin de trabajar para Diaghilev y su ballet; exposición en la Galería Guillaume, París (la presentación del catálogo la escribe Apollinaire). 1915, resulta herido en el frente ruso; más tarde, sale de Rusia para trabajar en el teatro de Diaghilev; estancia en Suiza. 1917, traslado definitivo a París. 1964, muere en Fontenay-aux-Roses, Francia.

56 **Naturaleza muerta, con bogavante**, 1907.

Óleo sobre lienzo.

80 × 95 cm.

ML 1331.

Exposiciones principales: Segunda exposición de la revista El Toisón de Oro. Moscú, 1909. Larionov, Acquavella Galleries. Nueva York, 1969.

Bibliografía (selección): W. George. M. Larionov. París, 1966. G. Rusz., Larionov. Budapest, 1977.

57 **Retrato de un hombre**, 1910.

(probablemente, Burluk).

Óleo sobre lienzo.

110 × 80 cm.

ML 1306.

Exposiciones principales: Larionov et son temps. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, 1973. Larionov-Gonscharova. Musée D'Ixelles, Bruselas, 1976.



58 Rayonismo rojo y azul (Playa), 1911.

Óleo sobre lienzo.

52 x 68 cm.

Procedencia: Colección Boris Tcherkinsky, París.

ML 1333.

Bibliografía (selección): Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art*. Londres, 1971 (el cuadro aparece erróneamente datado: 1913-1914).

Exposiciones principales: Galería Der Sturm, 1913. Exposición N.º 4, 1914. Musée d'Art Moderne, París, 1963 (con extensa lista de exposiciones y publicaciones). *Towards in New Art, Painting 1910-1920*. Tate Gallery, Londres, 1980.

59 Venus, 1912.

Temple sobre lienzo basto.

56 x 73,5 cm.

Procedencia: Eugin Robin, París.

ML 1332.

Exposiciones principales: Rabo de asno, Moscú, 1912. El blanco de tiro, Moscú, 1913. Los Ángeles, 1980.

60 Salchichas y caballas rayonistas, 1912.

Óleo sobre lienzo.

46 x 61 cm.

ML 1307.

Exposiciones principales: El blanco de tiro, Moscú, 1913. Larionov, Acquavella Galleries, Nueva York, 1969. Larionov-Gonscharova. Musée d'Ixelles, Bruselas, 1976.

61 Composición rayonista, 1916.

Gouache

45 x 56 cm.

Dep. Sig. L. 1982/525.

Exposiciones principales: *Tatlin's Dream*. Fischer Fine Art. Londres, 1973/74. Los Ángeles, 1980.



aldea rusa que semeja no sentir todavia el vigor y la vitalidad que los artistas han de descubrir en ella; esas calidades avanzan ya hacia el contemplador en los motivos de cuentos que surgen del papel pintado del fondo.

En la época siguiente desarrolla Larionov un estilo notoriamente primitivista, para lo cual recoge en su obra elementos decorativos del arte de los campesinos, así como formas sacadas de dibujos infantiles e inscripciones semejantes a los graffiti. Característico de esta fase del arte de Larionov es el cuadro Venus, de 1912.

Sobre el lienzo toscamente tejido y sin preparación alguna, aparece la figura de la mujer tendida, contorneada tan sólo por un sumario desarrollo dibujístico; los motivos ornamentales de los dos gatos estilizados subrayan el carácter plano de toda la composición, que, sumando a ello la parquedad del colorido, contrasta fuertemente con la suntuosidad cromática fauvista de la Naturaleza muerta, con boga-vante.

Rasgos campesinos se aprecian también en los retratos realizados por Larionov en esos años, así, por ejemplo, en la figura marcadamente campesina de un hombre, pintada en 1910; se trata, con toda probabilidad, de un retrato del escritor y crítico Nikolai Burliuk (1810-1920), hermano menor de los célebres David y Vladimir Burliuk, retratados también por Larionov. Éste los conoció ya en 1907, y surgió entre ellos una intensa y fructífera amistad; los Burliuk ocupaban a la sazón el punto central de las fuerzas y de las ideas que conducirían al futurismo y a la renovación de todo el arte ruso. De modo semejante a como lo hizo con Vladimir, Larionov pintó a Nicolai con la apariencia de un mocetón de recia estampa, ataviado con el traje típico que volvemos a encontrar en el retrato de Khlebnikov.

Al mismo tiempo que hacía sus cuadros neo-primitivistas, Larionov se ocupó además en la pintura de obras abstractas. El artista dijo en sus memorias que, ya en 1906, fueron las acuarelas de Turner —vistas en un corto viaje a Londres—, las que le incitaron a tales reflexiones; se quedó «estupefacto porque ahí no había formas preestablecidas. Eso me llevó a la conclusión de que la pintura no necesita imitar formas reales. Desde aquella época me sentí poseído por la idea de una pintura no figurativa». En 1910 y 1911 surgieron las primeras obras que Larionov y Gonscharova llamarían más tarde rayonistas y que presentarían al público, por primera vez, el año 1914, en la exposición *El blanco de tiro*. Ese mismo año redactó Larionov su manifiesto rayonista. En verdad, el rayonismo fue una corriente artística de muy corta vida; pocos son los que la siguieron realmente. Mas, pese a ello, tuvo una importancia decisiva en el camino de Malevich hacia el suprematismo. El rayonismo puede considerarse como una síntesis del cubismo (distribución prismática de la superficie), del futurismo (momento, o factor, del movimiento) y del orfismo (dinámica de la luz mediante los contrastes cromáticos, tal como se ve, por ejemplo, en Delaunay). Nueva, a este respecto, es la inclusión de la teoría de la radiación, en el campo de las investigaciones científicas, sobre la condición material de la luz. El principio compositivo del rayonismo es la descomposición del objeto del cuadro en la luz concentrada y en haces de rayos, o haces luminosos (rayons), que despliegan el espacio del cuadro en refracciones casi prismáticas, determinando una fuerte dinamización. El artista se aplica a descubrir el poder de irradiación que poseen, por naturaleza, todos los objetos «de los rayos de las cosas que el artista somete a su voluntad de expresión estética; el cuadro, así, parece estar al margen del espacio y el tiempo, determina sensaciones que nos permiten vislumbrar la cuarta dimensión». Los objetos representados, apenas tienen ya importancia. En la composición *Salchichas y caballas rayonistas*, se reconocen, efectivamente, en el centro, algunos peces dentro de una lata abierta de color pardo, y porciones de salchichas; pero lo que domina en el cuadro son los nódulos de rayos, en tanto que los objetos se desintegran. «No son los objetos los que el pintor impele al campo visual, sino los rayos que en ellos rebotan. Una parte de los rayos sale del objeto; otras partes se superponen en él; por ello, la imagen del objeto destaca del fondo con menor claridad». (En M. Hoog, S. de Vigneral, ed., *Une avant-garde explosive*. Lausana, 1978, pp. 42, 71 ss., y 125).

En opinión de John Bowl (texto inédito), el cuadro *Salchichas y caballas rayonistas*, «como ya el curioso título indica, ha de ser entendido en cuanto parodia de la naturaleza muerta tradicional; ilustra una actitud específicamente rusa, o, mejor, específica de Larionov, con respecto al arte; el arte se considera como algo habitual, contradictorio, divertido. El sentido del humor de Larionov, su a menudo satírica desestimación de las concepciones estéticas fundamentales, se manifiestan también en otras muchas obras de esa época».









LEBEDEV-SCHUISKII, Anatolii

1896, nace probablemente en Moscú. 1925, participa por primera vez en la exposición Obras Artísticas de los Pintores y Escultores de la Sociedad de Pintores Moscovitas, Moscú; toma parte en la I Exposición Estatal de Pinturas, Moscú; miembro de la comunidad de artistas Bytije (Vida), juntamente con Ivan Pankov y Konstantin Parckomenko, en la que se agruparon muchos estudiantes de los WCHUTEMAS; este grupo participó en diferentes muestras, entre ellas en la I Exposición, con Discusión Abierta, de Miembros del Arte Activo Revolucionario, celebrada en los WCHUTEMAS de Moscú el año 1924; Lebedev-Schuiskii presentó cuadros en todas las exposiciones de Bytije a partir de la tercera de éstas (1925, 1926, 1927 y 1928). 1929, miembro de la OMCH (Sociedad de Artistas Moscovitas); ésta organizó dos exposiciones (1928 y 1929), en la que estuvieron representados, además, Drevin, Falk, Lentulov, Roschdestvenski, Udalzova y otros autores. Hasta bien entrados los años 60, Lebedev-Schuiskii participó habitualmente en exposiciones.

Acerca de este artista existen sólo escasos datos. (Importa, por otro lado, no confundirlo con Vladimir Lebedov (1891-1967). Su naturaleza muerta de 1920 lo coloca, por lo que atañe al estilo, cercano a Robert Falk (1886-1958), el artista que a lo largo de toda su vida se consideró deudor de la pintura de Cézanne. Su cubismo lírico, como se le denomina una y otra vez en la bibliografía especializada, tiene también resonancia en la citada Naturaleza muerta, de Lebedev-Schuiskii; Falk estuvo en Moscú, en los WCHUTEMAS, de 1918 a 1928, por lo cual es muy presumible que existiera relación entre ambos artistas.

62 **Naturaleza muerta, con guitarra**, 1920.
Óleo sobre lienzo.
99 x 80 cm.
MC 1375.



LENTULOV, Aristarch



1882, nace en Vorona, cerca de Nishnij Lomow (distrito de Pensa). 1898-1900, estudios en la Escuela Profesional de N. D. Seliverstov, Pensa. 1900-1905, estudios en la Escuela de Artes de Kiev con N. K. Timonenko y N. F. Selesnev. 1906, traslado a San Petersburgo (Leningrado); estudios en el taller de D. N. Kardovskij. 1908, traslado a Moscú; conoce y colabora en exposiciones con los hermanos Burliuk, N. Gonscharova, M. Larionov, N. I. Kulbin y otros. 1910, participa en la organización de la exposición Karo-Bube de Moscú, en la cual presenta también obras propias. Juntamente con Larionov, Lentulov fue cofundador de dicha muestra. 1911, viaje a París, y actividades en el taller La Palette, donde enseñan A. Le Fauconnier y J. Metzinger. 1912, largo viaje a Italia; regresa a Moscú pasando por Viena y Zurich. 1915-1918, escenografía y diseños para varios actos musicales y teatrales. 1919-1943, asidua actividad docente en los talleres de arte WCHUTEMAS y WCHUTEIN. 1943, muere en Moscú.

Lentulov es uno de los principales protagonistas del panorama artístico desplegado en torno al grupo Karo-Bube; su talento pictórico lo situó rápidamente en primer plano, pero, en realidad, fue siempre un artista al abrigo de los vientos, que arriesgó poco en los terrenos político e ideológico. Es cierto que hallamos su nombre de continuo en importantes trabajos sobre arte y en muchas listas de reuniones e instituciones de los años veinte. Militante no lo fue jamás; se mantuvo discretamente al margen, sin dejar a la posteridad texto programático alguno. Así pudo escribir de él un crítico en 1926: «Tan grandes maestros de la ACHRR como Maschkov, Lentulov, Kustodief, Juon y otros, no tienen relación de ninguna especie con la Revolución; ni con la artística ni con la social». (P. Novicky. *Über die ACHRR — eine grosse Frage. — Sobre la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria; un gran interrogante—*; reproducido en: H. Gassner/E. Gillen. *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus —entre el arte revolucionario y el realismo socialista—*, Colonia, 1979, p. 273).

De manera muy propia y personal, Lentulov combinó los elementos del cubismo con el estilo pictórico de los fauvistas. Sus composiciones, pese al alto grado de abstracción que las caracteriza, no están jamás exentas de alusiones figurativas; sobre todo, nunca se olvida por entero la tectónica de la representación, peculiaridad inspirada por Cézanne. Aunque Lentulov no estuvo adscrito a la corriente del neoprimativismo tal como éste aparece en Larionov y la Gonscharova, en toda su obra se halla presente y vivo el influjo del arte ruso, del cromatismo de éste, del arte popular, del paisaje. Su estilo de pintura sigue resultando inconfundible y sus trabajos son, una y otra vez, sorprendentes testimonios de una potencia pictórica en la que el dominio de las técnicas modernas no desmiente jamás la fuerza primigenia, elemental, de la conciencia artística de la Rusia de entonces: una conciencia que nacía de nuevo sin dejar de orientarse hacia lo antiguo.

63 Paisaje con cipreses, 1913.

Oleo sobre lienzo

64 x 60,5 cm.

ML 1363

Exposiciones principales: Russische Kunst des 20. Jahrhunderts (Arte Ruso del siglo XX). Colección Semjonow, Galerie der Stadt Esslingen, 1984, reprod. en color, p. 64.

Russische Kunst (Arte Ruso). Colección Semjonow, Museum Ludwig, Köln 1980, reprod. en color, p. 35.



LISSITZKY, El

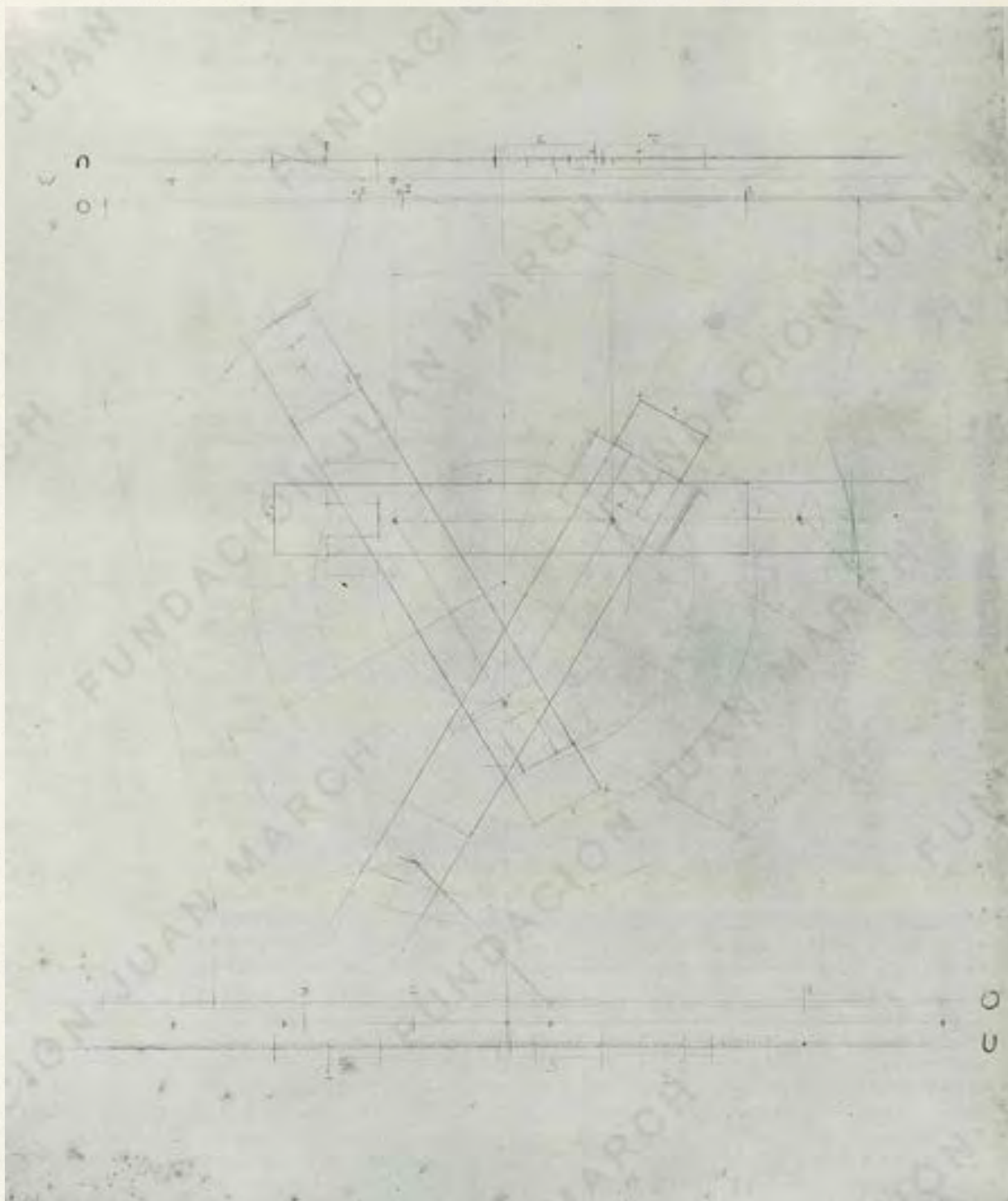


El Lissitzky, uno de los más notables vanguardistas rusos, contribuyó de modo decisivo, tanto en lo teórico como en lo práctico, a la realización y difusión de las ideas constructivistas, gracias a la extraordinaria variedad de sus actividades en la pintura, la arquitectura, la tipografía y la fotografía. Terminados sus estudios de arquitecto e ingeniero diplomado en la Escuela Superior Técnica de Darmstadt, regresó a Rusia al estallar la primera guerra mundial. El Lissitzky trabajó primero en varios estudios de Arquitectura de Moscú, hasta que en 1916 empezó a dedicarse a la ilustración de libros. Se trataba de ilustraciones figurativas en las que el autor asimiló y elaboró influencias expresionistas y cubo-futuristas. El año 1919 se hizo cargo de una cátedra en la Escuela de Artes de Vitebsk, donde, por su encuentro con Malevich, se familiarizó con el suprematismo. Más tarde, El Lissitzky consumó su separación del arte objetivo incorporando diversos elementos formales suprematistas, pese a rechazar los aspectos místico-irracionales de aquella tendencia.

También en esa época, realizó El Lissitzky sus primeros prouns (proun es abreviatura de la expresión rusa equivalente a proyecto para la afirmación de lo nuevo), obras que figuran entre lo más notable, desde el punto de vista histórico-artístico, de cuanto creara el autor. Esos prouns —que se nos aparecen principalmente como litografías o acuarelas, pero también en forma de óleos o relieves—, muestran constelaciones formales de naturaleza geométrica con marcados efectos espaciales y arquitectónicos. Se caracterizan, entre otras cosas, por la carencia de

1890, nace en Portschinok, cerca de Smolensco. 1909-1914, estudios de arquitectura e ingeniería en la Escuela Superior Técnica de Darmstadt. 1914, regreso a Rusia. 1915, ayudante en diversos estudios de arquitectura, en Moscú. 1917, participa en la exposición Mundo del Arte, Petrogrado. 1918, miembro del IZO en Moscú. 1919, profesor en la Escuela de Artes de Vitebsk; colabora con Chagall y luego con Malevich; miembro del grupo POSNOWIS (denominado más tarde UNOWIS); realiza los primeros prouns. 1920, miembro del INCHUK en Moscú. 1920-1921, director de la Facultad de Arquitectura de los WCHUTEMAS, en Moscú. 1922, juntamente con Ilja Ehrenburg, publica en Berlín la revista *Vestsch/Gegenstand/Objet*; publica también la serie gráfica *Historia de dos cuadrados*; participa en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen, Berlín, colaborando también en la organización y diseño de dicha muestra. 1923, configuración tipográfica del volumen de poemas *Para la voz*, de Majakovski; estancia en Hannover, donde realiza el *Album Kestner*, con el título de *Proun* y el álbum de figurines *Victoria sobre el Sol*. 1924, estancia, por motivos de salud, en Suiza; juntamente con Hans Arp, escribe el trabajo *Die Kunstismen* (*Los Ismos en el Arte*), que se publica al año siguiente. 1925, regreso a Rusia; profesor de arquitectura interior y diseño de mobiliario en los WCHUTEMAS de Moscú; abandona la pintura. 1927-1928, diseño del Gabinete Abstracto en la Galería Regional de la Baja Sajonia, Hannover. 1928, director artístico en la configuración del pabellón ruso en *Pressa*, Exposición Internacional de *Pressa*, en Colonia; miembro del grupo de vanguardia *Octubre*. 1930, diseño del pabellón soviético en la Exposición de Higiene, Dresde. Desde 1931, director artístico de la Exposición Permanente de Arquitectura en el Parque Cultural Gorki. Desde 1932, colaborador fijo como artista del libro en la revista *URSS en la Construcción*. 1941, muere en Moscú.

64 **Estudio**, c. 1920.
Dibujo a lápiz.
50 x 40 cm.
Dep. SLG. L. 1982/526.



65 **Composición con cuchara**, 1920.
Fotograma.
29 x 23 cm.
ML/F 1978/1404.

66 **Composición con tenaza**, s/f.
Fotograma.
29 x 23 cm.
ML/F 1978/1405.

67 **Exposición Internacional de Prensa (Prensa)**,
Colonia, 1927-28.
5 proyectos.
Collage y gouache.

punto de fuga, o de alineación, y la renuncia a todas las leyes tradicionales de la perspectiva. Los diversos elementos de que consta un proun, ya sean líneas, superficies o volúmenes, se representan con diferentes ángulos de visión, lo cual da por resultado un juego dinámico de movimientos, en gran número de direcciones, dentro del espacio.

Es presumible que el dibujo a lápiz existente en la Colección Ludwig, realizado con probabilidad hacia 1920, constituya un estudio preliminar en relación con el trabajo de El Lissitzky en los prouns. Es cierto que en él no se aprecia el efecto espacial característico de tales proyectos, pero presenta ciertos motivos de los que también —aunque en combinaciones muy diferentes— aparecen una y otra vez en los prouns: círculos y formas de viga o travesaños de gran precisión, trazados con compás y regla, que se juntan para formar un sobrio dibujo geométrico.

En la década de los veinte, el interés principal de El Lissitzky se concentró en la tipografía y el diseño de libros, así como en la arquitectura de exposiciones. El artista trataba de construir libros (según su propia expresión) de modo que la forma de la escritura —y de las ilustraciones, en caso de existir éstas— armonizara exactamente con el contenido y también con la finalidad del texto; el elemento visual no debería cumplir sólo una mera función decorativa, sino convertirse en una especie de hilo conductor en relación con el contenido. De manera muy semejante, persiguió esta meta en el ámbito de la arquitectura de exposiciones: hacer de la especie, o bien del carácter, de los respectivos objetos expuestos, el punto de partida para configurar los locales de exposición, así como crear una unidad artística integrada por los objetos expuestos y su entorno.

Uno de los más importantes proyectos llevados a cabo por El Lissitzky en el citado campo de la arquitectura de exposiciones fue el pabellón soviético de la Exposición Internacional de Prensa (Prensa) celebrada en Colonia en el año 1928. El pabellón, hecho bajo la dirección de El Lissitzky y con la ayuda de treinta y cinco colaboradores rusos, destacó por algunas innovaciones, como, por ejemplo, la introducción de un monumental friso fotográfico y la combinación de las piezas expuestas con objetos constructivistas, parte de ellos dotados de función cinética. El Museo Ludwig posee siete proyectos ejecutados por El Lissitzky para la Prensa; cinco de ellos (el sexto muestra, entre otras cosas, un retrato de Lenin) son de singular interés: se trata de bocetos para un fotomontaje plegable que debía acompañarse al catálogo de la exposición. Son cinco collages que, lo mismo que el friso fotográfico del pabellón, se componen de recortes de periódicos y de fotografías obtenidas en diferentes ocasiones y lugares. Contienen estos collages fotos del pabellón de Colonia junto a representaciones de la vida social en Rusia, vistas del Rin a su paso por Colonia al lado de un mapa de la URSS, trabajadores que leen junto a masas obreras dedicadas a su trabajo (...), todo ello unido entre sí por cintas de escritura y artículos de periódico. Las nuevas formas de configuración tipográfica y fotográfica de El Lissitzky —que también trabajó como fotógrafo— señalaron caminos y direcciones: la combinación de elementos heterogéneos, tanto en el contenido como en el aspecto técnico, la alteración de la escala y las proporciones, así como la marcada superposición de las imágenes, alternando entre el objeto real (periódico) y la realidad fotografiada, consiguiendo un alto grado de autenticidad y logrando una síntesis de fidelidad documental, manifestación política y configuración estética.







