

РАЗВИТИЕ ТРАНСПОРТА
ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЗАДАЧ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ
ПЯТИЛЕТНЕГО ПЛАНА

**VANGUARDIAS RUSAS
EN LA COLECCIÓN DEL IVAM**

КАПИТАЛЬНЫЕ ВЛОЖЕ
руб.
ПЛАТОНОВУ
в 1929/30 г.



Se ha hecho costumbre, como parte del acuerdo interinstitucional con el Instituto Valenciano de Arte Moderno, que éste tenga presencia en momentos trascendentales del ámbito cultural dominicano: La Feria Internacional del Libro y la recién pasada Trienal Internacional del Caribe, han sido momentos estelares que se suman a otras tantas ocasiones en que la sociedad dominicana ha tenido la oportunidad de conocer y disfrutar, tanto en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo como en el Centro Cultural Eduardo León Jimenes de Santiago, parte de los fondos de la Colección del IVAM; con obras que muestran, en parte, lo mejor del arte español y universal.

En esta ocasión en el marco de la XIV Feria Internacional del Libro exhibimos Las Vanguardias Rusas en la Colección del IVAM, una exposición compuesta por casi un centenar de obras que muestran una visión sintética de un movimiento que pretendía llegar a las raíces mismas del arte.

Que el arte se encontraba en una encrucijada, y que las demás corrientes de las vanguardias europeas no contribuían en la creación de ese nuevo mundo, creado por la Revolución de 1917, es algo que percibimos en el pensamiento de los artistas de las diferentes corrientes que se desarrollaron, primero bajo influencias foráneas y luego de la década del veinte en los nuevos movimientos que surgieron productos de la Nueva Rusia revolucionaria: el suprematismo y el constructivismo. A ese nuevo mundo, correspondía la creación de un arte nuevo.

Sabemos que, producto de esta ideología, durante las primeras décadas del pasado siglo, Rusia experimentó una profunda transformación; adoptando una postura abiertamente radical que apostó a un lenguaje totalmente innovador que abría camino a ese nuevo mundo pretendido, viviendo un Renacimiento cultural que involucró no sólo a las artes visuales, sino también a la literatura y las artes escénicas.

En los diferentes manifiestos, apreciamos el alma revolucionaria, común a todos los movimientos de vanguardia, que buscó la ruptura histórica, la ruptura con los valores decimonónicos, sobre la cual se cimentó el arte moderno. *«El arte debe edificarse sobre las verdaderas leyes de la vida, el espacio y el tiempo. Las únicas formas que sirven para la construcción de la vida, deben, por tanto ser las únicas para la construcción del arte»* (Constructivismo, Gabo y Pevsner: Manifiesto del realismo).

Decía Malévich, en su manifiesto, que *“el valor estable y auténtico de la obra de arte consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada, y es precisamente a través de esa sensibilidad que el arte llega a la representación sin objetos: al Suprematismo”*, así el artista liberado de todo aquello que determina lo objetivo puede escuchar la sensibilidad pura. Se trata pues de una nueva representación de las cosas, del mundo bajo el prisma de una nueva sensibilidad.

Bajo estas nuevas premisas, esta nueva concepción del arte y del papel del artista, encontraron una nueva forma de entender la relación arte-vida; búsqueda que prevaleció en las nuevas tendencias artísticas que surgieron a partir de la Segunda Guerra Mundial. Pregonan en sus manifiestos que todo es ficción y que solo la vida y sus leyes son auténticas; por tanto, los fundamentos mismos del arte debían estar contruidos sobre las leyes de la vida, aferrándose al hoy, al momento presente, como el tiempo y el momento válido para lograr sus objetivos...

Tener la oportunidad de exhibir Las Vanguardias Rusas en la República Dominicana, es un acontecimiento sin precedentes en nuestro país, producto de una colaboración sistemática y de una relación interinstitucional sólida, basada en el intercambio y el diálogo estrecho con Iberoamérica. Debemos agradecer por ello, nueva vez, a Dña. Consuelo Císcar, Directora del IVAM, al Curador Rubén del Valle y a todos los que han hecho posible esta exposición, sinceramente ¡GRACIAS!...