LUTSCHISCHKIN, Sergei

1902, nace en Moscú. 1919-1924, asiste a los SWOMAS de Moscú; sus maestros son Exter, Popova y Udalzova. Al mismo tiempo, estudia en el Instituto de Declamación (conocido más tarde como Instituto de la Palabra). 1920-1923, realiza una serie de cuadros abstractos, algunos de los cuales se hallan hoy en la Galería Tretiakov de Moscú. 1923-1932, director artístico del Teatro Proyección de Moscú, y luego, hasta 1932, director principal del mismo. Coautor de la conocida pieza teatral Tragedia AOU, que se representa en dicho teatro. 1924-1925, cofundador de un teatro adscrito al Instituto del Trabajo. Por estas fechas realiza obras dentro del estilo de la que llama pintura analítica. 1925-1928, miembro del grupo OST participa en todas sus exposiciones. 1926-1927, participa en la Exposición de Arte Soviético en Karbin, Tokio y otras ciudades. 1930-1932, luego de la disolución de OST ingresa en la Brigada del IZO. Obras suyas del periodo de OST se hallan hoy en la Galería Tretiakov de Moscú, en el Museo Ruso de Leningrado y en diversas colecciones particulares del extranjero. Las pinturas de este autor son de carácter subjetivo-imaginativo, con elaboración de las tendencias surrealistas. 1935, colaboración artística en filmes, como el titulado Circo, dirigido por G. Alexandrov. 1930-1950, intensa actividad artística y participación habitual en exposiciones.

68 **Composición abstracta**, 1923
Oleo sobre lienzo.
89,5 x 61,5 cm.
ML 1376



MALEVICH, Kasimir



El paisaje de 1909, pintado con fuertes y luminosos colores, marca el comienzo de la primera fase importante en la creación artística de Malevich, la fase de un neo-primitivismo ruso de características muy peculiares. En ese cromatismo se percibe la afluencia de elementos fauvistas, mientras que el análisis y estudio del cubismo se hace patente en la simplificación de los temas, monumentalizada en forma de recios bloques; finalmente, hacia 1912, esos temas se aproximan a formas cilíndricas y recuerdan mucho las obras de Léger de aquella misma época. La

1878, nace en Kiev. 1903-1910, estudios en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, y en el taller de S. Rerberg. 1910, participa en la Exposición Karo-Bube. 1913, bocetos de vestuario y escenografía para la ópera Victoria sobre el Sol, de Kruschenych y Matiuschin. 1914, encuentro con Marinetti, que por esas fechas estuvo en Rusia. 1915, primeros cuadros suprematistas en la exposición O.10 de San Petersburgo. Primer escrito teórico de importancia: Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico. 1917, director y conservador de todos los centros artísticos de Moscú. Enseña en los Talleres de Arte Libres (SWOMAS). 1919, nombramiento para la Academia de Vitebsk, y fundación del grupo UNOWIS (Chaschnik, El Litssitzky, Suetin y otros). 1921-1926, actividad en el Instituto Estatal de Cultura Artística, GINCHUK, en Leningrado, juntamente con Mansourov, Tatlin y Matiushin. 1927, viaje a Berlín; trabajos de arquitectura y creación del modelo llamado Architekton. 1927-1930, urbanismo y realización de maquetas de ciudades satélite; decoración del Teatro Rojo (Casa del Pueblo). Desde 1930, vuelve a trabajar en temas figurativos: retratos, dibujos, paisajes. 1935, muere en Leningrado.

69 Paisaje (El invierno), 1909.

Óleo sobre lienzo.

48,5 x 54 cm.

ML 1300.

Köln, 1978. Reprod. en color, p. 73. Handbuch Museum Ludwig, 1979, p. 470 ss., con reproducción.

70 Suprematismo dinámico, 1916

Óleo sobre lienzo.

102,4 x 66,9 cm.

ML 1294

Exposiciones principales: Karo-Bube, Moscú, 1916. Guggenheim Museum, Nueva York, 1973-74. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París, 1978.

Bibliografía (selección): K. Malevich, Suprematismus. Die gegenstandslose Welt (Suprematismo. El mundo no-objetivo). Colonia, 1962; Der Hang zum Gesamtkunstwerk; Europäische Utopien seit 1800 (La tendencia a la obra de arte total; Utopías europeas desde 1800), Kunsthaus Zürich/Städtische Kunsthalle. Düsseldorf/Museum für Moderne Kunst, Viena, 1983.



71 **Bloque para xilografía**, 1920.

17,2 × 16,2 cm.

ML

Bibliografía (selección): Russian Constructivism Revisited. Hatton Gallery, University of New Castl, 1973, n.º 81, con reproducción.

72 **Cuadrado rojo sobre negro**, c. 1922.

Gouache sobre papel.

28 × 11,5 cm.

ML 1277.

Exposiciones principales: Köln 1977, Catálogo n.º 67, con reproducción en color; The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives. Los Angeles, County Museum of Art, Los Ángeles, 1980, Catálogo n.º 216.

73 **Architekton suprematista**, c. 1926.

Yeso y madera.

6,5 × 2 × 3,5 cm.

La obra pertenece al complejo Gotha 2-a, realizado en 1923-1927 y consistente en 115 piezas distintas. Véase: Malevich, Architektone. Musée National d'Art Moderne, Centro Pompidou, 1980, repr. en p. 76.

estructura del espacio pictórico, que avanza en profundidad mediante la gradación horizontal de los fondos, no es cosa usual en ese tiempo; más tarde, a partir de 1930, el propio Malevich volverá a servirse de ella y a desarrollarla. La forma estilizada de los árboles y, sobre todo, el motivo del hombre en movimiento pueden documentarse en algunos dibujos y cuadros de hacia 1910 (por ejemplo, *Provincia*, 1910, reprod. 63 y 64, en Malevich. París, 1978). Las escenas de esa época, principalmente escenas campesinas, se hallan vinculadas de modo muy estrecho con la pintura de iconos y con la tradición del lubok, las tradicionales e ingenuas estampas populares: «Yo percibí una cierta ligazón del arte campesino con los iconos; el arte de la pintura de iconos, es decir, formas de una cultura superior dentro del arte campesino. En él he descubierto toda la faceta espiritual de la época campesina; yo comprendí a los campesinos a través de los iconos; a ellos no los veía como una legión de santos, sino como gente sencilla (...). Permanecí del lado del arte campesino y empecé a pintar cuadros dentro del espíritu del primitivismo. En la fase inicial imité la pintura de iconos». (Malevich. Autobiografía, en Köln 1978, p. 105).

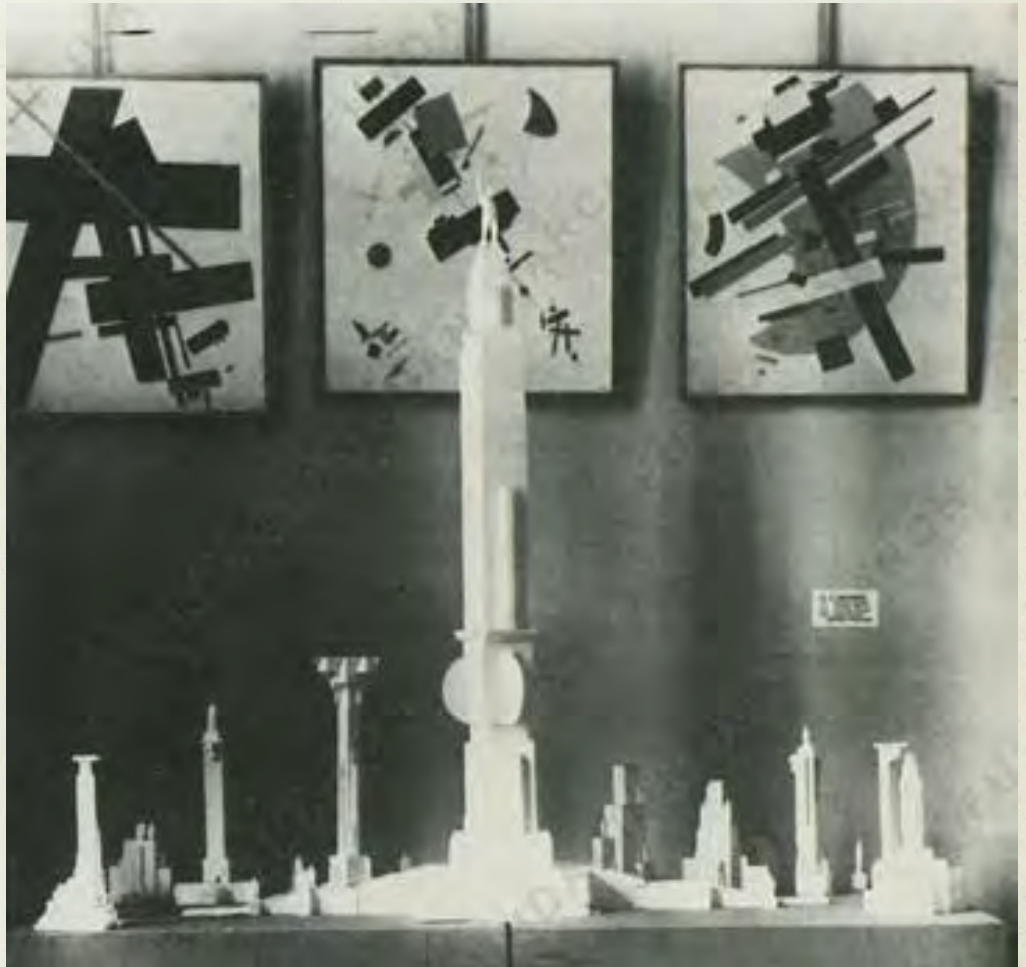
La aparición de la tesis histórico-filosófica acerca del suprematismo, desarrollado éste por Malevich desde 1913, señala un punto culminante no sólo en su obra sino en toda la evolución artística del siglo XX. Las primeras ideas relacionadas con el suprematismo parece que las formuló Malevich, ya durante el verano de dicho año y de manera casi inconsciente, al realizar los trabajos preparatorios para la ópera *Victoria sobre el Sol*. A la sazón, Malevich estaba ejecutando bocetos del vestuario y la escenografía. En el apunte de una cortina o telón, aparece algo así como una fase preliminar del cuadrado suprematista; el propio Malevich no se daría cuenta, hasta más tarde, del alcance de aquel apunte. En 1915 escribe a Matiuschin cuando éste se disponía a publicar una segunda edición de la citada ópera, *Victoria sobre el Sol*: «Le agradecería mucho que incluyera un dibujo del telón del acto en que se conseguía la victoria. Ese dibujo será de gran importancia en la pintura. Lo que entonces se hizo inconscientemente, trae hoy inusitados frutos». En la carta siguiente, Malevich envía el dibujo y agrega: «El telón representa un cuadrado negro, el germen de todas las posibilidades, el que en el curso de su desarrollo alcanza una gigantesca fuerza. Es el primer padre del cubo y del círculo; sus disociaciones (fragmentaciones) traen a la pintura una cultura asombrosa». (Catálogo de exposición K. Malevich. Kunsthalle. Düsseldorf, 1980, p. 14).

El suprematismo hace realidad en el ámbito del arte la tesis de las ciencias naturales, según la cual la materia es energía; no fue la materia, y con ella el mundo objetivo, el origen y la existencia del universo y del mundo, sino la energía, la permanente reacción de las fuerzas. Detrás del mundo objetivo, el que percibimos nosotros, está el mundo real, el estado primigenio de la energía, que es menester hacer visible en el arte. Para este mundo hasta entonces no visible inventa Malevich un nuevo vocabulario formal; el contemplador debe empezar desde cero; el cuadrado sirve de forma básica para ese lenguaje desconocido. El cuadrado es para Malevich la «forma cero», la reducción del mundo objetivo a esta determinada forma geométrica; partiendo del cuadrado, desarrolla él un catálogo de formas con cuyo auxilio trata de representar en pura forma original las reacciones energéticas que se producen en el cosmos; del cuadrado, mediante rotación, surge el círculo; mediante división, dos rectángulos, de los cuales puede formarse la cruz; mediante prolongación del cuadrado se obtiene un rectángulo alargado; etc.

El cuadro *Suprematismo dinámico*, de 1916, constituye un punto de culminación del trabajo suprematista y presenta de modo ejemplar lo que Malevich quería decir con su vocabulario de formas. Importante, a este respecto, es el papel que desempeñan los colores; éstos se reducen a colores fundamentales, y sólo entonces hacen posible el dinamismo de los diferentes cuerpos geométricos. Mas el color tiene también un significado simbólico. Malevich escribía en 1919: «El negro es el signo de la economía; el rojo, la señal de la revolución, y el blanco, la del puro movimiento». (Malevich en Malevich-Mondrian. Konstruktion als Konzept-M.-M. La construcción como concepción. Kunstverein, Hannover, 1977, p. 28). Las formas geométricas del cuadro están dispuestas de manera que parecen flotar en diversas direcciones: hacia arriba, hacia abajo, hacia la derecha y la izquierda,



73 *Architekton suprematista*, c. 1926.
(detalle).



pero también en profundidad. Si nos representamos que el color del fondo —el blanco, para Malevich— simboliza la nada, los nexos cósmicos resultan aquí muy expresivos; la superación de la fuerza de atracción de la tierra, el volar, la entrada del ser humano en el universo desempeñan un gran papel, a principios del siglo XX, en el arte ruso, tanto si pensamos en los pintores como si prestamos atención a los poetas.

A partir de 1918 comienza Malevich a separarse de la pintura para, con los llamados **Architekton** y **Planitei**, ocuparse del suprematismo espacial. Dichos modelos de proyectos arquitectónicos son, a un mismo tiempo, abstractos y objetivos; pueden verse perfectamente como croquis, como ideales apuntes de futuros edificios y estaciones espaciales. Si Malevich, en los cuadros, se entregó a la tarea de interpretar la realidad, si intentó crear fórmulas para esa realidad, ahora se enfrentaba con la empresa de una configuración mucho más directa, tridimensional, de la realidad presente y disponible. En numerosos apuntes y dibujos, nos muestra Malevich el camino que conduce a la realización concreta de sus ideas en el urbanismo y la arquitectura.

En noviembre de 1926, Malevich se ve desposeído de sus funciones de director del **GINCHUK**. Seguidamente marcha a Varsovia y Berlín, donde ya le habían organizado exposiciones personales. A su regreso a la Unión Soviética, en 1928, comienza a pintar de nuevo, y ahora, por cierto, dentro de las normas figurativas. Los dos últimos trabajos conocidos, un retrato de su mujer y un autorretrato, proceden del año 1933.





Dibujos

74 **La boda**, c. 1903.

Acuarela y lápiz.

23 × 20 cm.

Dep. Slg. L. 1979/52.

Köln 1978, reprod. en p. 84, color.

75 **Sin título**, 1907.

Acuarela, tinta china y lápiz.

16,5 × 15,4 cm.

Dep. Slg. L. 1979/53.

Köln 1978, reprod. en p. 85.

76 **Gólgota**, c. 1911.

Lápiz.

22 × 21 cm.

Dep. Slg. L. 1979/21.

Dibujo previo para la pintura de igual título; véase Marcade. Mal. Colloque, 1979, reprod. n.º 55, gouache, 98 × 105 cm.; expuesto en Rabo de asno, Moscú, 1912.

77 **Lavandera**, 1911.

Lápiz.

9 × 10 cm.

Dep. Slg. L. 1979/18.

Köln 1978, reprod. en p. 95.

Andersen, reprod. en p. 61.

78 **Carreteros**, 1911.

Lápiz.

11,2 × 13 cm.

Dep. Slg. L. 1979/19.

79 **Segadoras**, 1911.

Lápiz.

18 × 13,5 cm.

Dep. Slg. L. 1979/19.

Köln 1978, reprod. en p. 118

80 **Segador**, 1911.

Lápiz.

19 × 23 cm.

Dep. Slg. L. 1979/20.

Köln 1978, reprod. en p. 102.

81 **Segadoras**, 1911.

Lápiz.

14 × 8,5 cm.

Dep. Slg. L. 1979/17.

Köln 1978, reprod. en p. 78.

Andersen, Catálogo n.º 15.

82 **Sembrador**, 1911.

Lápiz.

12,3 × 12 cm.

Dep. Slg. L. 1979/43.

Köln 1978, reprod. en p. 99.

83 **Dama en la parada del tranvía**, 1913.

Lápiz.

26,3 × 20 cm.

Dep. Slg. L. 1979/23.

Köln 1978, reprod. en p. 208.

84 **Vestido para la mascarada**.

(**Victoria sobre el Sol**), 1913.

Lápiz.

16,5 × 10,8 cm.

Dep. Slg. L. 1979/22.

Köln 1978, reprod. en p. 203.



85 Elementos suprematistas en el espacio, 1914-1915.

Lápiz.
10,2 × 7,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/27.
Köln 1978, reprod. en p. 227.

86 Cubo-suprematismo, 1914-1915.

Lápiz.
16,5 × 11,1 cm.
Dep. Slg. L. 1979/24.
Köln 1978, reprod. en p. 200.

87 Jugada, alogismo, anuncio, c. 1914-1915.

Lápiz.
16,2 × 11 cm.
Dep. Slg. L. 1979/44.
Köln 1978, reprod. en p. 210

88 Construcción, c. 1914-1915.

Lápiz.
16,3 × 11,7.
Dep. Slg. L. 1979/45.
Köln 1978, reprod. en p. 200.

89 Cuadrilátero negro, 1914-1920.

Lápiz.
22,2 × 17,8 cm.
Dep. Slg. L. 1979/25.
Köln 1978, reprod. en p. 261.
Para el libro Suprematismo, 1920.

90 Cuadrado y cuadrilátero, 1914-1920.

Lápiz.
20,4 × 14 cm.
Dep. Slg. L. 1979/26.
Köln 1978, reprod. en p. 263.
Para el libro Suprematismo, 1920.

91 Sin título, 1915.

Lápiz.
16,8 × 10,6 cm.
Dep. Slg. L. 1979/49.
Köln 1978, reprod. en p. 249.

92 Composición suprematista, 1915-1916.

Lápiz.
16,4 × 11,1 cm.
Dep. Slg. L. 1979/47.
Köln 1978, reprod. en p. 226.

93 Sin título, c. 1915-1916.

Lápiz.
16,2 × 11,2 cm.
Dep. Slg. L. 1979/28.
Köln 1978, reprod. en p. 225.

94 Carrera, c. 1915-1917.

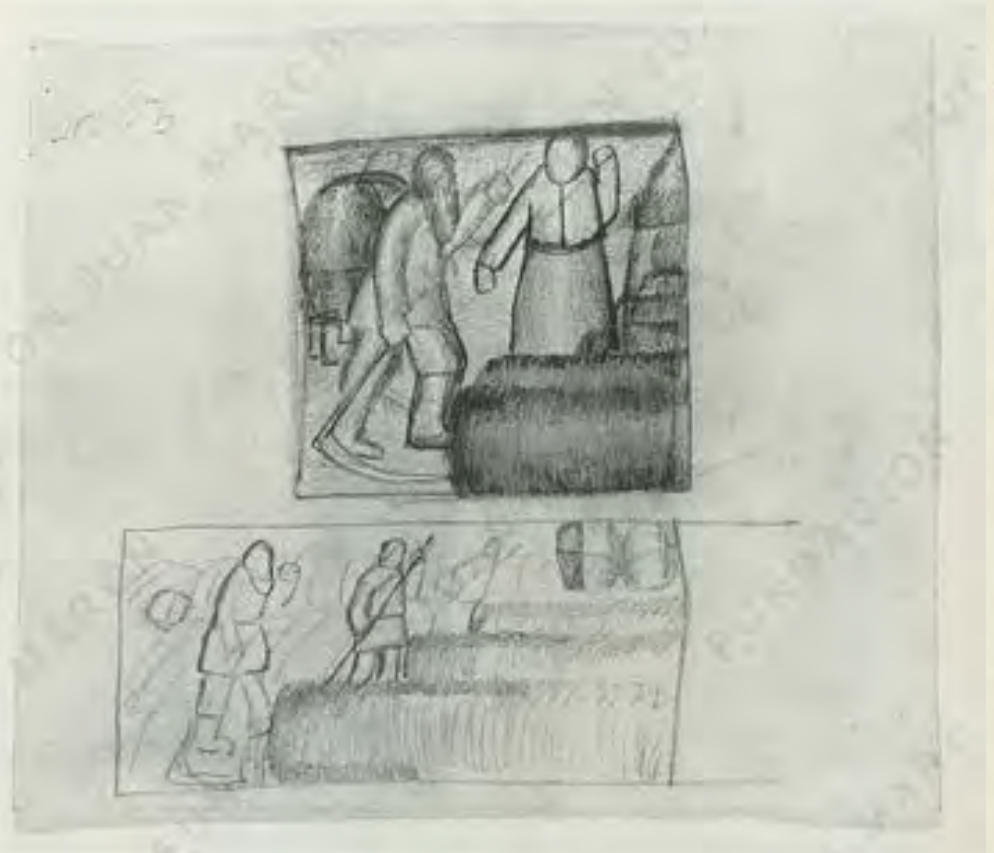
Lápiz.
16,3 × 11,2 cm.
Dep. Slg. L. 1979/51.
Köln 1978, reprod. en p. 221.

95 Estructura cubo-suprematista, 1915-1916.

Lápiz.
11,2 × 16,3 cm.
Dep. Slg. L. 1979/46.
Köln 1978, reprod. en p. 187.

96 Sin título, c. 1915-1916.

Lápiz.
16,5 × 10,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/48.
Köln 1978, reprod. en p. 201.





97 **Suprematismo magnético**, 1916.

Lápiz.
17,2 × 20,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/32.
Köln 1978, reprod. en p. 147.

98 **Sin título**, 1916-1920.

Lápiz.
16,5 × 20,5 cm.
Dep. Slg. L. 1979/29.
Köln 1978, reprod. en p. 191.

99 **Cubo-suprematista**, 1916-1920.

Lápiz.
10,8 × 16,6 cm.
Dep. Slg. L. 1979/50.
Köln 1978, reprod. en p. 184.

100 **Proyecto de una instalación cósmica**, 1917.

Lápiz.
22 × 10,5 cm.
Dep. Slg. L. 1979/31.
Köln 1978, reprod. en p. 171.

101 **Cubo-suprematismo**, 1917-1918.

Lápiz.
20,7 × 17,3 cm.
Dep. Slg. L. 1979/30.
Köln 1978, reprod. en p. 143.
Andersen, reprod. en p. 33.

102 **Sin título**, 1917-1930.

Lápiz.
35,5 × 22 cm.
Dep. Slg. L. 1979/33.
Köln 1978, reprod. en p. 89.

103 **Zapatero**, después de 1920.

Lápiz.
14,7 × 13,4 cm.
Dep. Slg. L. 1979/15.
Köln 1978, reprod. en p. 210.

104 **Plano de un aeródromo**, 1928.

Lápiz.
20 × 17 cm.
Dep. Slg. L. 1979/34.
Köln 1978, reprod. en p. 240.

105 **Cabeza**, 1930.

Lápiz.
16,3 × 11,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/35.
Köln 1978, reprod. en p. 113.

106 **Composición con una figura**, 1930.

Lápiz.
26,5 × 36,5 cm.
Dep. Slg. L. 1979/38.
Köln 1978, reprod. en p. 86.

107 **Cabaret**, 1930.

Lápiz.
19,2 × 13,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/36.
Köln 1978, reprod. en p. 111.

108 **Tiziano**, 1930.

Lápiz.
16,9 × 19,4 cm.
Dep. Slg. L. 1979/37.
Köln 1978, reprod. en p. 92.

109 **Hombre con caballo**, c. 1930.

Lápiz.

35 x 21,7 cm.

Dep. Slg. L. 1979/40.

Köln 1978, reprod. en p. 75.

110 **Cabeza**, c. 1930.

Lápiz.

35,8 x 22,5 cm.

Dep. Slg. L. 1979/56.

Köln 1978, reprod. en p. 77.

111 **Dos hermanas**, c. 1930.

Lápiz.

14,2 x 21,3 cm.

Dep. Slg. L. 1979/13.

112 **Sin título**, c. 1930.

Lápiz.

20,8 x 28 cm.

Dep. Slg. L. 1979/14.

113 **Boceto para la pintura del techo de la Casa del Pueblo (Teatro Rojo), de Leningrado**, 1931.

Lápiz

26,5 x 36,5 cm.

Dep. Slg. L. 1979/54.

Köln 1978, reprod. en p. 240.

114 **Proyecto para la Casa del Pueblo (Teatro Rojo), de Leningrado**, 1931.

Acuarela y lápiz.

21,4 x 15 cm.

Dep. Slg. L. 1979/55.

Köln 1978, reprod. en p. 81.

115 **Sin título**, c. 1931-1932.

Lápiz.

18,5 x 21,8 cm.

Dep. Slg. L. 1979/39.

Köln 1978, reprod. en p. 93 y 100.

116 **Campesina rezando**, 1933.

Lápiz

28,8 x 17,6 cm.

Dep. Slg. L. 1979/42.

Köln 1978, reprod. en p. 106.

117 **Figura con los brazos extendidos, formando una cruz**, 1933.

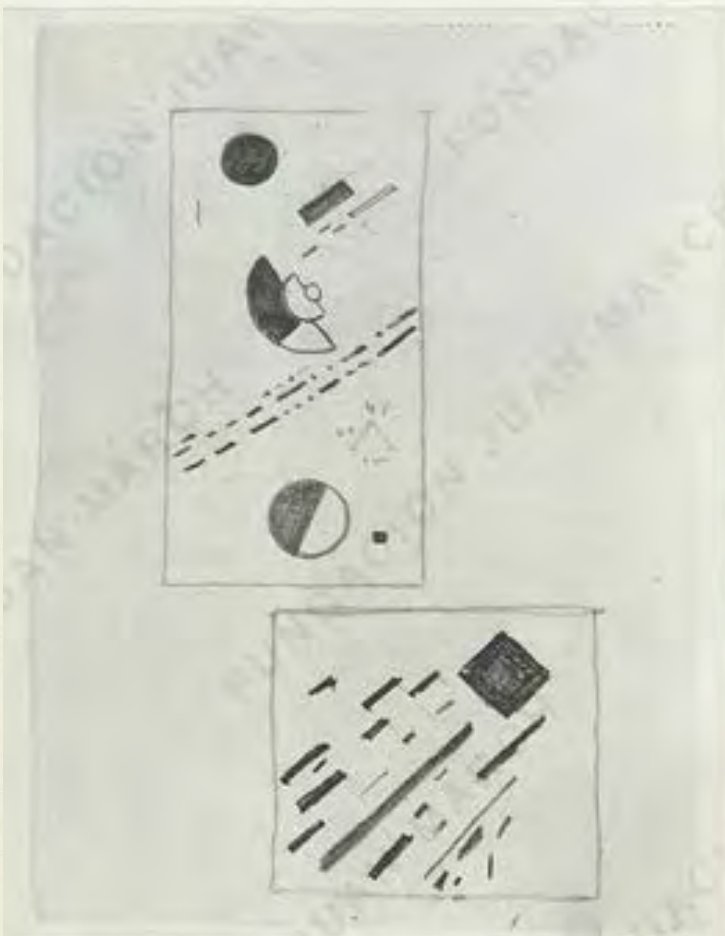
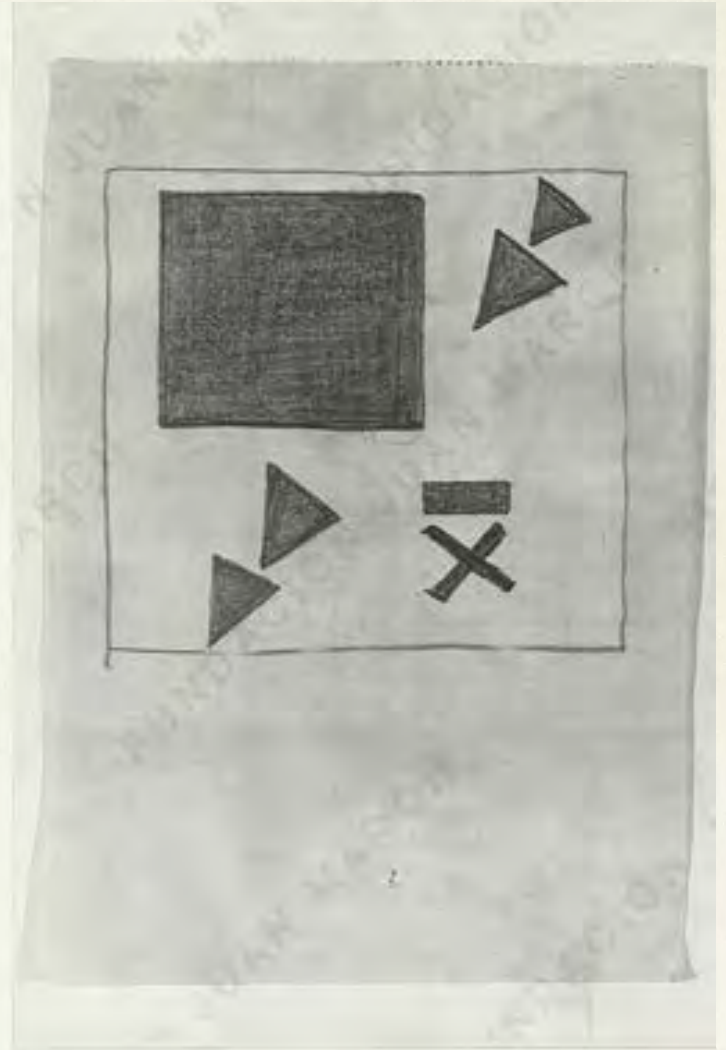
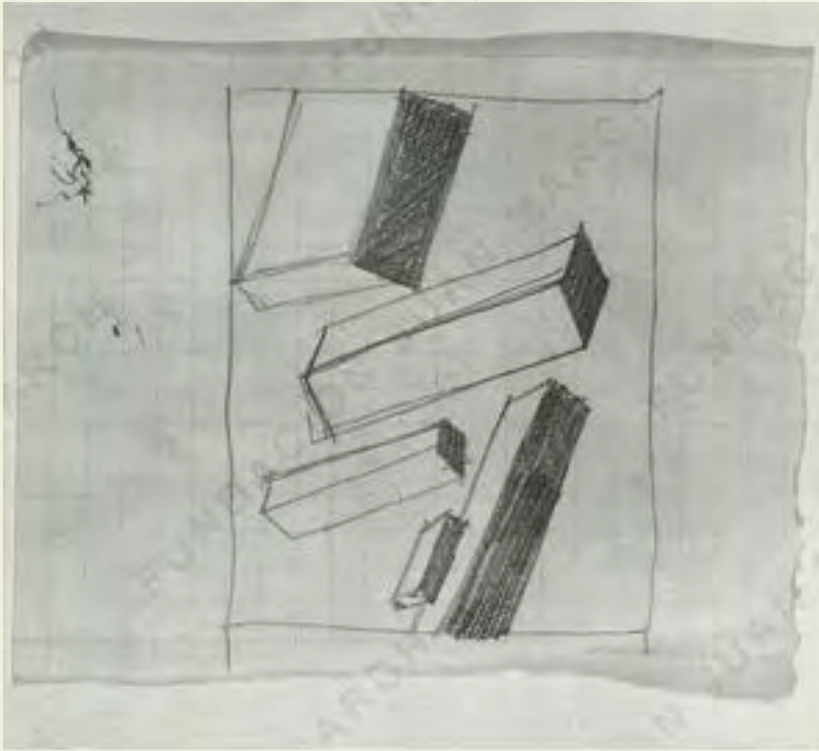
Lápiz.

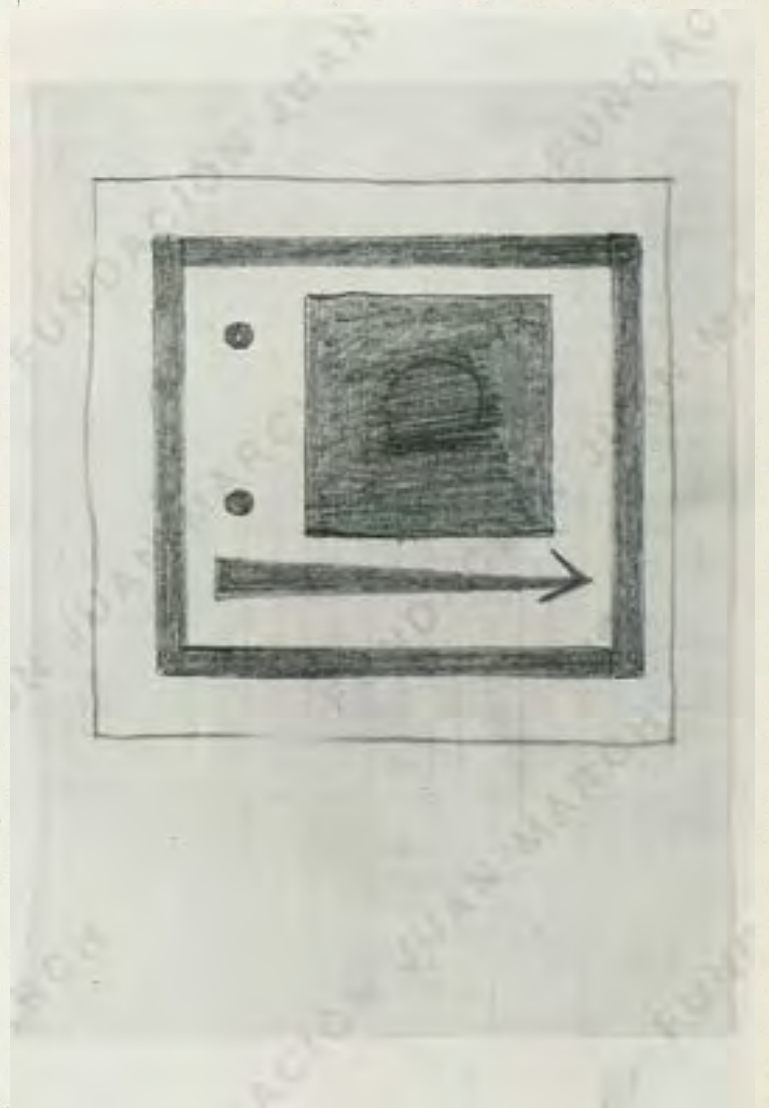
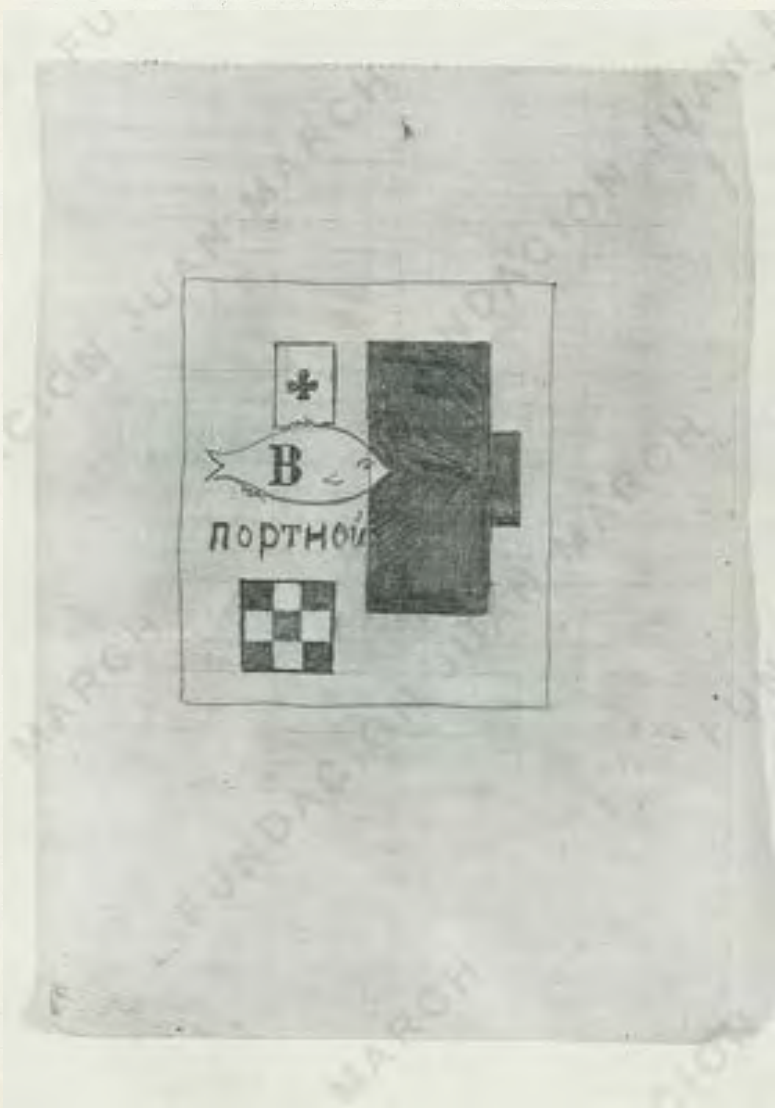
36 x 22,5 cm.

Dep. Slg. L. 1979/41.

Köln 1978, reprod. en p. 116.

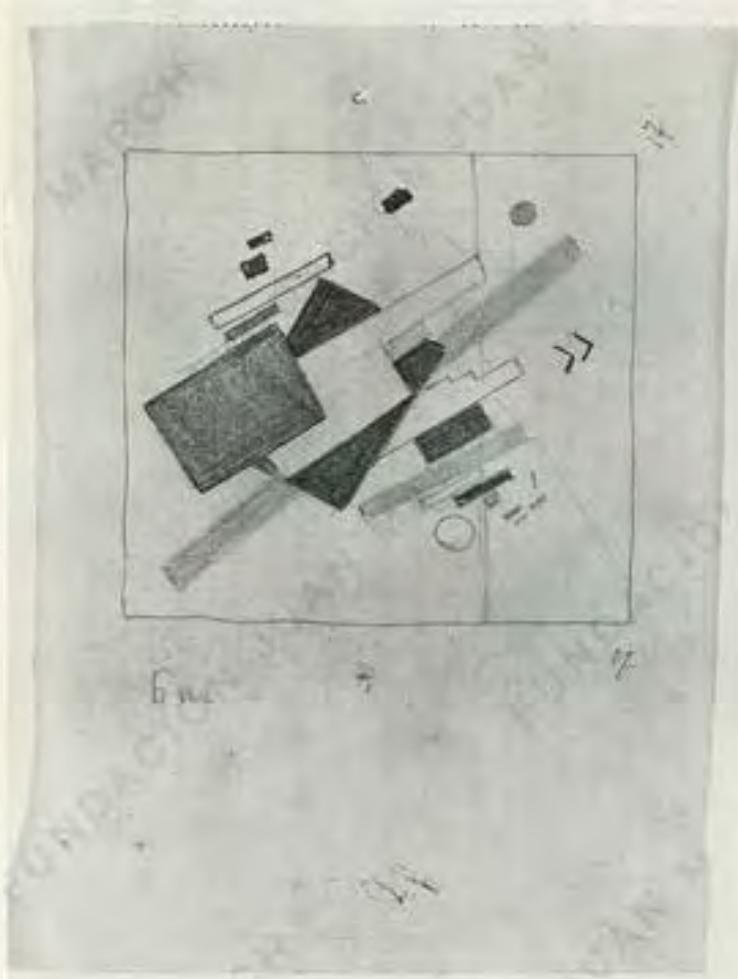




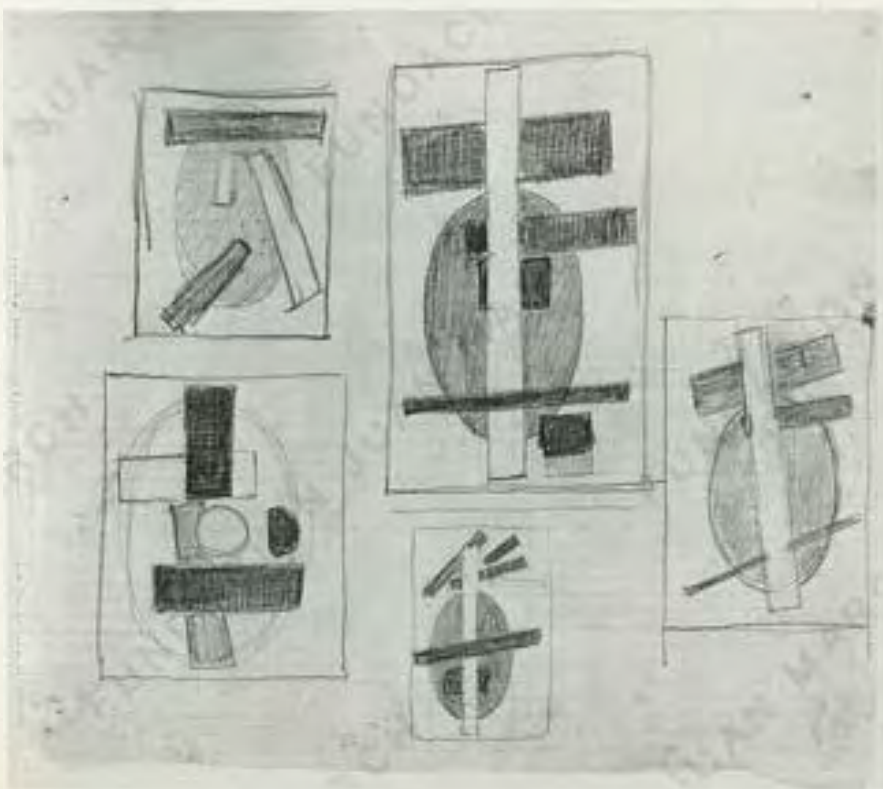
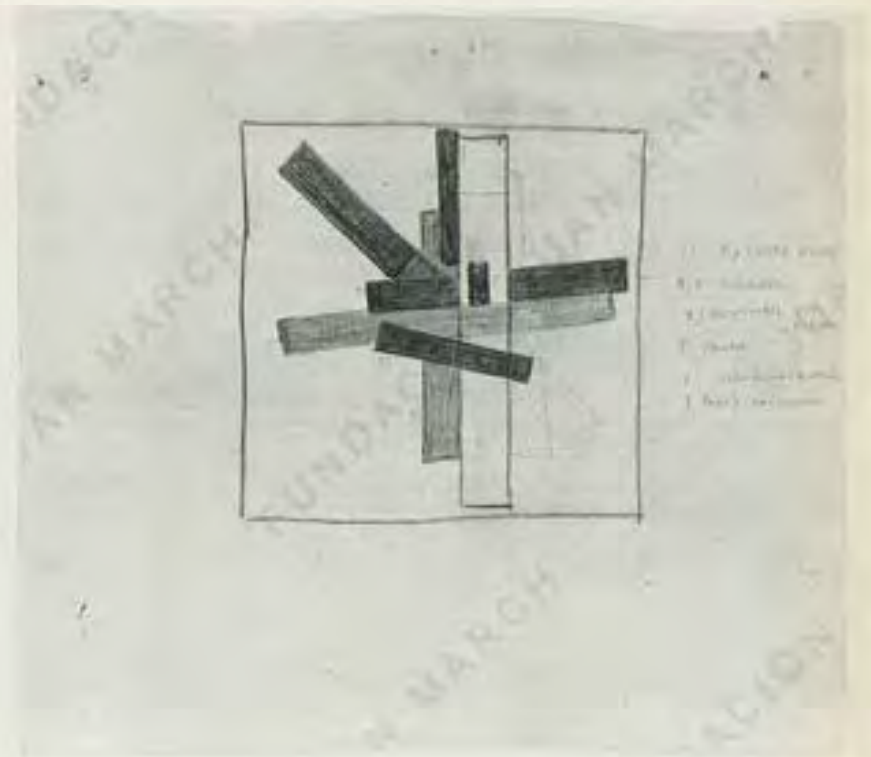


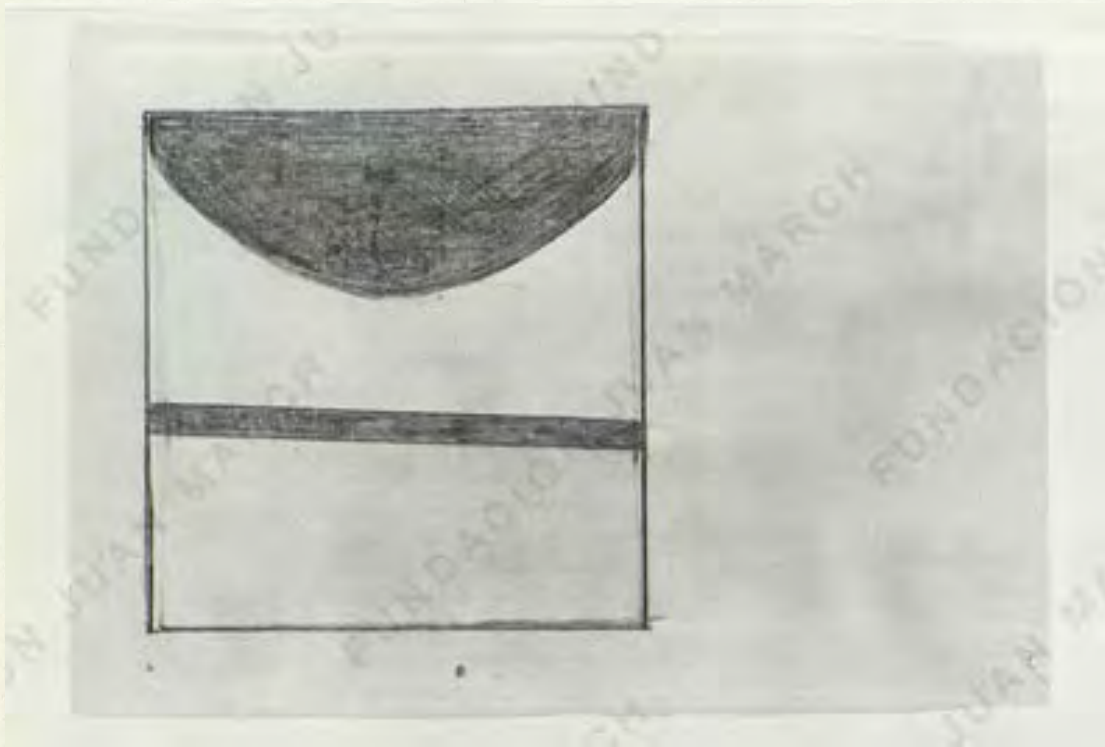


94 Carrera, c. 1915-1917.
98 Sin título, c. 1916-1920.



97 Suprematismo magnético, 1916.
95 Estructura cubo-suprematista, 1915-1916.



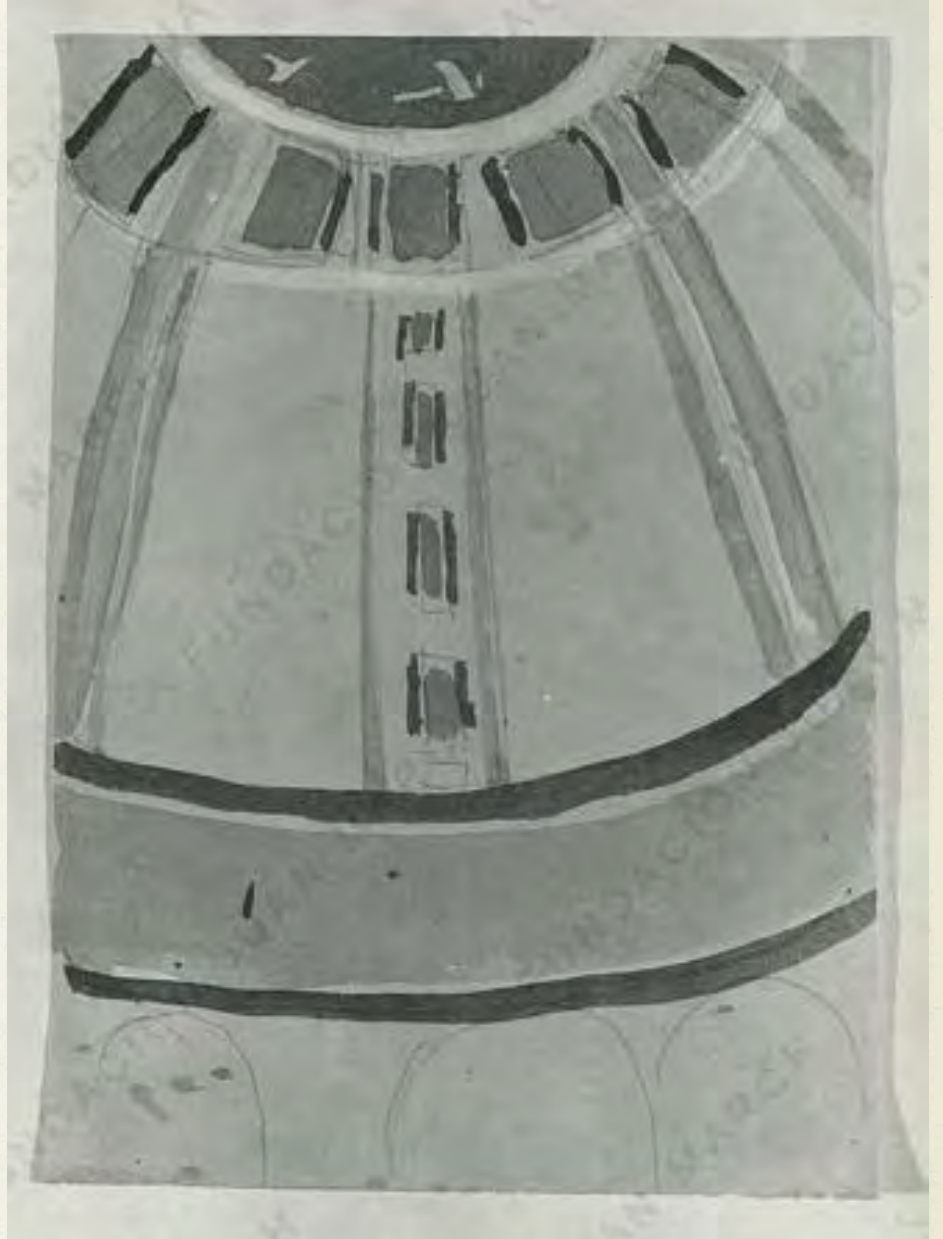




111 **Dos hermanas**, c. 1930.

112 **Sin título**, c. 1930.







1896, nace en San Petersburgo. 1909, asiste a la escuela de dibujo del Barón Stieglitz. 1911, asiste a los cursos de dibujo de la Sociedad para el Fomento de las Artes. 1914, conoce a Nikolai Kulbin, cuyo retrato de Filippo Marinetti graba Mansourov en linóleo. 1917, encuentro con Lunatscharskij, con quien colabora (diseño de proclamas, decretos, etc.). 1918-1919, encuentro con Majakovski, por cuya mediación es nombrado comisario de cultura el compositor Artur Lurje, amigo de Mansourov. Participa en la Exposición celebrada en el Palacio de Invierno de Petrogrado con motivo del primer aniversario de la Revolución. Conoce a Vladimir Tatlin, que le invita a visitar su estudio en Moscú. Encuentro con Malevich, Filonov y Matushin. 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso, en la Galería Van Diemen, Berlín. Fundación, en Leningrado, del IN-CHUK, cuya dirección asume Malevich; Mansourov dirige el Departamento Experimental. Hace amistad con Ivan Pavlov (Premio Nobel en 1904 por su teoría de los reflejos condicionados). 1927, toma parte en la Exposición que se celebra en Leningrado para conmemorar el X Aniversario de la Revolución de Octubre. 1928, sale, para siempre, de Rusia; vuelve a encontrarse con Lurje. Vive con Robert y Sonia Delaunay, por un escrito de recomendación de Majakovski. Proyecta estampaciones de tejidos utilizadas por grandes casas de modas (Patou, Lanvin, Schiaparelli). 1945, restaurador de cuadros. Desde 1927, exposiciones en Francia y Alemania. 1983, muere en París.

La pintura alude a una canción popular utilizada por Stravinsky para su obra Svadjebka (La boda). El compositor elaboró en Suiza, entre 1914 y 1919, dicha obra coral, que tenía por tema una boda campesina rusa. Se trata de una bylina, nombre con el que se designan las viejas canciones populares de carácter épico surgidas en Rusia a partir del siglo XI, y que se entonaron en Rusia hasta las fechas de la Revolución de Octubre. Los artistas tuvieron en altísima estima este género especial del arte popular, pues veían en él una viva muestra de las intacas virtudes del pueblo ruso y confiaban en una nueva creación y en un renacimiento del arte del país. Svadjebka es, como decimos un canto epitalámico, que contiene motivos de profunda religiosidad y también elementos muy profanos. Stravinsky, a la sazón bajo la influencia de Rimskij Korsakov, transcribió a su música, de modo ideal, aquella antigua canción. Dado que Mansourov mantenía estrecha amistad con el compositor Lurje, se explica más fácilmente su interés por la música y por los temas musicales. La escritura que emplea en su cuadro es muy arcaizante y con multitud de giros eslavos antiguos. El autor intentó aquí combinar lo ruso antiguo con lo más moderno, tendencia que refleja una determinada línea de la época de la Revolución; de modo parecido a la actitud de Stravinsky, el artista ha colocado en un marco enteramente nuevo las formas tradicionales y su propia fantasía creadora, produciendo así una obra de evidente novedad y originalidad. El formato muy alargado, con claras y sencillas configuraciones internas, características de sus obras de esa época, da aquí por resultado un cuadro de poderosa irradiación, en virtud del entramado de forma simples y la gradación del brillante colorido.

118 **La boda**, c. 1919-1920.
Óleo sobre tabla.
135 x 57 cm.





Matiushin fue, a un mismo tiempo, músico, pintor, escritor, publicista y maestro; en cada uno de estos campos fue un profesional y un especialista. En la historia de la música, su obra más famosa continúa siendo la ópera futurista Victoria sobre el Sol, compuesta en Finlandia durante el verano de 1913, después de la muerte de su mujer, la poetisa Elena Guro. Íntimos colaboradores de Matiushin, en dicha obra, fueron Malevich y el poeta Krutschenych. La partitura presenta inesperados intervalos y disonancias, a la vez que elabora sonidos extraños, como, por ejemplo, el retumbar de los cañones, ruido de máquinas y el estallido de un avión al explotar. Como editor y publicista, Matiushin imprimió en 1915, con una prensa de su propiedad, el libro de Malevich: Del cubismo y el futurismo al suprematismo. fue el primero en traducir al ruso los escritos teóricos de Gletzes y Metzinger, y mantuvo estrecha relación con Malevich, quien confió mucho en aquel colega de más edad, según muestra la asidua correspondencia sostenida entre 1913 y 1917. Pero en la teoría y en la práctica artísticas, los dos amigos siguieron caminos diferentes. Para Matiushin, el lugar central correspondía a la Naturaleza, al desarrollo de sus formas y colores, a las leyes de su crecimiento; le importaba captar y comprender la esencia del mundo orgánico, y con ello la esencia de todo el contexto universal. Orgullosamente, escribía en 1923: «Yo fui el primero en hacer la señal del retorno a la Naturaleza». La percepción del mundo acontece, para el artista, sólo a través de la intensa observación y análisis, es decir, a través de la visión. Matiushin llamó a su concepción artística realismo espacial; esta designación es la que dio también a su lugar de trabajo, a su estudio, que instaló como taller, el año 1918, en el marco de los SWOMAS. Aquí trabajaron con él sus alumnos Boris, María, Xenia y Georg Ender, y Nikolai Grinberg. Matiushin realizaba ejercicios

1861, nace en Moscú. 1876-1881, asiste al Conservatorio de Música de Moscú. 1882-1913, violinista en la Orquesta de la Corte Imperial. 1904-1906, asiste al estudio de Tsionglinsky, en San Petersburgo, donde conoce a Elena Guro, con la que más tarde contraerá matrimonio. 1906-1908, estudios en la Escuela de Arte Zwantsewa, en San Petersburgo. 1909, se adhiere al grupo impresionista de Nikolai Kulbin; allí conoce a los Burliuk y a otros representantes de la vanguardia artística; luego, ruptura con Kulbin, y participa en la fundación del grupo Unión de la Juventud. 1913, fallece Elena Guro. Matiushin compone partes de la ópera futurista Victoria sobre el Sol (Prólogo de Chlebnikow, libreto de Krutschenych, decorados de Malevich). 1914, escribe la música para la obra de Krutschenych, *Pobezhdennaya voina* (La guerra ganada); Malevich hizo algunos bocetos del decorado. Desde 1914, trabaja como escritor y publicista; edita el *Canto del florecer universal*, de Filonov, y el trabajo de Malevich *Del cubismo y el futurismo al suprematismo*. El nuevo realismo pictórico; ambas ediciones las realiza Matiushin en su propia imprenta, La Grúa. 1919-1922, dirige el Estudio-taller de Realismo Espacial en

los SWOMAS de Petrogrado. 1922, director del Departamento de Cultura Orgánica en el INCHUK, Petrogrado. 1934, muere en Leningrado.

119 EL. Estructura esférica, 1916.

Acuarela.
21 x 29,7 cm.
Dep. Slg. L. 1982/528.
Exposiciones principales: Köln 1977, n.º 97, reproducido en p. 122. *Abstraction Towards in New Art. Painting 1910-1920*, Tate Gallery, Londres, 1980, n.º 346, reproducido en p. 97.

120 Mar. Ampliación del campo visual, 1916.

Acuarela.
21 x 30,8 cm.
Dep. Slg. L. 1982/527.
Exposiciones principales: Köln 1977, n.º 101, reproducido en p. 123. *Abstraction Towards in New Art. Painting 1910-1920*, Tate Gallery, Londres, 1980, n.º 230, reproducido en p. 208.

121 Ruido armonioso, 1921.

Carbón.
23 x 37 cm.
Dep. Slg. L. 1982/531.
Exposiciones principales: Köln 1977, n.º 98, reproducido en p. 124. *Abstraction Towards in New Art. Painting 1910-1920*, Tate Gallery, Londres, 1980, n.º 348 a.

122 Ruido armonioso, 1921.

Carbón.
23 x 37 cm.
Dep. Slg. L. 1982/529.
Exposiciones principales: Köln 1977, n.º 99, reproducido en p. 125. *Abstraction Towards in New Art. Painting 1910-1920*, Tate Gallery, Londres, 1980, n.º 348 a.

123 Ruido armonioso, 1921.

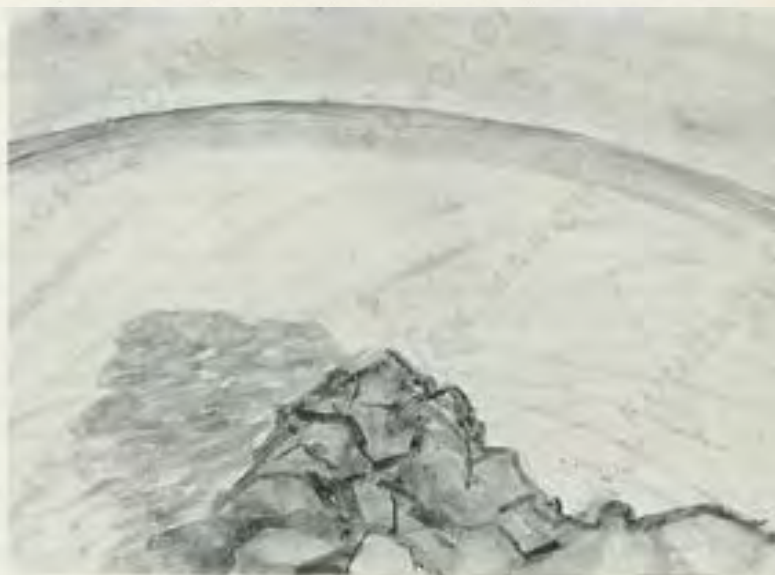
Carbón.
36 x 22,4 cm.
Dep. Slg. L. 1982/530.
Exposiciones principales: Köln 1977, n.º 100, reproducido en p. 126. *Abstraction Towards in New Art. Painting 1910-1920*, Tate Gallery, Londres, 1980, n.º 348 b.

124 Tabla cromática, 1926.

Óleo sobre lienzo.
29 x 33 cm.
ML 1396.
Exposiciones principales: *Die Sprache der Geometrie (El lenguaje de la Geometría)*, Kunstmuseum, Berna, 1984, n.º 167, reproducido en color, p. 41.

125 Legalidad de la variabilidad de las combinaciones cromáticas, 1930-1932.

Acuarela sobre cartón.
4 tablas cromáticas (cada una, 141 x 12,2 cm.).
Dep. Slg. L. 1982/2.
Exposiciones principales: Köln 1977, reproducido en p. 133.



para la ampliación de las posibilidades del acto de ver. Se trataba de numerosos ensayos y experimentos para el análisis del problema de la legalidad (de la existencia de leyes) en la variabilidad del color y la forma en combinación con el entorno; se investigaban sistemas para transformar sonidos en imágenes pictóricas. Matiushin concretó sus teorías en un escrito que dio a conocer en el INCHUK el año 1923; **SOR-WED (Ver-Saber)**. Srenie, ver, representa el ojo, cuyas posibilidades pueden intensificarse mediante la combinación de las dos maneras de ver: la directa, con luz diurna, y la indirecta, con luz crepuscular; de esa manera, el ángulo visual puede alcanzar hasta los 180 grados. Con tal contemplación ampliada semeja desaparecer el sector visual primario, mientras pasan a ocupar el primer plano nuevos factores y propiedades del entorno y de los objetos. «Es necesario anular la acomodación (...) y la retina ha de convertirse en un recipiente del caos para construir una nueva percepción del mundo».

Wedanie, saber, recoge una forma del ruso antiguo. Uno que sabe es un ser humano que sabe (no que conoce) acerca de lo oculto, que intuitivamente abarca y barrunta lo escondido. Esto es, al propio tiempo, clarividencia, la visión interna que es capaz de aprehender combinaciones invisibles, las que no son captables por la simple mirada. Ello representa una ampliación del sí mismo y no sólo del ver. Matiushin habla de un ver con la región occipital: «... no recordar, sino aprender, con la región occipital, con la oscura región, con las sienas, e incluso con las huellas de los pies...».

La vivencia que de la Naturaleza tiene Matiushin incluye evidentes rasgos místicos; en la acuarela titulada **Mar**. Ampliación del campo visual, la Tierra es una semiesfera en cuyo centro se halla el artista. Surge la sensación de la absoluta carencia de direcciones y la profundidad sin fondo. Cielo y tierra se entremezclan. Esta visión se confirma mediante la observación de los árboles: «Las ramas, puesto que cada vez van haciéndose más delgadas y conducen al cielo, son parecidas a los bronquios, base de la respiración (...). La sagrada Tierra respira por ellos, la Tierra respira por el cielo y completa el ciclo del intercambio de materias terrenas y celestes. Pero ellas (las ramas) son también señales de otra vida». A través de los fenómenos de la Naturaleza, Matiushin intentaba comprender lo sobrenatural. La casi religiosa concepción de la Naturaleza la describió, juntamente con Elena Guro, en el artículo titulado **El sentido de la cuarta dimensión (1912-1913)**.

Las reflexiones de Matiushin a propósito de la alteración y dinámica del color se nos han conservado intactas. La tabla cromática de 1926, de la Colección Ludwig, proviene de la serie de experimentos realizados por el Departamento de Cultura Orgánica del INCHUK, experimentos que se mostraron anualmente a partir de 1924. Las demás tablas cromáticas están hechas también sobre la base de dichos trabajos de investigación. Se realizaron a mano por la Brigada de Alumnos de Arte que dirigía Matiushin, y fueron publicadas por éste y por María Ender en forma de álbum con el epígrafe **Legalidad de los cambios de las combinaciones cromáticas**.

Obra de consulta sobre colores, 1932. Esta obra estaba concebida para lo que se refiere al empleo del color en la arquitectura, en la fabricación de textiles y en la de porcelanas, y en la llamada producción poligráfica. (Todas las citas se han tomado, aquí, de A. Povelikhina. *Der Raum-Realismus Matiushin. El realismo espacial de Matiushin*. Köln 1977, p. 28 ss.).





1889, nace cerca de Moscú. 1907-1908, estudios en el taller de S. Schukovski y Konstantin Juon, Moscú. 1910, viaje a Italia; trabaja en el taller La Torre, con Tatlin. 1912-1913, estancia en París; amistad con N. Udalzova; asiste a los talleres de Le Fauconnier y Metzinger. 1913, regresa a Rusia; colaboración con Tatlin y A. Vesnin. 1914, nuevos viajes a Francia e Italia, 1914-1916, participa en las exposiciones Valet de carreaux, Tranvía V, O.10 y Magazin, Moscú. 1918, profesora en los SWOMAS y en los WCHUTEMAS. 1920, miembro del INCHUK. 1921, participa en la exposición $5 \times 5 = 25$; deja la pintura para trabajar en el diseño de libros, porcelana y tejidos. 1922, bocetos de decorado y figurines para la escenificación de Meyerhold de la pieza de Crommelynck, El cornudo magnífico; participa en la I Exposición de Arte Ruso, en la Galería Van Diemen, Berlín. 1923-1924, trabaja en el diseño de trajes y tejidos para la primera fábrica estatal de productos textiles de Moscú. 1924, muere en Moscú a consecuencia de una escarlatina.

La obra de Liubov Popova ha sido investigada y descubierta, cada vez con mayor intensidad, en el curso de los últimos veinte años; hoy en día se la considera, con evidencia absoluta, como un punto de culminación de la vanguardia rusa hasta mediada la década de los veinte. Se trata de una obra de rotunda personalidad, de las que imponen normas. Al propio tiempo, su evolución artística puede considerarse como la suma de los más notables experimentos realizados por la vanguardia rusa, como una especie de metodología de dicha vanguardia.

Junto con la Colección Costakis, cabe decir que en el Museo Ludwig se halla el mayor conjunto de obras de primer orden de L. Popova en el ámbito occidental. En sus diferentes trabajos pueden reconocerse, de modo altamente expresivo, las fases creativas de la artista. Un dibujo temprano, de 1910, muestra el estudio de un árbol, uno de los motivos favoritos de la autora, uno también de los que hoy día se estiman muy importantes en la evolución de su posterior concepción constructiva. Ante ese estudio se recuerdan los de Mondrian, para quien el motivo orgánico del árbol se convirtió en el primer paso hacia la abstracción.

De efecto duradero fue el análisis y discusión del cubismo, tendencia que L. Popova conoció primero en Moscú y luego, en 1912, en París, juntamente con N. Udalzova. Muy importante en la evolución de la artista es el influjo del futurismo italiano, que vio de cerca y en cantidad en el viaje a Italia de 1914. Este año y el siguiente son de máxima relevancia para la autora. Y precisamente de esa época posee la Colección Ludwig tres obras extraordinarias: La Naturaleza muerta, de 1914, documenta (al lado de la Naturaleza muerta italiana, de la Galería Tretiakov), el apogeo de la fase creativa de tendencia occidental; como en el caso de los cubistas y futuristas, aparecen aquí letras y retazos de palabras como motivos integrados en el cuadro (se reconocen, entre otras, las palabras Roma, Wall/Paper...), cosa que puede verse también en los paisajes italianos de Exter, realizados por los mismos años.

126 **Estudio de árbol**, c. 1910.
Tinta china.
22,5 x 35 cm.
Dep. Slg. L. 1982/532.

127 **Naturaleza muerta**, 1914.
Óleo sobre lienzo.
88 x 57,5 cm.
ML 1377.

128 **Desnudo sedente**, 1914.
Óleo sobre lienzo.
106 x 87 cm.
Procedencia: Colección George Costakis.
ML 1292.

Bibliografía (selección): Angelika Rudenstine, Russian Avantgarde Art. The George Costakis Collection, Londres, 1981.

Exposiciones principales: L.S. Popova. Escuela Stroganoff, Moscú, 1924. Köln 1979/80. Köln 1981, reprod. en p. 53.

129 **Relieve**, 1915.
Óleo sobre papel y cartón, montados sobre madera.
66,3 x 48,5 cm.
ML 1284.
Exposiciones principales: The planar dimensión, Europe 1912-1932. Guggenheim Museum, Nueva York, 1979. Köln 1979/80. Köln 1981, reprod. en p. 56.



130 **Arquitectónica pictórica**, c. 1920.

Óleo sobre lienzo.

57,5 x 44 cm.

ML 1308.

Una variante de esta obra se halla en la Colección Thyssen, Lugano.

Exposiciones principales: Köln 1981, reprod. en p. 57.

131 **Figurín, n.º 1**, 1921.

Collage y gouache.

34 x 24,1 cm.

132 **Figurín diseñado para El cornudo magnífico**, 1922.



Singular importancia corresponde en esa época al influjo del futurista italiano Umberto Boccioni (1882-1916), cuyo manifiesto técnico de la escultura se publicó en Moscú en el año 1914. La idea central en el trabajo de Boccioni era la relación y tensión entre el objeto y el espacio que lo rodea. Negaba el concepto de las líneas firmemente definidas y el de la escultura cerrada; el objeto debería quedar «quebrado, y penetrar prácticamente en el espacio». Así, también en el *Desnudo sedente*, de L. Popova, la figura de la mujer está completamente integrada en el espacio; las superficies se introducen en la figura, cuya dinámica, a su vez, comprende todo el espacio del cuadro. Una segunda versión realizada poco tiempo después, y que se encuentra hoy en la Galería Tretiakov, lleva el título de *Persona + aire + espacio*, y se refiere inequívocamente a la terminología de Boccioni; títulos de éste son, por ejemplo: *Caballo + jinete + edificio*, o *Cabeza + casa + luz*. El mismo año 1915 consume L. Popova un nuevo y consecuente avance con la proscripción de los elementos objetivos del ámbito de sus cuadros y con el desarrollo de la superficie pictórica, que ahora pasa a ser relieve tridimensional. El relieve ejecutado por Popova el año 1915 es una peculiar combinación de pintura y







escultura, un sistema de formas de luminoso colorido, encajadas unas en las otras. La alusión a la deliberada pobreza de los medios artísticos, al objet trouvé, la encontramos en el dibujo decorativo de una imitación de azulejos, en el ángulo superior izquierdo de la obra; se aprecia claramente la influencia del relieve de Tatlin, que comenzó en 1913 con esta clase de trabajos y que colaboró estrechamente con L. Popova.

Las últimas pinturas de la artista —antes de renunciar a este género de arte y dedicarse al diseño, a proyectar libros, porcelanas, tejidos, y a hacer figurines y decorados teatrales— son las arquitecturas pictóricas. Estas señalan, de la manera más patente, el nexo con el suprematismo de Malevich. No obstante, y al contrario que en las obras de éste, en las de la Popova predomina el volumen plástico, el color dinámico. Estas creaciones, en efecto, son enteramente abstractas, renuncia a toda especie de perspectiva, y, pese a ello, irradian una dinámica emocional muy propia y distinta. «La forma hace resistencia a la fuerte presión interna, y esconde una enorme potencia dinámica y energética. La saturación y la intensidad cromáticas se convierten en la principal característica emocional de su trabajo. La pintura tiene que ver aquí algo con la masa, originariamente plástica y cromática. Pintar un cuadro significa, para Popova, liberar energías ocultas». (Vassily Rakitin. L. Popova, en Köln 1979/80, p. 184).



Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

1900, nace en Moscú. 1911-1918, asiste a la Escuela de Arte de Stroganoff. 1918-1920, estudios en los SWOMAS, Moscú. Desde 1919, miembro de la temprana agrupación constructivista OBMOCHU (Sociedad de Jóvenes Artistas); participa, probablemente, en todas las exposiciones de este grupo (1919, 1920, 1921, 1923). 1920-1921, realiza una serie de relieves, entre ellos el primer relieve móvil. Durante los años veinte se ocupará activamente en el diseño y ejecución de carteles de cine. Trabaja como proyectista de exposiciones y realiza bocetos de decorados teatrales. 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso, en la Galería van Diemen de Berlín. 1924, recibe el Diploma de los WCHUTEMAS en Moscú; miembro del grupo Octubre y de la I Unión Obrera de Artistas de Moscú, que aquel mismo año expusieron maquetas de monumentos conmemorativos y de edificaciones, así como montajes y pinturas. 1926, toma parte en la II Exposición de Carteles de Cine, en Moscú. 1928, bajo la dirección de El Lissitzky, trabaja como diseñador de exposiciones para Pressa, de Colonia. 1937, juntamente con Tatlin, interviene en la configuración de la Plaza Manjeschnaja de Moscú. 1952, muere en Moscú.

133 **Composición**, 1919-1920.

Óleo sobre lienzo.

79 x 63,5 cm.

ML 1378.

Prusakov es conocido, ante todo, como diseñador de carteles y de exposiciones. Durante sus estudios en los SWOMAS y luego en los WCHUTEMAS, se dedicó a la pintura, actividad en la que se atuvo a los sistemas constructivistas. En su obra permaneció fiel a la causa del programa cultural post-revolucionario, tal como éste había sido proclamado en el curso de los años veinte y, luego, de los años treinta. Dado que a su muerte no dejó textos propios, puede dar testimonio de las ideas de Prusakov la proclama que apareció en el catálogo de la I Exposición con Discusión Abierta (1924), proclama que firmaba él expresamente junto con otros autores:

«Tesis fundamentales: Proletarios de todos los países, uníos.

1. La primera organización de trabajo de los artistas aspira a hacer del artista un elemento, socialmente necesario, de la vida moderna.

2. Mediante la organización de las cualidades personales y profesionales, organizamos la producción de valores artísticos como relación normal de cambio entre la vida y el artista.

3. Designamos como cualidades personales el grado de conciencia espiritual y cultural orientado al desarrollo de nuevas formas sociales.

4. Designamos como cualidades profesionales el grado de cultura artística y de conciencia artística que, en estrecha relación con el presente, se orienta al desarrollo de nuevas formas en el arte.

5. Mediante nuestra actividad práctica y cultural, organizamos nuestra psicología conforme a los principios fundamentales de nuestra organización». (Tomado de H. Gassner/E. Gillen, Zwischen Revolutionskunst sozialistischem Realismus. Entre el arte revolucionario y el realismo socialista. Colonia, 1979, p. 145).





1894, nace en Knokkala. Primeros estudios, en San Petersburgo. 1909-1910, estancia en París y estudios en la Academia Julien. 1912, regreso a San Petersburgo. Establece contacto con, entre otros, Malevich y los hermanos Burliuk. 1917, participa en las Exposiciones Karo-Bube y O.10, 1918, profesor en los SWOMAS, Petrogrado. Enseña en Vitebsk. 1920, emigra a Berlín. 1923, traslado a París. Cambia su nombre por el de Jean Pougny. 1956, muere en París.

134 **Paisaje con casa**, c. 1912.
Óleo sobre lienzo.
48,5 × 61,4 cm.

135 **Escultura (564 B)**, 1915.
Relieve en madera, chapa ondulada y cartón, pintado parcialmente con gouache.
(Montaje de Chauvelin, según maqueta y dibujo).
70,5 × 40,5 cm.
Procedencia: Madame X. Puni, París.
ML 1309.

La obra se realizó el año 1915 en San Petersburgo. Una variante del relieve existe en la National Gallery of Art, Washington D.C. Un boceto del relieve se halla en la Colección Hack (acuarela, 69,5 × 56,5 cm.; reproducción, p. 265 en *Kunst des 20. Jahrhunderts, Malerei, Plastik, Grafik* (Arte del siglo XX. Pintura, escultura, arte gráfico). Wilhem-Hack-Museum, Ludwigshafen del Rin, 1969). Otro boceto, en la Colección D. Vierny, París.

Exposiciones principales: Köln, 1974, Cat., n.º 33, con reproducciones en color, p. 119; ahí, lista detallada de las exposiciones anteriores.

136 **Composición**, 1917.
Tinta china y lápiz.
25,9 × 21,9 cm.
Procedencia: Madame X. Puni, París.





El relieve corresponde a una serie de trabajos surgidos en 1915-1916 y que trasladan a una configuración escultórica el principio del collage. De manera parecida trabajaron también en París, por aquella época, Tatlin y Picasso. En el caso de Puni se trata de construcciones hechas con materiales sencillos (madera, cartón) y objetos hallados casualmente —aquí, un trozo de chapa ondulada— que, con su limitación de medios formales y con la claridad de la construcción, recogen las ideas básicas del suprematismo. Las formas y objetos están, en parte, montados unos sobre otros, de manera que dan la sensación de ser elementos móviles. Sugieren una modificación, y con ello una multiplicidad, de posibilidades plásticas. Formas abombadas alternan con superficies planas; material en crudo, con porciones ligeramente pintadas. La renuncia al objeto es para Puni condición previa para la libertad de la obra. «La construcción de una obra partiendo de elementos geométricos empieza, por lo general, con la primera idea intuitiva, formal, que define anticipadamente toda la composición futura. Es decir, la obra se instrumenta con vistas a esa primera composición formal, con lo cual elimina la objetividad y, al propio tiempo, libera de toda dependencia a la obra y deja al artista la libre elección, elección condicionada tan sólo por la dialéctica formal». (I. Puni, en Paul Vestheim, *Künstlerbekenntnisse. Confesiones de artistas*. Berlín, 1925).



REDKO, Climent

1897, nace en Kholm (hoy Khelm, Polonia). 1910, asiste a la escuela de pintura de iconos del monasterio de Kiev-Pechersk. 1914-1915, estudia en la Escuela de la Sociedad para el Desarrollo Artístico, San Petersburgo. 1915, voluntario de guerra como piloto de aviación. 1918-1920, estudios en la Escuela de Artes de Kiev. 1920, traslado a Moscú; influencia del suprematismo; participa en la organización del grupo Electro-organismo con Nicritin, A. Tyschler y otros. 1922, toma parte en la exposición del citado grupo Electro-organismo en el Museo de Cultura Pictórica de Moscú; miembro del grupo Metod (o proyeccionistas). 1923-1924, fase creativa denominada luminismo por el propio artista; participa en la I Exposición, con Discusión Abierta, de la Asociación de Arte Revolucionario Activo, Moscú (con el grupo Metod). 1926, exposición personal en Moscú. 1927-1935, estancia en París; luego, regresa a Moscú, donde, desde ahora, se dedica a la pintura de paisaje. 1956, muere en Moscú.

Los miembros del grupo METHOD se reunieron por primer vez en 1922 como círculo informal de estudiantes y graduados de los WCHUTEMAS. Sus tesis reflejan la entonces extendida concepción de un arte experimental al servicio de la técnica, de la producción y, en última instancia, del pueblo. «Conforme a esta teoría, el artista no es productor de los objetos cotidianos y de arte, sino sólo creador de sus proyectos, es decir, de las ideas, concepciones y planes; creadores, tan sólo de los métodos mismos, sobre cuya base hacen los objetos millones de personas». (H. Gassner, E. Eckert. Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus —Entre el arte revolucionario y el realismo socialista—. Colonia, 1979, p. 333).

En el cuadro de la Colección Ludwig, la severidad de la concepción pictórica permite reconocer la vieja tradición de la pintura de iconos rusa. Esa tradición produce una convincente simbiosis al aliarse con las ideas suprematistas de Malevich.

137 **Suprematismo**, 1921.

Oleo sobre lienzo.

69 x 49,5 cm.

(Una obra muy semejante, de la misma época, se halla en la Colección Costakis).





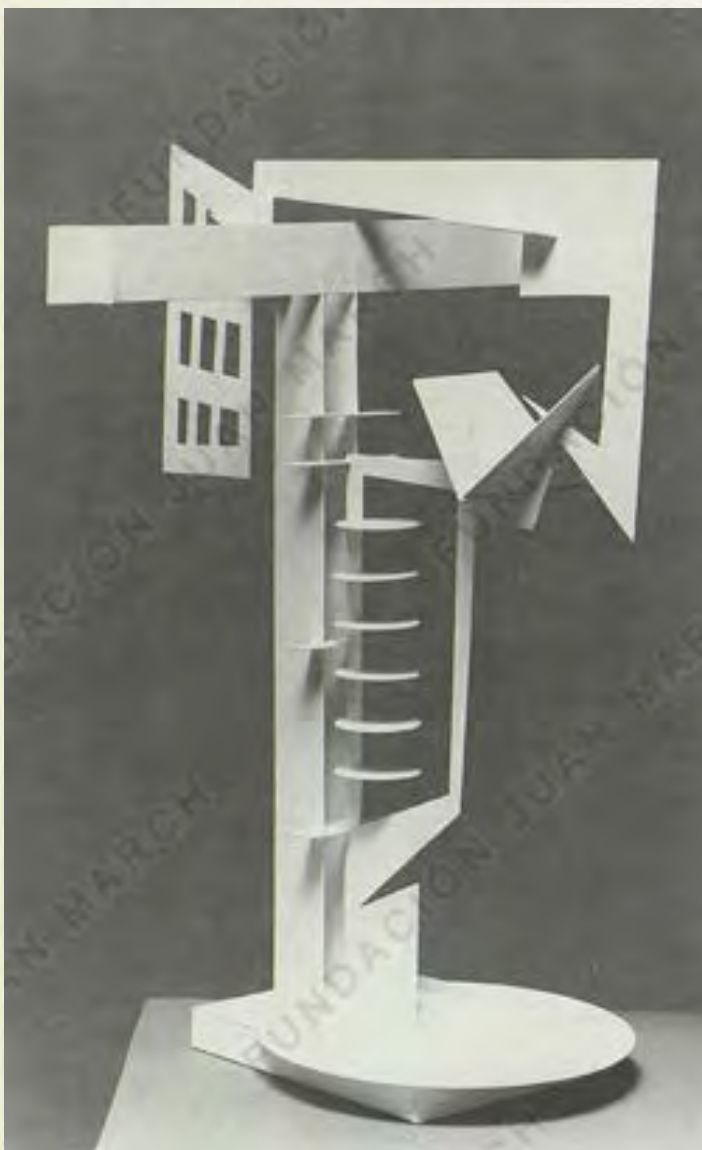
1891, nace en San Petersburgo. 1910-1914, estudios en la Escuela de Artes de Kazán con M. Feshin y G. Medvedev. 1914, traslado a Moscú; asiste a la Escuela de Stroganov. 1917, diseño del interior del Café Pittoresque, junto con Tatlin, Jakulov y otros. 1918-1922, actividad en diversos campos del IZO; juntamente con la Rozanova, es responsable de la sección de Arte Industrial y presidente de la Comisión de Adquisiciones del Museo de Cultura Artística. 1918-1926, maestro de Teoría de la Pintura, en la Escuela Proletkult, de Moscú. 1920-1923, miembro del

INCHUK; conferencia La línea (1921). 1921-1930, profesor en WCHUTEMAS y WCHUTEIN. 1921, participa en la III Exposición de OBMOCHU y en $5 \times 5 = 25$. 1923-1928, estrecha vinculación con las revistas Lef y Novyi Lef. 1925, proyecto de un Club de Obreros que se presentó en el Pabellón Ruso de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París. 1926, colabora en varios proyectos de la industria cinematográfica soviética. 1930, se adhiere al grupo Octubre. 1956, muere en Moscú.

A. Rodchenko es una de las figuras centrales de la evolución artística en Moscú con posterioridad a la Revolución. Por escrito y con sus obras, este autor anunció el final de la pintura de caballete, al tiempo que se orientaba hacia nuevos campos del quehacer creativo y hacia nuevos medios de expresión. Desarrolló teorías y propuso asimismo nuevas normas estéticas, sobre todo en la escultura y en la fotografía. Juntamente con su mujer, Varvara F. Stepanova, se dedicó muy intensamente al arte en cuanto experimento; el artista es aquí, simultáneamente, investigador y científico; la construcción, el sistema, el adecuado uso del material, ocupan el primer plano en los análisis y experimentos artísticos. Rodchenko y la Stepanova son personalidades capitales en la llamada segunda fase de la evolución de la vanguardia rusa, es decir, del constructivismo, con su consiguiente acentuación del desarrollo técnico, de la producción, de la sociedad de masas, de lo pragmático y eficaz. Mas, pese a todo su sentido de aplicación práctica, en la teoría del constructivismo se advierte también la presencia de un marcado rasgo utópico, la fe en un mundo organizado conforme a principios claros, en un orden inamovible, dentro del cual todo lo vivo tiene asignado su puesto fijo. «La vida, esa cosa sencilla; hasta ahora no se ha visto, no se ha sabido que es tan sencilla y tan clara, que sólo hace falta organizarla y librarla de todo lo superfluo. ¡Trabajar para la vida, y no para los palacios y los templos, ni tampoco para los cementerios y museos! Trabajar entre todos, para todos y con todos. No hay nada eterno, todo es perecedero. Consciencia, experiencia, finalidad, matemática, técnica, industria y construcción..., esto es lo que se halla por encima de todo. ¡Viva la técnica constructiva! ¡Viva la actitud constructiva en toda clase de actividad! ¡Viva el constructivismo!». (A. Rodchenko, 1921).

En 1919, Rodchenko comenzó con la ejecución de una serie de proyectos que cabe designar como construcciones geométricas tridimensionales, un nuevo género de escultura que renuncia al clásico pedestal, de la tradición, lo mismo que a la perspectiva y al boato de la apariencia. El mismo año presentó al artista en la X Exposición Estatal de Moscú algunas de tales construcciones, que él denominó esculturas blancas no-objetivas (en el





138 Construcción espacial n.º 5, 1918-1973.

Escultura blanca, no-objetiva.

Aluminio pintado.

46 x 39 x 43 cm.

Realización: 3; ejemplar n.º 3.

ML/SK 1335.

Realización única de la Galería Gmurzynska, Colonia, con autorización de la familia Rodchenko.

El ejemplar n.º 1 se encuentra en el Wilhelm-Hack-Museum de Ludwigshafen. El original fue destruido; una reproducción fotográfica de él puede verse en Christina Lodder, *Russian Constructivism*. New Haven/Londres, 1983, p. 23.

Exposiciones principales: Catálogo Köln, 1974, lámina n.º 36, p. 125. A. Rodchenko, *Museum of Modern Art*, Oxford. Musée d'Art Contemporaine, Montreal. Akron Art Institut, Akron/Ohio, 1979.

presente Catálogo, construcciones espaciales números 5 y 6). Ambas obras se habían realizado en 1918, si nos atenemos a la fecha que da la revista *Kino-Fot*, n.º 5, 1922 (véase Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Heaven, Londres, 1983, p. 22).

En un principio, el artista se proponía realizar sus trabajos empleando metal ligero de color blanco. Pero ante la imposibilidad de conseguir metal refinado, se vio obligado a utilizar madera contrachapada, de poco espesor y pintada de blanco. La siguiente serie de trabajos de 1919 representa una simplificación, pues consiste en construcciones de sencillas maderas de sección cuadrada que se combinan entre sí de diversos modos. A estas piezas pone Rodchenko como base el principio modular. La serie que viene a continuación marca un punto culminante en la evolución de estos trabajos; ahora, 1920-1921, se trata de construcciones colgantes, de construcciones que penden del techo y que se mueven. A esas obras les esperaba una suerte parecida a la que corrieron las demás esculturas de Rodchenko: todas fueron destruidas, y de ellas nos quedan tan sólo reproducciones fotográficas sueltas. Los elementos geométricos (triángulos, cuadrados, rombos, hexágonos, elipses) se hallan dispuestos de manera que, colgando de arriba, forman una figura tridimensional; ahora bien, si se descolgaran esos elementos, podrían situarse en un solo plano. Los elementos integrantes de tales construcciones se ven en una fotografía de N. Kaufmann, que el año 1929 retrató a Rodchenko en el estudio de éste.

Por aquella época, a principios de los años 20, Rodchenko trabajó con ahinco en el campo de la tipografía y el diseño de carteles. Luego de establecer contacto con el poeta y publicista Majakovski, empezó a dedicarse intensamente al diseño y configuración de libros. Se han hecho famosas sus ilustraciones para el poemario *Pro Eto*, que constituyen una peculiar combinación del fotomontaje y el diseño constructivista y que, al propio tiempo, remedan visualmente los ritmos mecánicos, veloces, de los versos de Majakovski. Al principio, Rodchenko utilizaba para sus fotomontajes los trabajos de fotógrafos profesionales, que operaban según sus instrucciones. En 1924 compró la primera cámara y empezó a fotografiar por su cuenta. Durante veinte años rea-

lizó una serie de fotografías que, en virtud del empleo de perspectivas desacomunadas, el desplazamiento de ejes y la alteración del ángulo visual, llegaron a crear un inconfundible estilo fotográfico y constituyeron una contribución esencial al arte de la fotografía a partir de 1925, y ello no sólo en la Unión Soviética. Tanto en sus trabajos de esta índole como en numerosos escritos. Rodchenko arremetió enérgicamente contra los modos rutinarios de ver y contra los ángulos de visión igualmente anticuados y caducos, los que él llama ángulos desde el ombligo. El artista puso en práctica, sobre todo, su nueva teoría óptica ante el ejemplo de la gran ciudad, de la arquitectura y de la industria. «¿Qué es lo que aporta la vista de una fábrica a gran distancia y desde un punto central, si se la compara con la garrá de una foto de detalle, en particular si está obtenida de arriba abajo o de abajo arriba? Estos son los ángulos de visión más interesantes de la fotografía contemporánea» (1928). Como ningún otro, Alexander M. Rodchenko ha sentido y expresado los cambios del antiguo mecanismo de percepción por obra de la ciudad moderna, con sus edificios de muchos pisos, instalaciones fabriles, tranvías, automóviles. Por otra parte, sus fotos no son jamás estridentes, patéticas, exclamativas; más bien se nos muestran frías y severas. Las perspectivas vertiginosas se contienen en virtud de potentes principios ordenadores. En las obras de Rodchenko, los elementos de verjas, balcones, cañerías y escaleras se transforman en dibujos abstractos, constructivistas, cuya alienación se intensifica con el citado desplazamiento de ejes y con los ángulos de visión no comunes. A esos elementos, a esos motivos triviales se añade, al propio tiempo, un carácter de toque de atención; cosa que se aprecia con mayor claridad en el cine ruso de la época. En éste, el valor expresivo se intensifica todavía más. Como ejemplo sumamente llamativo, recordemos el motivo de la escalera del filme *El acorazado Potemkin* que rodó el director cinematográfico Sergei Eisenstein (para él hizo Rodchenko carteles de anuncio).



139 Construcción espacial n.º 6, 1918-1973.

Escultura blanca, no-objetiva.

Aluminio pintado.

64 x 53 x 12 cm.

Realización: 3; ejemplar n.º 3.

ML/SK 1340.

Realización única de la Galería Gmurzynska, Colonia, con autorización de la familia Rodchenko.

El ejemplar n.º 1 se encuentra en el Indiana University Art Museum, Bloomington, EE.UU.; el ejemplar n.º 2, en el Museo Sztuki, Lodz, Polonia. El original, de madera contrachapada fue destruido. Reproducción fotográfica, véase Christina Lodder, *Russian Constructivism*. New Heaven/Londres, 1983, p. 22.

Exposiciones principales: Catálogo Köln 1974, lámina n.º 37, p. 124. *Malerei und Fotografie im Dialog* (Diálogo entre pintura y fotografía). Kunsthaus, Zurich, 1977, lámina n.º 406. A. Rodchenko, *Museum of Modern Art*, Oxford. *Musée d'Art Contemporaine*, Montreal. *Akron Art Institut*, Akron/Ohio, 1979, lámina en p. 42/43.



140 **Negro sobre negro**, 1918.

Óleo sobre lienzo.
105 x 70,5 cm.

141 **Composición**, 1919.

Gouache.
60 x 44 cm.

142 **Construcción espacial n.º 15**, 1920-1982.

Latón.
48 x 24,5 x 50 cm.
Realización: 7; ejemplar n.º 2.
ML/SK 1379.

Realización única de la Galería Gmurzynska, Colonia, con autorización de la familia Rodchenko.
El original destruido, en madera, aparece en Kino-Fot, n.º 2, 1922 (véase Christina Lodder, Russian Constructivism loc. cit, lámina en p. 25).
Exposiciones principales: A. Rodtschenko y W. Stepanowa, Lehbruck-Museum, Duisburgo. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1982/83, n.º 93, lámina en p. 191.

143 **Construcción espacial**, 1920-1982.

Latón.
94 x 45 x 45 cm.
ML/SK 1380.

Realización: 7; ejemplar n.º 3.
Realización única de la Galería Gmurzynska, Colonia, con autorización de la familia Rodchenko.
Exposiciones: A. Rodchenko y V. Stepanova, Lehbruck-Museum, Duisburgo. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1982/83, n.º 92, lámina en p. 190.

144 **Construcción espacial colgante**, 1920-21/1982.

Aluminio.
59 x 68 x 59 cm.
Realización: 7.
ML/SK 1361.

Realización única de la Galería Gmurzynska, Colonia, con autorización de la familia Rodchenko.
El original destruido, en madera, aparece en Kino-Fot, n.º 2, 1922 (véase Christina Lodder, Russian Constructivism, lámina en p. 26).





145 **Construcción oval colgante n.º 12**, 1920-21/1973.

Aluminio.

85 × 55 × 47 cm.

Realización: 3; ejemplar n.º 0.

ML/SK 1360.

El ejemplar n.º 1 se encuentra en el Indiana University Art Museum, Bloomington, EE.UU., el ejemplar n.º 2, en la Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano; el ejemplar n.º 3 en una colección particular. El original en madera, en la Colección Costakis.

Exposiciones principales: Catálogo Köln 1974, lámina n.º 38, p. 123. A. Rodchenko, Museum of Modern Art, Oxford. Musée d'Art Contemporaine, Montreal. Akron Art Institut, Akron/Ohio, 1979, lámina en p. 48. Tendenzen der 20er Jahre (Tendencias de los años 20), Berlín, 1977, Catálogo n.º 55, lámina en p. 1-138.

146 **Sin título**, c. 1921.

Dibujo a tinta china.

37,5 × 20,5 cm.

ML 1397.

147 **Proyecto para construcción**, 1921.

Dibujo a lápiz (colores).

48,5 × 32,5 cm.

ML 1399.

Exposiciones principales: 5 × 5 = 25, Moscú, 1921. Köln 1981, reproducciones en color, p. 187. A. Rodchenko, V. Stepanova, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburgo. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983, Catálogo, n.º 98, lámina en p. 170.



148 **Composición**, 1948.

Óleo sobre lienzo.

53,5 x 64 cm.

ML 1398.

Exposición: Köln 1981, p. 207.

En la Colección Ludwig existe un grueso legajo de fotomontajes y fotografías de Rodchenko; contiene lo que sigue: 8 fotomontajes para Pro Esto, de Majakowski, de 1923; 5 fotomontajes de 1924-1930; 2 fotomontajes como ilustración del libro *Animales Robots* de Tretiakov, de 1926 (el poema infantil quedó inédito). A lo anterior hay que añadir una colección de 103 fotografías hechas entre 1920 y 1938 (véase E. Weiss, A. Rodchenko. *Fotografien. 1920-1938*, Vienand-Verlag, Colonia, 1978. Este volumen sirvió también de catálogo para la exposición presentada en el Museo Ludwig, Colonia, en el Bauhaus-Archiv, Berlín, en la Kunsthau de Zurich, y en la Staatliche Kunsthalle, de Baden-Baden:

149 **Pro Eto**, 1923.

Fotomontaje.

7119/40.

150 **Pro Eto**, 1923.

Fotomontaje.

7119/72.

151 **Pro Eto**, 1923.

Fotomontaje.

7119/60.

152 **Fotomontaje**, s/f.

7119/50.

153 **Fotomontaje**, 1924.

7119/54.

154 **Miss Mend de Marietta Saginjans**, 1924.

Fotomontaje.

155 **Majakovsky con un cigarrillo**, 1924.

Fotomontaje.

156 **Del libro Animales Robots, de Tretiakov**, 1926.

Fotomontaje.

157 **Balcones**, 1926.

Fotomontaje.

158 **Ossip Brik**, 1927.

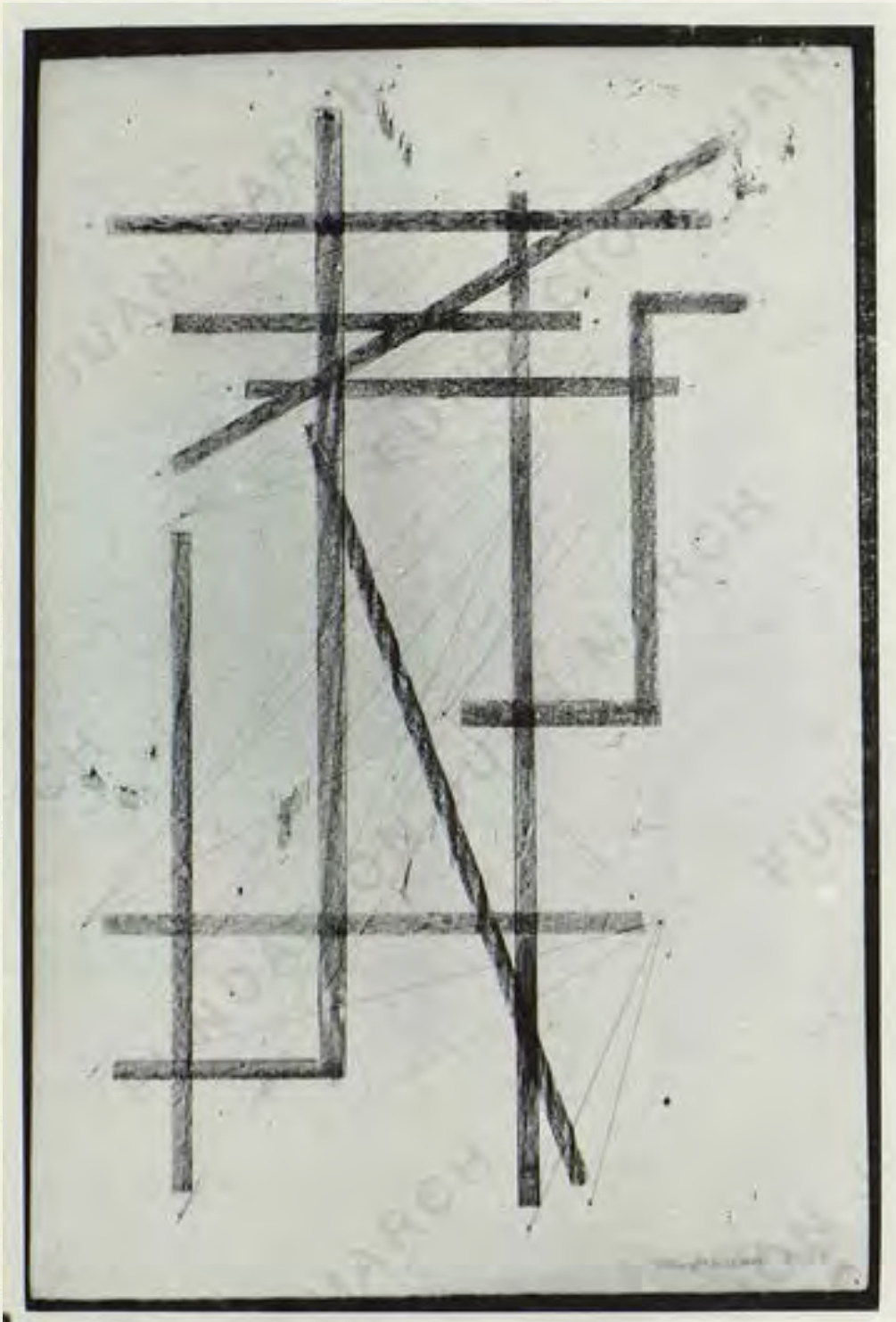
Fotomontaje.

159 **Escalera**, 1930.

Fotomontaje.

160 **Moscú**, 1932.

Fotomontaje.















159 **Escalera**, 1930.

160 **Moscú**, 1932.





La Rozanova figura entre los máximos protagonistas de la nueva tipografía, tal como ésta se desarrolló y avanzó en Rusia: prescindiendo del pomposo y exquisito libro con cantos dorados y encuadernación en cuero, los tipógrafos improvisaron ahora libros hechos de papeles pintados o de periódicos, de cartulina gris o de papel marrón para envolver. Por escasamente programático que fuera el ataque a la centenaria tradición del libro, no menos variados e individualistas serían los principios y resultados de la nueva actividad artística. Poetas como Chlebnikoff, Krutschenych y Majakovsky publicaron sus libros en ejemplares manuscritos, luego de haber estudiado la escritura a mano de los viejos folios rusos. Bajo la impresión de los antiguos libros populares y los pliegos gráficos, Larionov y la Gonscharova comenzaron a iluminar litografías mediante la acuarela. En la realización del álbum *La guerra universal*, Olga V. Rozanova se desentendió por entero del principio tradicional de la estampación y de la tipografía. Los collages no presentan, en cuanto al contenido, relación aparente con el tema; gran libertad mostró también la autora ante toda tendencia artística y toda actitud dogmática. Los curiosos perfiles recortados en zigzag —que unas veces pueden leerse como grafismo positivo ante fondo azul, pero que luego, repentinamente, pasan a adoptar formas positivas y actúan en ese fondo como agujeros, hendiduras o grietas— refuerzan, contra la tendencia a la sistematización propia del repertorio formal suprematista, el elemento antisistemático, irracional, de la creación intuitiva, creación que tuvo en la Rozanova una defensora de primer orden. (H. Gassner, en: *Kunstlerinnen der russischen Avantgarde, 1910-1930. Mujeres artistas de la vanguardia rusa, 1910-1930. Galería Gmurzynska. Colonia, 1979/80, p. 210 ss.*)

1886, nace en Melenkach (provincia de Vladimir, Rusia). 1904-1912, estudios de Artes Aplicadas en la Escuela Bolschakov y en la Escuela Stroganoff de Artes, Moscú. Miembro fundador de la Unión de la Juventud. 1912-1913, en la Escuela Svanzeva de Artes, en San Petersburgo. Amistad con Chlebnikoff, Malevich y otros. Contrae matrimonio con el poeta Krutschenych. 1911-1917, participa en las exposiciones de la Unión de la Juventud y en las de la vanguardia *Tranvía W*, *O.10* y *Karo-Bube*. 1918, miembro de IZO de Proletkult; colabora con Rodchenko en el Departamento de Arte Industrial. Colabora también en la organización de los SWOMAS en diversas ciudades de provincias. Desarrolla actividades, principalmente, en los campos del diseño, la moda y la ilustración de libros. 1918, muere en Moscú.

161 El nido de patos. Dibujos para el libro de poemas del poeta futurista Alexis Krutschenych, 1913.

Collages y gouaches.

91 x 67 cm.

Colección Marinetti, Roma.

Olga V. Rozanova realizó el libro para el artista futurista Marinetti, residente en Italia. El libro-objeto constituye una unidad compuesta de creaciones escritas y pictóricas; por primera vez se configura aquí conscientemente, de modo gráfico y con formas en color, un texto poético, de manera que escritura y pintura queden vinculadas estrechísimamente entre sí.

162 La Guerra Universal (Vselenskaja voina). Álbum de Alexei Krutschenych con 12 collages en color de Olga V. Rozanova; diferentes dimensiones (aproximadamente, 24 x 30 cm.), San Petersburgo, A. Schvemschurin, 1916 (faltan la cubierta y la portada).

Dep. Slg. L. 1980/5-16.

- Hoja 1. Lucha de Avenerist con el Océano.
- Hoja 2. Lucha de Marte con Escorpio.
- Hoja 3. Explosión de un arca.
- Hoja 4. Lucha con el Ecuador.
- Hoja 5. Traición.
- Hoja 6. La destrucción.
- Hoja 7. Lucha entre la India y Europa.
- Hoja 8. Un arma pesada.
- Hoja 9. La vanidad de Alemania.
- Hoja 10. El ocaso de Alemania.
- Hoja 11. Oración por la victoria.
- Hoja 12. Estado militar.

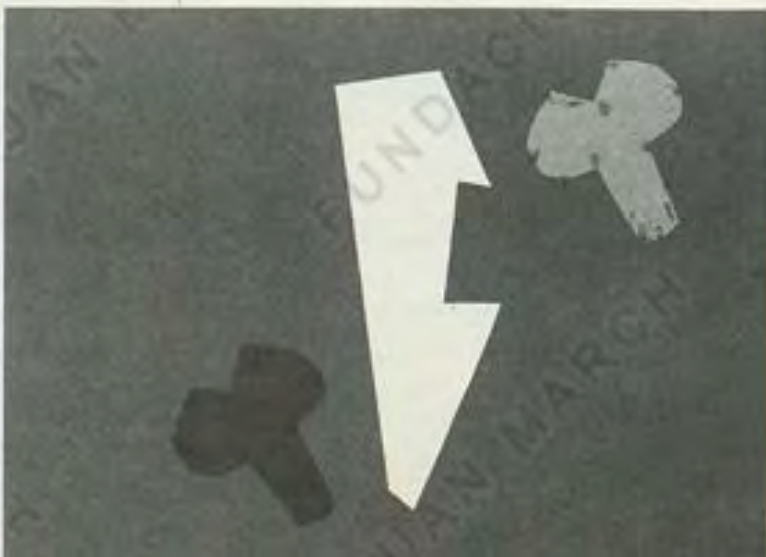
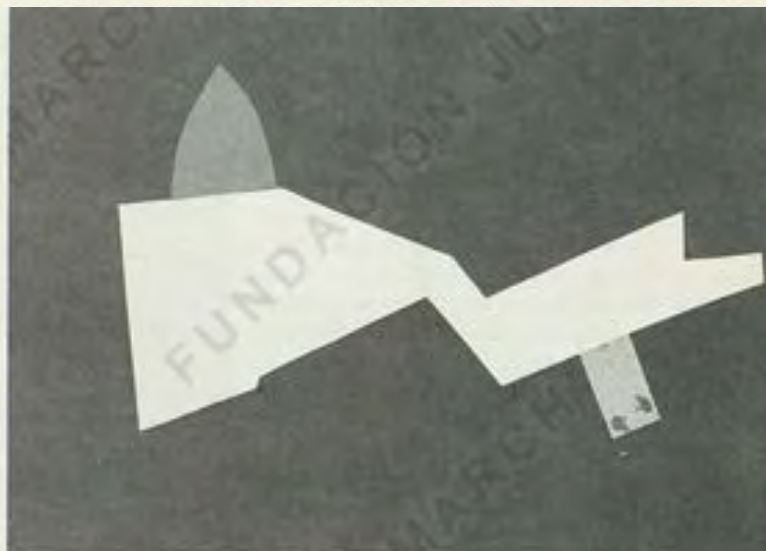
El álbum se proyectó para una tirada de 100 ejemplares. Se desconoce el número de los ejemplares realizados, así como el de los que se conservan. Como cada álbum, consta de hojas de realización única; varían además los collages de los distintos ejemplares existentes.

163 Paisaje (descomposición de formas), 1913.

Óleo sobre lienzo.

57 x 40 cm.







SIENKIN, Sergei

1894, nace en Pokrovskoje-Streschnevo, cerca de Moscú, hoy en el distrito urbano de la misma ciudad. 1907, participa en las clases nocturnas de cultura general y dibujo organizadas por la Sociedad Técnica Rusa. 1914, ingresa en la Escuela Técnica de Pintura, Escultura y Arquitectura. 1920, estudios, y luego prácticas de taller (con Klucis) en los WCHUTEMAS. 1921, viaje a Vitebsk para encontrarse con Malevich. Exposición individual en el Club Cézanne, de los WCHUTEMAS, bajo el título Treinta trabajos. Realismo, cubismo, futurismo, suprematismo y suprematismo espacial. 1922, participa en la exposición Asociación de Nuevas Tendencias en el Arte, con el grupo UNOVIS en Petrogrado; su evolución muestra un giro definitivo del suprematismo al constructivismo. Desde 1923, desarrolla actividades de artista gráfico, diseñador de libros y pintor de carteles de arte. 1925, diseño general de la exposición organizada con motivo del V Congreso del Komintern en el gran Palacio del Kremlin. 1928, subdirector artístico para el diseño general de Prensa, en Colonia. Expresamente para esta exposición, proyecta algunos paneles de grandes dimensiones y frisos de fotomontajes. 1930-1932, montaje y decoración interior de unas diez exposiciones, para WOKS (Sociedad para el Enlace Cultural con el Exterior), celebradas en distintos países de Europa occidental. 1934, ornamentación de la plaza Manege, de Moscú, con carrusel y jardín encantado, bajo el lema La vida es mejor, la vida se ha vuelto más alegre. En años sucesivos diseña, para diversas festividades, la Plaza de la Revolución, la Plaza Soviética y los desfiles de deportistas de las asociaciones El buen tirador y El Médico. A fines de los años 20 y principios de los 30, miembro de la asociación Octubre. 1963, muere en Moscú.

La inscripción RABIS es abreviatura de la designación rusa de Sindicato de Artistas Obreros. El lenguaje plástico recuerda obras de Rodchenko surgidas por la misma época.

Como pintor, Sienkin proyectó, ante todo, decorados y ornamentaciones para festejos revolucionarios de masas y desfiles y paradas de deportistas. Pero, también dentro del campo de las artes decorativas, trabajó en el diseño de exposiciones y en proyectos de cerámica industrial.

164 **Composición (Rabis)**, 1920-1921.
Óleo sobre lienzo.
93 x 79 cm.
ML



STEPANOVA, Varvara



1894, nace en Kovno. 1911, estudios en la Escuela de Arte de Kazán. 1912, traslado a Moscú; estudios con I. Maschkow y K. Juon. 1913-1914, asiste a la Escuela de Arte de Stroganow. 1918, vinculación al IZO (Departamento de Artes Plásticas de la Comisaría del Pueblo para Formación Cultural); participa, hasta los años 20, en varias exposiciones. 1920, miembro del INCHUK. 1921, participa en la exposición $5 \times 5 = 25$. 1922, bocetos para la escenificación de La muerte de Tarelkin, realizada por Meyerhold; participa en la I Exposición Rusa en la Galería Van Diemen, Berlín. 1923, cooperación con la Popova y Rodchenko en la Primera Fábrica Estatal de Estampación de Textiles, en Moscú. 1924-1925, profesora en el Departamento de Tejidos del WCHUTEMAS. 1925, participa en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels, París. 1958, muere en Moscú.

165 **Gaust Tschaba**, 1919.

16 collages sobre papel de periódico.
17,5 x 27,5 cm.

Tirada: 50 ejemplares (únicos) y 4 tiradas complementarias (ejemplares únicos).

Ejemplar n.º 3 de las tiradas complementarias.

Bibliografía (selección): E. Kovton, *Das Anti-Buch der Varvara Stepanova* (El anti-libro de V. S.); en Köln 1974, p. 57 ss.

Exposiciones principales: Los Angeles County Museum, 1980. Catálogo n.º 346, p. 246.

166 **Figura número 29**, 1921.

Óleo sobre madera contrachapada.
124 x 31 cm.

ML 1362.

Exposiciones principales: $5 \times 5 = 25$. Moscú, 1921, Catálogo, n.º 4; Köln 1981, reprod. en p. 208.

Varvara F. Stepanova desarrolla su arte en estrecha colaboración con su marido, A. Rodchenko. En algunas obras, sigue sin saberse hoy día qué proporción del trabajo corresponde a cada uno de ellos. Hasta 1921, la Stepanova se dedicó principalmente a la pintura y al arte gráfico, inscribiéndose con toda claridad en el ámbito de lo no figurativo. Así, en unas palabras introductorias al catálogo de la X Exposición Estatal, 1919, escribía la artista, entre otras cosas: «La creación no figurativa es hasta ahora no más que el comienzo de una gran época nueva, de una gran creación nueva, cuyo destino consiste en abrir las puertas a enigmas más profundos que la ciencia y la tecnología». Por las mismas fechas surge también la creación bibliográfica del Gaust Tschaba. Esta obra ha de considerarse como magnífica y perfecta continuación de una singular serie de experimentos en forma de libros; dicha serie la iniciaron en 1912 Larionov y la Gonscharova, culminó en la obra de Rozanova y fue proseguida luego por otros futuristas rusos. El trabajo de Varvara F. Stepanova está, ciertamente, dentro de esa tradición, pero pone en juego elementos de entera novedad; emplea, es cierto, la composición tipográfica, pero como producto ya terminado, o sea como periódico impreso que le sirve únicamente de fondo para sus renglones manuscritos. El gesto individual, único, del escribir, domina sobre las páginas impresas. A la tensión formal se suma la tensión del contenido. Las líneas manuscritas se oponen, en un lenguaje inventado, a las líneas legibles y comprensibles del periódico. El entendimiento lógico y la libre fantasía chocan entre sí.

A principios de los años 20, la Stepanova, juntamente con Rodchenko, se convirtió en una resuelta partidaria de las nuevas tendencias constructivistas y se dedicó con mayor intensidad al diseño, al proyecto de tejidos, al teatro, al vestuario y a los bocetos de escenografía. En la pintura, aplicó sus estudios a problemas estructurales, sirviéndose del análisis de los procesos dinámicos y cinéticos de la figura humana. Los movimientos quedan reducidos a formas sencillas, planas, geométricas; de este modo surgió toda una serie de figuras que nos hacen pensar en las marionetas y en los robots.



SUETIN, Nikolai



Nikolai Suetin fue uno de los más cercanos colaboradores de Malevich. Su importancia deriva del hecho de que ningún otro puso tanto empeño como él en llevar a la práctica los principios del suprematismo. Suetin contribuyó con proyectos para los más diversos objetos de uso común, singularmente piezas de porcelana, y aportó ideas propias para la aplicación de los conceptos suprematistas en el campo de la arquitectura.

Pese a que la arquitectura fue para Suetin uno más entre los muchos terrenos de la dedicación artística, realizó también excelentes cuadros en la línea del suprematismo. El Museo Ludwig posee una obra de 1922-23, titulada *Composición*, que puede tenerse por uno de los mejores trabajos pictóricos del artista. Dicha obra consiste en una aglomeración de diversas formas geométricas dispuestas en diagonal sobre un fondo claro. Como elemento predominante del cuadro destaca una configuración roja integrada por tres rectángulos adyacentes y superpuestos en-

1897, nace en Kaluzkaya Gubeniya. 1918-1922, estudios en el Instituto de Arte Práctico, Vitebsk. 1919, encuentro con Malevich; miembro del POSNOWIS (existente hasta 1922, y llamado luego UNOWIS). 1922, junto con Malevich, Chaschnik, Ermolaeva y otros, pasa al recién fundado INCHUK, de Petrogrado, donde Suetin figuró en el Departamento de Cultura Material y más tarde en el de Ideología General; asistente de Malevich en la realización de las construcciones arquitectónicas denominadas por el autor Architektona y Planitei; comienzo de un análisis intensivo de los diferentes campos de las Artes Aplicadas. 1932, participa en la exposición *Artistas de la RSFSR* durante los últimos 15 años, en la Academia de Artes de Leningrado; director artístico de la fábrica de porcelanas Lomonosov, en la misma ciudad (hasta 1952). 1937, participa en la exposición internacional *Arte y Tecnología en la vida moderna*, París; colabora en el diseño y decoración del pabellón soviético en dicha exposición, trabajo por el que Suetin alcanza el Grand Prix. 1954, muere en Leningrado.

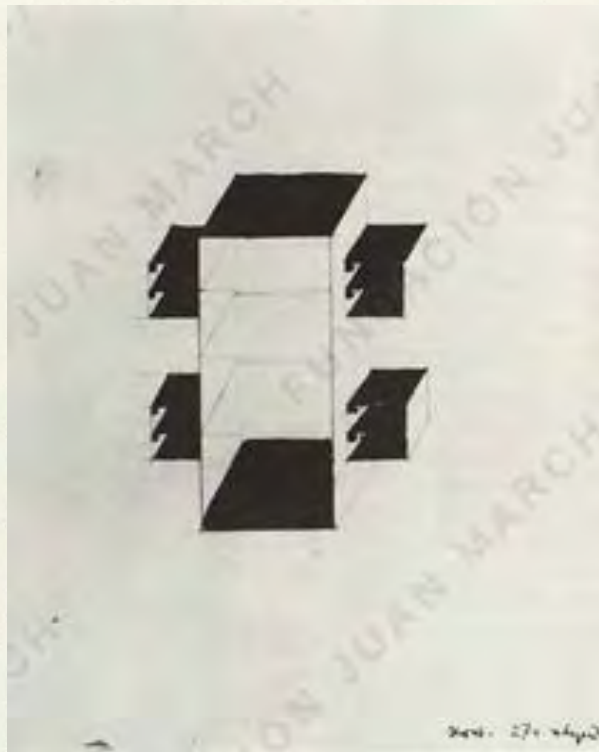
167 **Composición**, 1920.
Óleo sobre lienzo.
32,5 x 45 cm.
ML 1382.

168 **Suprematismo**, 1920-1921.
Óleo sobre lienzo.
68,5 x 50,5 cm.

169 **Composición**, c. 1922-1923.
Óleo sobre lienzo.
65 x 48 cm.
ML 1323.



Suprematismo, 1920-1921. Obra de Kazimir Malevich. Se trata de una obra abstracta que utiliza formas geométricas básicas (rectángulos, triángulos, líneas) en colores primarios (rojo, negro, naranja) sobre un fondo de color beige o crema. El estilo es característico del Suprematismo, que busca la pureza de las formas y el color, alejándose de la representación figurativa.



tre sí. Este complejo formal, que centra la composición, aparece rodeado de líneas, rectángulos y trapecios de distintos colores y diferentes tamaños.

Las pinturas de Suetin recuerdan los cuadros suprematistas de Malevich surgidos antes de 1920. Tras una comparación más detenida, se comprueba que la Composición de Suetin se diferencia de las obras de Malevich en varios aspectos: así, en el primero de ellos destacan más marcadamente los elementos dibujísticos, constructivos; el cuadro opera como una bien meditada estructura arquitectónica, concebida según un orden propio, mas —al contrario que las pinturas de Malevich— no contiene implicaciones metafísicas de ninguna clase.

Estupendo ejemplo de la aplicación práctica del suprematismo son los proyectos diseñados por Suetin en 1927 para un concurso de mobiliario. El concurso lo había convocado el Drevtrest de Leningrado (Organización de la Industria de Elaboración y Manufactura de la Madera). Se presentaron proyectos de sillas, mesas, camas, estanterías, armarios, percheros, etc. La idea de Suetin consistía, como hemos indicado, en aplicar los principios del suprematismo a la producción masiva de objetos de uso práctico. En la competición tomaron parte también, entre otros, Chashnik y Ender.

170 Suprematismo dinámico, 1927.

23 proyectos para un concurso de mobiliario en Leningrado:

- Proyecto de diván, 1927.
Lápiz.
19,3 × 14,6 cm.
Dep. Slg. L. 1979/119.
- Proyecto de diván, 1927.
Lápiz.
21,9 × 17,4 cm.
Dep. Slg. L. 1979/122.
- Suprematismo dinámico, 1927.
Lápiz.
22 × 17,5 cm.
Dep. Slg. 1979/116.
- Suprematismo dinámico, 1927.
Lápiz y collage.
21,7 × 17,4 cm.
Dep. Slg. L. 1979/117.
- Dibujo a lápiz, 1927.
Lápiz.
17,3 × 21,8 cm.
Dep. Slg. L. 1979/118.

- **Proyecto de diván**, 1927.
Lápiz.
17,3 × 21,8 cm.
Dep. Slg. L. 1979/121.
- **Proyecto de diván**, 1927.
Lápiz.
17,5 × 21,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/120.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
21,7 × 17,3 cm.
Dep. Slg. L. 1979/123.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
22,1 × 17,4 cm.
Dep. Slg. L. 1979/124.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
22,1 × 17,3 cm.
Dep. Slg. L. 1979/125.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
17,2 × 21,8 cm.
Dep. Slg. L. 1979/126.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
21,8 × 17,3 cm.
Dep. Slg. L. 1979/127.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
21,9 × 17,3 cm.
Dep. Slg. L. 1979/129.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
21,8 × 17,3 cm.
Dep. Slg. L. 1979/132.
- **Proyecto de armario-estertería y perchero**, 1927.
Lápiz.
17,6 × 21,6 cm.
Dep. Slg. L. 1979/133.
- **Mesa**, 1927.
Lápiz.
18,5 × 28,5 cm.
Dep. Slg. L. 1979/135.
- **Mesa (estructura, la de la madera)**, 1927.
Lápiz.
17,3 × 21,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/137.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
21,8 × 17,4 cm.
Dep. Slg. L. 1979/128.

- **Mesa escritorio**, 1927.
Lápiz.
17,3 × 21,8 cm.
Dep. Slg. L. 1979/136.
- **Mesa (colores, los de la madera)**, 1927.
Gouache.
27,6 × 31,7 cm.
Dep. Slg. L. 1979/138.
- **Proyecto de armario-estertería**, 1927.
Lápiz.
17,2 × 21,8 cm.
Dep. Slg. L. 1979/130.
- **Proyecto de armario-estertería y aparador**, 1927.
Lápiz.
21,8 × 17,6 cm.
Dep. Slg. L. 1979/131.
- **Silla**, 1927.
Lápiz.
12,2 × 7,6 cm.
Dep. Slg. L. 1979/134.





1886, nace en Orel. 1892, traslado de la familia a Moscú. 1905-1909, estudios en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura, Moscú. 1911-1912, estancia en París. «En 1911 fui a París. Aquí, en el estudio de Metzinger y Le Fauconnier, van tomando forma por primera vez las metas que me propuse. Trabajo con L. Popova». 1913, regresa a Moscú; trabaja con Tatlin en el taller de éste, La Torre. «En el llamado período cubista, de 1913 a 1919, la fase más fecunda de mi evolución artística, tomé parte en exposiciones en Leníngrado (Tranvía W, O.10) y en Moscú (Karo-Bube)». 1918: «Colaboré personalmente, y de modo directo, en la reorganización de los centros artísticos, y a partir de noviembre de 1918 estuve en diferentes Facultades. Luego de trabajar como ayudante de Malevich, tuve a mi cargo una clase y, durante algunos años, fui profesora en el IZO. Después de la Revolución de Febrero de 1917, actué juntamente con Tatlin y Jakulov en la formación del Sindicato de Artistas de Moscú». Trabaja en el Café Pittoresque. 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso, en la Galería Van Diemen, Berlín. A partir de 1920, amistad con Alexander Drevin, con quien vivirá hasta la muerte de éste en 1938. 1921-1934, enseña en el WCHUTEMAS/WCHUTEIN. 1926-1929, viaje a los Urales, con Drevin. 1929-1932, viaje de estudios con Drevin, a los Montes Altai. 1932-1934, viajé a Armenia, también con Drevin. 1934, exposición de trabajos de Drevin y la Udaltsova en el Museo de Eriván (Armenia). 1938, muere Drevin. Desde 1924, aproximadamente, la pintora adopta un nuevo estilo de carácter naturalista. 1961, muere en Moscú.

Esta dos obras de la Udaltsova son ejemplares típicos de su fase temprana, la más importante, que luego, probablemente bajo la influencia de Drevin, evolucionó hacia el naturalismo. Pero las dos composiciones muestran también la situación de la artista dentro de la primera fase del arte ruso entre el cubismo y el suprematismo, entre una superficie cromática y formal, rica en configuraciones, con planos espacialmente escalonados, y los elementos constituidos por superficies geométricas. La Udaltsova fue asimismo una polemista y publicista claramente comprometida en sus actitudes; se conservan algunos manuscritos suyos donde defiende con pasión el arte de la vanguardia rusa. Así, por ejemplo, escribe en un artículo de 1915: «Todo nuevo fenómeno y toda nueva forma de arte constituye para él (el público), por las razones que fuere, una sorpresa desagradable. Se dedica entonces a asfixiar esa novedad con un torrente de palabras injuriosas o a pasarla por alto silenciándola. Su error es permanente; su perspectiva, la retrospectiva. Pero el arte no se estanca jamás; sigue las leyes de su propia dinámica, ora destruyendo, ora continuando los avances (...). El arte ruso logró alcanzar prestigio en el extranjero; allí hubo numerosos actos y exposiciones a él dedicados, mientras que entre nosotros todo sigue como antes. ¿Dónde existen colecciones de obras de los artistas de Karo-Bube, Rabo de asno, de los cubistas y los suprematistas? ¿Dónde hay museos que sigan la historia del arte nacional ruso de los últimos años?; nacional, no en el sentido anecdótico, de arco iris y folklóricos tocados femeninos, sino como contribución del artista ruso a la evolución de Europa toda, en busca de un arte nuevo». (Udaltsova. Gesellschaft, Kritik und ihre Beziehungen zur zeitgenössischen russischen Kunst —La sociedad, la crítica y sus relaciones con el arte ruso contemporáneo—, 1915; en Köln 1980, p. 304 ss.).

171 **Composición cubista**, 1914-1915.
Óleo sobre lienzo.
63,5 x 49,5 cm.
ML 1383.

172 **Composición**, 1916.
Gouache y lápiz.
46,2 x 37,5 cm.
Dep. Slg. L 1982/536.





1883, nace en Jurevets/Volga. 1912, obtiene el diploma de ingeniero en San Petersburgo. Trabaja en el taller de Tatlin, en Moscú, donde conoce a Popova, Udalzova y otros artistas. 1913-1914, viaje a Italia. 1916-1917, servicio militar en la guerra. 1918, colabora en un decorado para la Plaza Roja de Moscú con ocasión del Primero de Mayo. Desde 1920, miembro del INCHUK. 1921, participa en la exposición $5 \times 5 = 25$. Desde 1921, enseña en los WCHUTEMAS, juntamente con L. Popova, sobre las relaciones entre el color y la arquitectura; durante los años 20, trabaja principalmente como arquitecto, asociado con sus hermanos Leonid (1880-1933) y Víctor (1882-1950). 1925, funda la Agrupación de Arquitectos OSA, junto con sus hermanos y con M. Ginzburg. Entre otras obras, construyeron las oficinas moscovitas de Pravda, en Leningrado, y la Central de Telégrafos. Vesnin se dedicó también a la escenografía. Famosa es su maqueta constructivista de decorado, de gran efecto técnico, para la representación de *El hombre que se llamaba Jueves*, de Chesterton, en el Teatro Kamernyi de Moscú, en el año 1923. 1959, muere en Moscú.

Vesnin estuvo muy estrechamente ligado al círculo de Rodchenko, Stepanova, Exter y Popova, y participó de modo muy activo en las polémicas y en la formulación del nuevo arte constructivista tal como lo concebía y encarnaba, sobre todo, Rodchenko.

La composición de la Colección Ludwig procede todavía de la época prerrevolucionaria, pero la división de esa obra abstracta en superficies escalonadas, con círculo y espiral, permite intuir algo así como un movimiento mecánico. La posterior actividad artística de Vesnin se remite por entero a la práctica; los problemas de la arquitectura y de la producción en masa aparecen en primer plano.

En 1922, Vesnin expone un credo personal en el que dejaría plasmado su programa artístico, pero aún más, y ante todo, su convicción artística: «El tempo del presente es rápido, dinámico; el ritmo, claro, exacto, rectilíneo y matemático; el material y la utilidad práctica determinan la estructura del objeto que ha de crear el artista moderno (...). El ingeniero moderno ha realizado cosas geniales: puentes, vapores, aviones, grúas. El artista moderno debe crear objetos que igualen a aquéllos en fuerza, en tensión intrínseca, en potencial y en cuanto a su acción psico-fisiológica sobre la consciencia del ser humano como principio organizador. (A. Vesnin. Credo; redactado para el INCHUK en abril de 1922; citado por H. Gassner/E. Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus — Entre el arte revolucionario y el realismo socialista —*. Colonia, 1979, p. 126).

173 **Composición**, 1916-1917.
Óleo sobre lienzo.
61,5 x 39,5 cm.
ML 1384.





1900, nace en Moscú. 1914-1917, estudios en el Instituto Stroganoff de Artes Industriales, Moscú. Desde 1917, estudios con Lentulov y Morgunov en los SWOMAS y en los WCHUTEMAS, Moscú. 1920-1921, alumno de Kandinsky. 1922-1924, realiza bocetos de escenografía teatral y figurines. 1925-1931, miembro del grupo de artistas OST; participando en las cuatro exposiciones de dicho grupo (1925-1928). 1976, muere en Moscú.

Konstantin Vialov pertenece a la segunda generación de la vanguardia rusa; sus años de estudios coinciden con una época en la que varios coetáneos suyos, partiendo de los trabajos escultóricos de Tatlin, ejecutan relieves enteramente no figurativos y construcciones tridimensionales. Éstos —de modo análogo a lo que ocurre con las pinturas del suprematismo— se distinguen por utilizar un lenguaje formal resultante de elementos geométricos, y presentan a menudo una combinación de materiales de gran diversidad.

También Vialov realizó, entre 1919 y 1920, construcciones espaciales abstractas. El trabajo que figura en el Museo Ludwig procede del año 1919. Consta, esencialmente, de materiales de desecho —madera, varillas de metal, chapa de hierro y alambres— que Vialov ha combinado en una clara figuración tectónica. Al hacerlo renunciaría bien a sabiendas, y lo mismo que Tatlin, a pintar los materiales crudos, evitando así modificar su calidad específica.

Al cabo de breve tiempo, el artista dejó ya de realizar objetos tridimensionales y, a partir de 1920, empezó a dedicarse a los bocetos de decorado teatral, a los figurines y a la ilustración de libros, pero principalmente a la pintura. Bajo la influencia de Kandinsky, pintó a principios de los años 20 una serie de cuadros que —como, por ejemplo, los dos titulados *Abstracción*, y de modo parecido a las construcciones espaciales creadas pocos años antes— no incluyen alusiones objetivas o figurativas de ninguna especie, sino que están concebidos como puras composiciones formales. Esos cuadros, una vez más, están hechos de simples elementos geométricos, preferentemente de líneas y cuadriláteros; Vialov se limita aquí a un número relativamente reducido de motivos cromáticos diversos, colocados con frecuencia en disposición paralela, de manera que queden visibles grandes espacios de la superficie gris del fondo.

El año 1925, Vialov se afilió al recién fundado grupo de artistas OST, que se movilizó en pro de la continuidad, o el renacimiento, de la pintura de caballete, considerada a la sazón por algunos artistas de vanguardia como actividad superada y caduca. Ello condujo a que Vialov se apartara del arte abstracto y se dedicara a una pintura de tipo figurativo en el sentido del realismo socialista.

174 **Construcción**, 1919.
Madera, metal, alambre.
40 × 47,5 × 29,5 cm.
ML 1324.

175 **Abstracción**, 1920-1921.
Óleo sobre lienzo.
45 × 60 cm.
ML 1329.

176 **Abstracción**, 1920-1921.
Óleo sobre lienzo.
50 × 36 cm.
ML 1330.

177 **Composición**, 1921.
Gouache.
26,5 × 20,4 cm.
Procedencia: Colección George Costakis.
Dep. Slg. L. 1982/535.







1886, nace en Fergana. 1908-1911, estudios de Ciencias Naturales en la Universidad de San Petersburgo, y estudios de Arte en la Academia, con N. Makovski. 1910-1912, amplía su formación artística en las escuelas de M. Bernstein y N. Roerich. 1912-1916, estudios en la Escuela de Artes de Kiev; recibe el influjo de la pintura de M. Vrubel. 1916, traslado a Taschkent, donde enseña en el Instituto de Arte. 1922, participa en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería Van Diemen, Berlín. 1923, exposición personal en Moscú. 1924, toma parte en la I Exposición, con Discusión Abierta, de la Asociación de Arte Revolucionario Activo, en Moscú. 1928, miembro de la ACHRR. 1957, muere en en Taschkent.

Entre 1917 y 1925, la pintura de Volkov muestra un estilo muy personal, en el que recoge la tradición de la pintura de iconos, del arte oriental, de la pintura de Vrubel y del arte de las vidrieras, unido todo ello con elementos del cubismo-suprematismo.

178 **Seis figuras femeninas**, 1918.
Temple sobre lienzo.
27,5 × 44,9 cm.



Natan I. Altaman

Etkind, M.: Nathan Altman. Moscú, 1971.

Ilia G. Chashnik

Ilja G. Tchaschnik, Cat. Kunstmuseum, Düsseldorf, 1978.

Ilya Grigorevich Chasnik, Cat. Leonard Hutton Galleries. Nueva York, 1980.

Bowlit, J. E.: Malevich and His Students. Unión Soviética, vol. 5, 2.ª parte, 1978, p. 256-286.

Alexander D. Drevin

Alexander Davidovitsch Drevin, Cat. Moscú, 1979.

Xenia V. Ender

Povelichina, A.: Xenia Wladimirowna Ender, en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde* (Mujeres artistas de la vanguardia rusa), Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 92 (ingl., p. 93).

Vassily D. Ermilov

Fogel, Z.: Vassily Ermilov. Moscú, 1975.
Marcadé, V.: Vassily Ermilov and Certain Aspects of Ukrainian Art, en *The Avant-Garde in Russia 1910-1930*. Los Angeles County Museum, 1980, p. 46-50.

Vera M. Ermolaeva

Bowlit, J. E.: Malevich and His Students. Unión Soviética, 1978.

Kowtun, E. F.: Vera Michailowna Ermolaeva, en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde* (Mujeres artistas de la vanguardia rusa). Galería Gmurzynska, Colonia, 1979, p. 102-110.

Alexandra Exter

Alexandra Exter: Marionettes, Cat., Leonard Hutten Galleries. Nueva York, 1975.
Artists of the Theatre: Alexandra Exter, Cat., Lincoln Center. Nueva York, 1974.

Nakov, A.: Alexandra Exter, Cat., Galería Jean Chauvelin. París, 1972.

Bowlit, J. E.: Alexandra Exter: A Veritable Amazon of the Russian Avant-Garde, *Art News*, septiembre 1974, p. 41-43.

Marcadé, J.-C.: Alexandra Exter oder die Suche nach den Rhythmen der Lichtfarbe (A. E. o la búsqueda de los ritmos del color luminoso), en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde* (Mujeres de la vanguardia rusa), Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 114-121 (ingl., p. 125-128).

Pavel N. Filonov

Kriz, J.: Pavel Nikolajevic Filonov. Praga, 1966.

Misler, W. y J. E. Bowlit: The Hero and His Fate, Austin. Texas, 1984.

Bowlit, J. E.: Pavel Filonov: An Alternative Tradition?, *Art Journal*, vol. 34, n.º 3, primavera 1975, p. 208-216.

Lamac, M.: Pavel Filonov: Der grosse Unbekannte der Sovietavantgarde (P. F., el gran desconocido de la vanguardia soviética). *Neue Zürcher Zeitung*, domingo, 14 de abril de 1968; reproducido en *Die Kunstismen in Russland 1907-1930* (Los ismos del arte en Rusia). Galería Gmurzynska. Colonia, 1977, p. 24-27.

Sokolov, K.: Pavel Filonov: The Ideology of Analytic Art and the Principle of Craftedness. *Leonardo*, vol. 10, 1977, p. 227-232.

Natalia S. Gonscharova

Chamot, M.: Gonscharova. París, 1972.

Chamot, M.: Gonscharova: Stage Designs and Paintings. Londres, 1979.

Nathalie Gonscharova, Cat. Musée des Beaux Arts, Lyon, 1969.

Rétrospective Gonscharova, Cat. Maison de la culture, Bourges, 1973.

Gonscharova, Larionov, Cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963.

Loguine, T., ed.: Gonscharova et Larionov, cinquante ans à Saint Germain-des-Près. París, 1971.

Chamot, M.: Gonscharova Wirken im Westen (Labor artística de la Gonscharova en Occidente), en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde* (Mujeres artistas de la vanguardia rusa), Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 144-149 (ingl., p. 150-152).

Sarabjanov, D.: Talent und Fleiss; die Kunst der Natalja Gonscharova (Talento y asiduidad; el arte de N. G.), en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde* (Mujeres artistas de la vanguardia rusa), Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 134-143 (ingl., p. 139-143).

Orenstein, G.: Natalia Gonscharova, Profile of the Artist-futurist Style. *The Feminis Art Journal*, verano 1974, p. 1-6.

Vassily Kandinsky

Bowlit, J. E. y R. C. Washton Long: Vassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*. Newtonville, Mass., 1979.

Grohman, W.: Vassily Kandinsky. Colonia, 1958.

Vassily Kandinsky 1866-1944, Cat. Haus der Kunst, Munich, 1976.

Kandinsky, Cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974.

Roethel, H.: Kandinsky: Das graphische Werk (K.: Obra gráfica). Colonia, 1970.

Roethel, H. y J. K. Benjamin: Kandinsky: Werkverzeichnis der Ölgemälde (K.: Índice de las pinturas al óleo), 2 vol., Munich, 1984.

Gustav G. Klucis

Gustav Klucis, Cat. Museo de Arte, Riga, 1970.

Oginskaya, L.: Gustav Klucis. Moscú, 1981.

Rakitin, V.: Gustav Klucis: Between the Non-Objektive World and World Revolution, en *The Avantgarde in Russia 1910-1930*. Los Angeles County Museum, p. 60-63.

Mikhail F. Larionov

George, W.: Larionov. París, 1966.

György, R.: Larionov. París/Ginebra, 1977.

Hoog, M. y S. de Vigneral, ed.: Michel Larionov: Une avant-garde explosive. Lausana, 1978.

Michel Larionov. Cat. Musée de Lyon, 1967.

Michel Larionov. Cat. Acquavella Galleries. Nueva York, 1969.

Michel Larionov et son Temps. Musée Toulouse-Lautrec. Albi, 1973.

Bowlit, J. E. Neo-Primitivism and Russian Painting. *The Burlington Magazine*, marzo 1974, p. 364-368.

Dabrowski, M.: The Formation and Development of Rayonism. *Art Journal*, vol. 34, n.º 3, primavera 1975, p. 200-207. (Véase también N. S. Gonscharova).

El Lissitzky

El Lissitzky, Cat. Galería Gmurzynska. Colonia, 1976.

El Lissitzky, Cat. Museum of Modern Art. Oxford, 1977.

El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf (E. L.: pintor, arquitecto, tipógrafo, fotógrafo). Cat. Staatliche Galerie. Moritzburg, Halle, y Escuela Superior de Arte Gráfico y Tipografía, Leipzig, 1982. Lissitzky-Küppers, S., ed.: El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften (E. L.: pintor, arquitecto, tipógrafo, fotógrafo. Recuerdos, cartas, escritos). Dresde, 1967. Tschichold, J.: Werke und Ausätze von El Lissitzky (1890-1941), Obras y artículos de E. L. Berlín, 1971.

Birnholtz, A. C.: El Lissitzky and the Spectator: From Passivity to Participation, en *The Avantgarde in Russia 1910-1930*. Los Angeles County Museum, p. 98-101.

Brodsky, B.: El Lissitzky, en *the Avantgarde in Russia 1910-1930*. Los Angeles County Museum, p. 92-97.

Kasimir Malevich

Andersen, T., ed.: Malevich. Amsterdam, 1973.

Andersen, T., ed.: K. S. Malevich: Essays on Art, vols. 1, 2, 3, 4. Copenhagen, 1968, 1976, 1978.

Kasimir Malevich, Cat., Galería Gmurzynska. Colonia, 1978.

Malevich, Cat. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París, 1978.

Grobman, M.: About Malevich, en *The Avantgarde in Russia 1910-1930*. Los Angeles County Museum, p. 25-27.

Marcadé, J.-C.: K. S. Malevich: From Black Quadrilateral (1913) to white on white (1917): From the Eclipse of Objects to the Liberation of Space, en *The Avantgarde in Russia, 1910-1930*. Los Angeles County Museum, p. 20-24.

Paul Mansourov

Paul Mansourov, Cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973.

Omula, T.: A Short Note on Paul Mansourov. Soviet Union, vol. 3, parte 2, 1976, p. 188-196.

Mikhail V. Matiushin

Douglas, C.: Colors without Objekts: Russian Color Theories (1908-1932). *The Structurist*, n.º 13/14, 1973/1974, p. 30-41.

Povelikhina, A.: Matyushin's Spatial System. *The Structurist*, n.º 15/16, 1975/1976, p. 64-71; reproducido en *Die Kunstismen in Russland. The Isms of Art in Russia 1907-1930*. Galería Gmurzynska. Colonia, 1977, p. 27-41.

Liubov Popova

Rakitin, W. Liubov Popova, en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde (Mujeres artistas de la vanguardia rusa)*. Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 176-193, (ingl., p. 195-207).

Sarabianov, D.: The Painting of Liubov Popova, en *The Avantgarde in Russia, 1910-1930*. Los Angeles County Museum, p. 42-45.

Ivan A. Puni (Jean Pougny)

Berninger, H. y J. A. Cartier: Pougny: Catalogue de l'oeuvre, Russie-Berlin 1910-1923. Tubinga, 1972.

Lufft, P.: Der Gestalwandel im Werk von Jean Pougny (El cambio de formas en la obra de J. P.), en E. Hüttinger y H. A. Lütty, eds. *Gotthard Jedlicka: Eine Gedenkschrift (Número homenaje)*. Zurich, 1974, p. 181-198.

Alexander M. Rodchenko

Karginov, G.: Rodchenko. Budapest, 1975; (fr., Rodchenko. París, 1977; ingl., Rodchenko, Londres, 1979).

Alexander Rodchenko, Cat. Museum of Modern Art, Oxford, 1979.

Weiss, E.: Alexander Rodchenko: Fotografien 1920-1938. Colonia, 1978.

A. Rodchenko, V. Stepanova, Cat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburgo, y Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983.

Olga V. Rozanova

Gassner, H.: Olga Rozanova, en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde (Mujeres artistas de la vanguardia rusa)*, Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 220-227 (ingl., p. 230-235).

Kliun, I.: Olga Rozanova (1918), en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde*, Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 218 (ingl., p. 219).

Rakitin, W.: Identität ist die Apotheose der Banalität (La identidad es la apoteosis de la banalidad), en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde*, Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 251-253 (ingl., p. 254-256).

Varvara F. Stepanova

Kowtun, E.: Das Antibuch der Varvara Stepanova (El antilibro de V. S.), en *Von der Fläche zum Raum (De la superficie al espacio)*, Galería Gmurzynska. Colonia, 1974, p. 57 ss.

A. Rodchenko, V. Stepanova, Cat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburgo, y Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983.

Nadezhda A. Udaltzova

Nadezhda Udaltzovas Kubistische Phase (La fase cubista de N. U.), en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde (Mujeres artistas de la vanguardia rusa)*. Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 288-290 (ingl. p. 292-296).

Malevich, K.: Udaltzova (1924), en *Künstlerinnen der russischen Avantgarde*. Galería Gmurzynska. Colonia, 1979, p. 298 (ingl., p. 302).

Alexander A. Vesnin

Chiniakov, A.: Bratia Vesniny (Los hermanos Vesnin). Moscú, 1970.

Zygas, K. P.: Cubo-Futurism and the Vesnins Palace of Labor, en *Avantgarde in Russia 1910-1930*. Los Angeles County Museum, p. 110-117.

ALTMAN, Natan

1 **Cabeza de mujer**, c. 1917.
Óleo sobre lienzo.
70 × 70 cm.

BOGOMAZOV, Alexander.

2 **Mujer dormida (la esposa del artista)**, c. 1916.
Óleo sobre lienzo.
67 × 65 cm.

3 **Vista de una ciudad**, 1920.

Óleo sobre lienzo.
36 × 34,5 cm.

BURLIUK, Vladimir.

4 **Paisaje**, 1909.
Óleo sobre cartón.
59,8 × 94,8 cm.

CHARCHOUNE, Sergei.

5 **Mme. O. Lickteig**, c. 1920.
Óleo sobre cartón.
46 × 33 cm.

CHASHNIK, Iliá

6 **Suprematismo**, 1923-1924.
Óleo sobre lienzo.
85,5 × 74,5 cm.

CHVOSTOV-CHVOSTENKO, Alexander

7 **Suprematismo**, c. 1920.
Óleo sobre lienzo.
65,6 × 36 cm.

DREVIN, Alexander.

8 **Paisaje. La ciudad de Dmitrov**, 1924.
Óleo sobre lienzo.
61 × 80 cm.

ENDER, Xenia

9 **Composición espacial**, 1918.
Óleo sobre cartón.
48,5 × 46,5 cm.

ERMILOV, Vassily

10 **Panel conmemorativo «21 de enero de 1924»**.
Metal, esmalte, madera.
79 × 79,5 cm.

11 **Kanatka**.

Boceto mural para Pressa. Colonia, 1928.
Collage y gouache.
38,5 × 27,5 cm.

ERMOLAEVA, Vera

12 **Sin título**, c. 1900.
Lápiz.
14,6 × 12 cm.

13 **La lámpara**, 1920.

Lápiz sobre papel.
25,9 × 24,5 cm.

14 **Sin título**, c. 1920.

Lápiz.
28,2 × 20,9 cm.

EXTER, Alexandra

15 **Composición cubo-futurista (Puerto)**, c. 1912.
Óleo sobre lienzo.
129 × 200 cm.

16 **Composición (Génova)**, 1912-1914.

Óleo sobre lienzo.
115,5 × 86,5 cm.

17 **Dinámica cromática**, 1916-1917.

Óleo sobre lienzo.
89,5 × 54 cm.

FILONOV, Pavel

18 **Sin título**, 1912-1915.
Acuarela.
25,5 × 39,5 cm.

19 **Composición**, c. 1918-1920.

Óleo sobre papel.
38,5 × 31 cm.

20 **Composición**, c. 1918-1920.

Técnica mixta.
52 × 38,5 cm.

21 **Cabeza**, 1924.

Óleo sobre papel.
49,2 × 39,2 cm.

GONSCHAROVA, Natalia

22 **Desnudo junto a la orilla**, 1908.
Óleo sobre lienzo.
104 × 74 cm.

23 **Naturaleza muerta, con piel de tigre**, 1908.

Óleo sobre lienzo.
140 × 136,5 cm.

24 **La familia judía**, 1912.

Óleo sobre lienzo.
164 × 131 cm.

25 **Retrato de Larionov**, 1913.

Óleo sobre lienzo.
105 × 78 cm.

GURO, Elena

26 **Sobre de carta**, 1910.
Óleo y gouache sobre papel.
10 × 14,8 cm.

27 **Motivo ornamental (Sobre de carta)**, 1910.
Gouache.
11 × 14,2 cm.

28 **Piedra a la orilla del golfo de Finlandia**, 1910.

Gouache, purpurina de oro y plata, sobre papel.
11,6 × 14,9 cm.

29 **Croquis para la cubierta del volumen**

Unión de la Juventud, N.º 3, 1913.
Tinta china sobre papel.
22,3 × 21,2 cm.

JUREVA, Natalia

30 **Wampuka**, c. 1920.
Óleo sobre cartón.
63 × 48,5 cm.

KAKABADZE, David

31 **Tableau**, 1920.
Óleo sobre cartón.
50 × 61,2 cm.

KANDINSKY, Vassily

32 **Moscú, Plaza Zubovskii III**, c. 1916.
Óleo sobre lienzo.
36 × 34,5 cm.

KLIUN, Ivan

33 **Composición suprematista**, 1916.
Óleo sobre lienzo.
79 × 45,5 cm.

34 **Composición**, c. 1920.

Gouache.
34 × 30,5 cm.

35 **Estudio preliminar para gouache**, c. 1920.

Lápiz.
15,5 × 14 cm.

36 **Composición espacial**, 1923.

Óleo sobre lienzo.
64,5 × 64,5 cm.

37 **Sin título**, c. 1930.

Gouache.
41 × 30,8 cm.

38 **Sin título**, s/f.

Gouache.
32,7 × 28,6 cm.

KLUCIS, Gustav

39 **Ciudad dinámica**, 1919.
Fotomontaje, collage y tinta china.
55,7 × 45,7 cm.

40 **Levantad la industria: Ésta es la base del**

Estado de los obreros y campesinos, s/f.
Boceto para un cartel de agitación política.
Gouache.
32,2 × 27,7 cm.

41 **A la memoria de los jefes caídos**, 1927.

Boceto de cartel.
Gouache y collage.
53 × 70,5 cm.

42 **Cumpliremos el plan del gran trabajo**, 1930.

Boceto de cartel.
Gouache y collage sobre dibujo a lápiz.
16 × 11,3 cm.

43 **La vida se ha vuelto mejor, la vida se ha**

hecho más alegre. Josef Stalin, c. 1930-1933.
Boceto de cartel.
Lápiz, lápices de colores, gouache y collage.
19 × 25,9 cm.

- 44 **Boceto de cartel**, c. 1930-1933.
Lápiz, gouache y collage.
30,8 × 23,3 cm.
- KOGAN, Nina
45 **Composición**, 1920.
Óleo sobre lienzo.
88 × 66 cm.
- 46 **Composición suprematista**, 1920-1922.
Óleo sobre lienzo.
72 × 54 cm.
- KUDRIASHEV, Ivan
47 **Nacimiento del Planeta**, 1928.
Óleo sobre madera contrachapada.
55 × 62 cm.
- KULAGINA, Valentina
48 **R.S.F.S.R. (República Rusa Socialista Federativa Soviética)**, 1922.
Pluma, pincel, tinta china.
14,7 × 10,5 cm.
- 49 **Proyecto para la publicación «Mensajero Militar»**. Moscú. Abril, 1924. Editora de la R.S.F.S.R.
Tinta china, gouache.
24,3 × 18,6 cm.
- KULBIN, Nikolai
50 **Retrato de Filippo Marinetti**, 1914.
Carbón.
34,5 × 25,5 cm.
- 51 **Retrato de Filippo Marinetti**, 1914.
Carbón y acuarela roja.
34 × 22,5 cm.
- 52 **Retrato de Filippo Marinetti**, 1914.
Carbón.
35 × 22 cm.
- 53 **Retrato de Filippo Marinetti, en pie**, c. 1914.
Carbón.
35,7 × 22 cm.
- LAPSCHIN, Nikolai
54 **Composición**, c. 1920.
Óleo sobre lienzo.
50 × 40 cm.
- 55 **Servicio de porcelana**, 1920-1923.
8 piezas.
- LARIONOV, Mikhail
56 **Naturaleza muerta, con bogavante**, 1907.
Óleo sobre lienzo.
80 × 95 cm.
- 57 **Retrato de un hombre**, 1910.
(probablemente, Burliuk).
Óleo sobre lienzo.
110 × 80 cm.
- 58 **Rayonismo rojo y azul (Playa)**, 1911.
Óleo sobre lienzo.
52 × 68 cm.
- 59 **Venus**, 1912.
Temple sobre lienzo basto.
56 × 73,5 cm.
- 60 **Salchichas y caballas rayonistas**, 1912.
Óleo sobre lienzo.
46 × 61 cm.
- 61 **Composición rayonista**, 1916.
Gouache.
45 × 56 cm.
- LEBEDEV-SCHUISKII, Anatolii
62 **Naturaleza muerta con guitarra**, 1920.
Óleo sobre lienzo.
99 × 80 cm.
- LENTULOV, Aristarch
63 **Paisaje con cipreses**, 1913.
Óleo sobre lienzo.
64 × 60,5 cm.
- LISSITZKY, El
64 **Estudio**, c. 1920.
Dibujo a lápiz.
50 × 40 cm.
- 65 **Composición con cuchara**, 1920.
Fotograma.
29 × 23 cm.
- 66 **Composición con tenaza**, s/f.
Fotograma.
29 × 23 cm.
- 67 **Exposición Internacional de Prensa (Prensa)**. Colonia, 1927-1928. 5 proyectos.
Collage y gouache.
- LUTSCHISCHKIN, Sergei
68 **Composición abstracta**, 1923.
Óleo sobre lienzo.
89,5 × 61,5 cm.
- MALEVICH, Kasimir
69 **Paisaje (El invierno)**, 1909.
Óleo sobre lienzo.
48,5 × 54 cm.
- 70 **Suprematismo dinámico**, 1916.
Óleo sobre lienzo.
102,4 × 66,9 cm.
- 71 **Bloque para xilografía**, 1920.
17,2 × 16,2 cm.
- 72 **Cuadrado rojo sobre negro**, c. 1922.
Gouache sobre papel.
28 × 11,5 cm.
- 73 **Architekton suprematista**, 1926.
Yeso y madera.
6,5 × 2 × 3,5 cm.
- Dibujos:**
74 **La boda**, c. 1903.
Acuarela y lápiz.
23 × 20 cm.
- 75 **Sin título**, 1907.
Acuarela, tinta china y lápiz.
16,5 × 15,4 cm.
- 76 **Gólgota**, c. 1911.
Lápiz.
22 × 21 cm.
- 77 **Lavandera**, 1911.
Lápiz.
9 × 10 cm.
- 78 **Carreteros**, 1911.
Lápiz.
11,2 × 13 cm.
- 79 **Segadoras**, 1911.
Lápiz.
18 × 13,5 cm.
- 80 **Segador**, 1911.
Lápiz.
19 × 23 cm.
- 81 **Segadoras**, 1911.
Lápiz.
14 × 8,5 cm.
- 82 **Sembrador**, 1911.
Lápiz.
12,3 × 12 cm.
- 83 **Dama en la parada del tranvía**, 1913.
Lápiz.
26,3 × 20 cm.
- 84 **Vestido para la mascarada (Victoria sobre el Sol)**, 1913.
Lápiz.
16,5 × 10,8 cm.
- 85 **Elementos suprematistas en el espacio**, 1914-1915.
Lápiz.
10,2 × 7,7 cm.
- 86 **Cubo-suprematismo**, 1914-1915.
Lápiz.
16,5 × 11,1 cm.
- 87 **Jugada, alogismo, anuncio**, c. 1914-1915.
Lápiz.
16,2 × 11 cm.
- 88 **Construcción**, c. 1914-1915.
Lápiz.
16,3 × 11,7 cm.
- 89 **Cuadrilátero negro**, 1914-1920.
Lápiz.
22,2 × 17,8 cm.
- 90 **Cuadrado y cuadrilátero**, 1914-1920.
Lápiz.
20,4 × 14 cm.
- 91 **Sin título**, 1915.
Lápiz.
16,8 × 10,6 cm.
- 92 **Composición suprematista**, 1915-1916.
Lápiz.
16,4 × 11,1 cm.

- 93 **Sin título**, c. 1915-1916.
Lápiz.
16,2 × 11,2 cm.
- 94 **Carrera**, c. 1915-1917.
Lápiz.
16,3 × 11,2 cm.
- 95 **Estructura cubo-suprematista**, 1915-1916.
Lápiz.
11,2 × 16,3 cm.
- 96 **Sin título**, c. 1915-1916.
Lápiz.
16,5 × 10,7 cm.
- 97 **Suprematismo magnético**, 1916.
Lápiz.
17,2 × 20,7 cm.
- 98 **Sin título**, 1916-1920.
Lápiz.
16,5 × 20,5 cm.
- 99 **Cubo-suprematismo**, 1916-1920.
Lápiz.
10,8 × 16,6 cm.
- 100 **Proyecto de una instalación cósmica**, 1917.
Lápiz.
22 × 10,5 cm.
- 101 **Cubo-suprematismo**, 1917-1918.
Lápiz.
20,7 × 17,3 cm.
- 102 **Sin título**, 1917-1930.
Lápiz.
35,5 × 22 cm.
- 103 **Zapatero**, después de 1920.
Lápiz.
14,7 × 13,4 cm.
- 104 **Plano de un aeródromo**, 1928.
Lápiz.
20 × 17 cm.
- 105 **Cabeza**, 1930.
Lápiz.
16,3 × 11,7 cm.
- 106 **Composición con una figura**, 1930.
Lápiz.
26,5 × 36,5 cm.
- 107 **Cabaret**, 1930.
Lápiz.
19,2 × 13,7 cm.
- 108 **Tiziano**, 1930.
Lápiz.
16,9 × 19,4 cm.
- 109 **Hombre con caballo**, c. 1930.
Lápiz.
35 × 21,7 cm.
- 110 **Cabeza**, c. 1930.
Lápiz.
35,8 × 22,5 cm.
- 111 **Dos hermanas**, c. 1930.
Lápiz.
14,2 × 21,3 cm.
- 112 **Sin título**, c. 1930.
Lápiz.
20,8 × 28 cm.
- 113 **Boceto para la pintura del techo de la Casa del Pueblo (Teatro Rojo) de Leningrado**, 1931.
Lápiz.
26,5 × 36,5 cm.
- 114 **Proyecto para la Casa del Pueblo (Teatro Rojo) de Leningrado**, 1931.
Acuarela y lápiz.
21,4 × 15 cm.
- 115 **Sin título**, c. 1931-1932.
Lápiz.
18,5 × 21,8 cm.
- 116 **Campesina rezando**, 1933.
Lápiz.
28,8 × 17,6 cm.
- 117 **Figura con los brazos extendidos, formando una cruz**, 1933.
Lápiz.
36 × 22,5 cm.
- MANSOUROV, Paul
- 118 **La boda**, c. 1919-1920.
Óleo sobre tabla.
135 × 57 cm.
- MATIUSHIN, Mikhail
- 119 **El. Estructura esférica**, 1916.
Acuarela.
21 × 29,7 cm.
- 120 **Mar. Ampliación del campo visual**, 1916.
Acuarela.
21 × 30,8 cm.
- 121 **Ruido armonioso**, 1921.
Carbón.
23 × 37 cm.
- 122 **Ruido armonioso**, 1921.
Carbón.
23 × 37 cm.
- 123 **Ruido armonioso**, 1921.
Carbón.
36 × 22,4 cm.
- 124 **Tabla cromática**, 1926.
Óleo sobre lienzo.
29 × 33 cm.
- 125 **Legalidad de la variabilidad de las combinaciones cromáticas**, 1930-1932.
Acuarela sobre cartón.
4 tablas cromáticas.
141 × 12,2 cm. (cada una).
- POPOVA, Liubov
- 126 **Estudio de árbol**, c. 1910.
Tinta china.
22,5 × 35 cm.
- 127 **Naturaleza muerta**, 1914.
Óleo sobre lienzo.
88 × 57,5 cm.
- 128 **Desnudo sedente**, 1914.
Óleo sobre lienzo.
106 × 87 cm.
- 129 **Relieve**, 1915.
Óleo sobre papel y cartón, montados sobre madera.
66,3 × 48,5 cm.
- 130 **Arquitectónica pictórica**, c. 1920.
Óleo sobre lienzo.
57,5 × 44 cm.
- 131 **Figurín, n.º 1**, 1921.
Collage y gouache.
34 × 24,1 cm.
- 132 **Figurín diseñado para El Cornudo magnífico**, 1922.
- PRUSAKOV, Nikolai
- 133 **Composición**, 1919-1920.
Óleo sobre lienzo.
79 × 63,5 cm.
- PUNI, Ivan
- 134 **Paisaje con casa**, c. 1912.
Óleo sobre lienzo.
48,5 × 61,4 cm.
- 135 **Escultura (564 B)**, 1915.
Relieve en madera, chapa ondulada y cartón, pintado parcialmente con gouache. (Montaje de Chauvelin, según maqueta y dibujo).
70,5 × 40,5 cm.
- 136 **Composición**, 1917.
Tinta china y lápiz.
25,9 × 21,9 cm.
- REDKO, Climent.
- 137 **Suprematismo**, 1921.
Óleo sobre lienzo.
69 × 49,5 cm.
- RODCHENKO, Alexander
- 138 **Construcción espacial n.º 5**, 1918/1973.
Escultura blanca, no-objetiva.
Aluminio pintado.
46 × 39 × 43 cm.
- 139 **Construcción espacial n.º 6**, 1918/1973.
Escultura blanca, no-objetiva.
Aluminio pintado.
64 × 53 × 12 cm.
- 140 **Negro sobre negro**, 1918.
Óleo sobre lienzo.
105 × 70,5 cm.
- 141 **Composición**, 1919.
Gouache.
60 × 44 cm.

142 **Construcción espacial n.º 15**, 1920-1982.
Latón.

48 × 24,5 × 50 cm.

143 **Construcción espacial**, 1920-1982.

Latón.

94 × 45 × 45 cm.

144 **Construcción espacial colgante**, 1920-21/
1982.

Aluminio.

59 × 68 × 59 cm.

145 **Construcción oval colgante n.º 12**, 1920-
21/1973.

Aluminio.

85 × 55 × 47 cm.

146 **Sin título**, c. 1921.

Dibujo a tinta china.

37,5 × 20,5 cm.

147 **Proyecto para construcción**, 1921.

Dibujo a lápiz (colores).

48,5 × 32,5 cm.

148 **Composición**, 1948.

Óleo sobre lienzo.

53,5 × 64 cm.

149 **Pro Eto**, 1923.

Fotomontaje.

150 **Pro Eto**, 1923.

Fotomontaje.

151 **Pro Eto**, 1923.

Fotomontaje.

152 **Fotomontaje**, s/f.

153 **Fotomontaje**, 1924.

154 **Miss Mend de Marietta Saginjans**, 1924.

Fotomontaje.

155 **Majakovsky con un cigarrillo**, 1924.

Fotomontaje.

156 **Del libro Animales Robots, de Tretiakov**,
1926.

Fotomontaje.

157 **Balcones**, 1926.

Fotomontaje.

158 **Ossip Brik**, 1927.

Fotomontaje.

159 **Escalera**, 1930.

Fotomontaje.

160 **Moscú**, 1932.

Fotomontaje.

ROZANOVA, Olga

161 **El nido de patos. Dibujos para el libro de
poemas del poeta futurista Alexis Krutscheny-
nych**, 1913.

Collages y gouaches.

91 × 67 cm.

162 **La Guerra Universal. Doce collages en
color para el álbum de Alexis Krutscheny-
nych**, 1916.

24 × 30 cm. aprox.

· Lucha de Avenerist con el Océano.

· Lucha de Marte con Escorpio.

· Explosión de un arca.

· Lucha con el Ecuador.

· Traición.

· La destrucción.

· Lucha entre la India y Europa.

· Un arma pesada.

· La vanidad de Alemania.

· El ocaso de Alemania.

· Oración por la victoria.

· Estado militar.

163 **Paisaje (descomposición de formas)**,
1913.

Óleo sobre lienzo.

57 × 40 cm.

SIENKIN, Sergei

164 **Composición (Rabis)**, 1920-1921.

Óleo sobre lienzo.

93 × 79 cm.

STEPANOVA, Varvara

165 **Gaust Tschaba**, 1919.

16 collages sobre papel de periódico.

17,5 × 27,5 cm.

166 **Figura n.º 29**, 1921.

Óleo sobre madera contrachapada.

124 × 31 cm.

SUETIN, Nikolai

167 **Composición**, 1920.

Óleo sobre lienzo.

32,5 × 45 cm.

168 **Suprematismo**, 1920-1921.

Óleo sobre lienzo.

68,5 × 50,5 cm.

169 **Composición**, c. 1922-1923.

Óleo sobre lienzo.

65 × 48 cm.

170 **Suprematismo dinámico**, 1927.

23 proyectos para un concurso de mobiliario de
Leningrado.

UDALZOVA, Nadezhda

171 **Composición cubista**, 1914-1915.

Óleo sobre lienzo.

63,5 × 49,5 cm.

172 **Composición**, 1916.

Gouache y lápiz.

46,2 × 37,5 cm.

VESNIN, Alexander

173 **Composición**, 1916-1917.

Óleo sobre lienzo.

61,5 × 39,5 cm.

VIALOV, Konstantin

174 **Construcción**, 1919.

Madera, metal, alambre.

40 × 47,5 × 29,5 cm.

175 **Abstracción**, 1920-1921.

Óleo sobre lienzo.

45 × 60 cm.

176 **Abstracción**, 1920-1921.

Óleo sobre lienzo.

50 × 36 cm.

177 **Composición**, 1921.

Gouache.

26,5 × 20,4 cm.

VOLKOV, Alexander

178 **Seis figuras femeninas**, 1918.

Temple sobre lienzo.

27,5 × 44,9 cm.

Arte Español Contemporáneo, 1974 (*Agotado*).

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1975 (*Agotado*).

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de Antonio Gallego, 1975 (*Agotado*).

I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975/76 (*Agotado*).

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976 (*Agotado*).

Alberto Giacometti, con textos de
Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976 (*Agotado*).

II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976/77 (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March (*Agotado*).

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977 (*Agotado*).

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977 (*Agotado*).

Pablo Picasso, con textos de
Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar,
Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño,
Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari,
Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977 (*Agotado*).

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977/78 (*Agotado*).

Francis Bacon,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978 (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*).

Bauhaus, 1978
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Kandinsky, con textos de
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978 (*Agotado*).

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978/79 (*Agotado*).

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya, Grabados,
(**Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia**)
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,
Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo,
con textos de Julián Gállego, 1979 (*Agotado*).

V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979/80 (*Agotado*).

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,
con textos del propio artista, 1980.

VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1980/81 (*Agotado*).

Minimal Art,
con textos de Phyllis Tuchman, 1981 (*Agotado*).

Paul Klee,
con textos del propio artista, 1981 (*Agotado*).

Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960,
Catálogo del MOMA
con textos de John Szarkowski, 1981 (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,
con textos de Jean-Louis Prat, 1981 (*Agotado*).

Piet Mondrian,
con textos del propio artista, 1982. (*Agotado*).

Robert y Sonia Delaunay, con textos de
Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro,
Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar
y Guillermo de Torre, 1982.

Pintura Abstracta Española, 60/70,
con textos de Rafael Santos Torroella, 1982 (*Agotado*).

Kurt Schwitters, con textos del propio artista,
de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach, 1982.

VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982/83 (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart, 1983.

Fernand Léger,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1983.

Arte Abstracto Español,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gállego, 1983.

Pierre Bonnard,
con textos de Angel González García, 1983 (*Agotado*).

Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (*Agotado*).

El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven, 1984, con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.

Joseph Cornell, 1984, con textos de Fernando Huici.

Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller (*Agotado*).

Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway.