MARÍA ELENA DITRÉN
Directora del MAM



PARTAKIADA

VANGUARDIAS RUSAS EN LA COLECCIÓN DEL IVAM



CENTRE JULIO GONZALEZ

EXPOSICIÓN

Comisarios
Rubén del Valle

Colaboración en el comisariado
Isabel Pérez Pérez

Coordinación
Jorge García

Apoyo cultural



CATÁLOGO

Producción
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2011

Diseño
Manuel Granell

Coordinación
Vicky Menor

Fotografía
Juan García Rosell

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2011
© de los textos sus autores, Valencia 2011

Realización

ISBN: 978-84-482-5556-4
DL:



CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente de Honor
Francisco Camps Ortiz
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta
Trinidad Miró Mira
Consellera de Cultura y Deporte de la Generalitat

Vicepresidenta
Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretario
Carlos Alberto Precioso Estiguín

Vocales
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llombart
Ángel Kalenberg
Tomàs Llorens Serra
Luis Lobón Martín
José M^a Lozano Velasco
Rafael Jorge Miró Pascual
Paz Olmos Peris

Directores honorarios
Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinador Principal
Bancaja

Patrocinadores
Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicación Gráfica S.L.
Telefónica
Instituto Valenciano de Finanzas IVF
Ediciones Cybermonde S.L.
Grupo Fomento Urbano
Pamesa Cerámica, S.L.
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbanc Empresas
Keraben, S.A.

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo
Encarna Jiménez

Gestión interna
Joan Bria

Económico-Administrativo
Juan Carlos Lledó

Acción Exterior
Raquel Gutiérrez

Montaje Exterior
Jorge García

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
M^a Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de Publicaciones
Manuel Granell

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Yolanda Montañés

7

IDENTIDAD Y SIMBOLISMO

Consuelo Císcar Casabán
Directora del IVAM

11

DE LA FORMULACIÓN ABSTRACTA A LA UTOPIA HUMANÍSTICA

VANGUARDIAS SOVIÉTICAS EN LA COLECCIÓN DEL IVAM
Rubén del Valle
Isabel Pérez Pérez

25

CATÁLOGO

ПРОЛЕТАРИАТ

СССР

УДАРНАЯ БРИГАДА
ПРОЛЕТАРИАТА ВСЕГО МИРА

ВСЕХ СТРАН,
ЗАЩИЩАЙТЕ

СВОЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ

SCHÜTZT
DIE
SOWJETUNION
НА ЗАЩИТУ
СССР



ОТЕЧЕСТВ



IDENTIDAD Y SIMBOLISMO

Consuelo Císcar Casabán
Directora del IVAM

Levántate, Profeta, abre tus ojos, tus oídos,
y a través de mares y tierras,
que tu verbo abra el corazón de los pueblos”.

ALEXANDER PUSHKIN, *El profeta*

El siglo XX supuso un cambio en el terreno de las ideas que contagiaron a todas las disciplinas sociales y culturales para generar nuevos conocimientos literarios, movimientos pictóricos, corrientes filosóficas, innovadoras ideologías políticas y avances científicos y sociales... Este salto cualitativo hacia delante, de enorme envergadura en la historia universal, provocó una enorme disociación y trasgresión con anteriores estilos de pensamiento. En este pasado siglo, sobre todo en el mundo del arte, concretamente en su primera etapa, divisamos un referente para conformar las principales tendencias del XXI que han provocado de una manera u otra la realidad actual que nos acontece.

Quizás sea ahora cuando, una vez aquella historia se ha escapado por el sumidero de la Historia, tengamos oportunidad, con cierta distancia, de entender aquel paréntesis histórico que algunos historiadores llamaron la “era de la reacción” (y no sin motivo) para conocer sus claves de una manera más exacta.

En este sentido debemos contemplar que el siglo XIX empujó, de manera extraordinaria, para que el XX se iniciase con las vanguardias artísticas. Cuando hablamos

de vanguardias, siempre, e inevitablemente, miramos a Europa como referente en la creación de este nuevo clima cultural. Y en cierta medida hacemos bien en mirar a Europa porque el germen de estas nuevas ideas para conquistar el mundo surgen del viejo continente. Sin embargo, no debemos olvidar que éstas pronto se difunden y colonizan otras tierras, otros hemisferios, para así ampliar el concepto de las mismas.

En esa emigración de ideas por distintos países se encuentra la riqueza de las vanguardias ya que éstas van a ir tomando identidades diferentes dependiendo de las sociedades donde se van estableciendo. Los artistas que las provocan e introducen, muchas veces opuestos en estética, mantienen por el contrario una actitud muy similar en cuanto a su disposición para plantear un arte que borrase el decadentismo y conservadurismo de ciertas formas de pensamiento decimonónico.

Así pues, podemos decir que las vanguardias abanderaron un serio movimiento de identidad cultural que favoreció la puesta en marcha de las ideas sociales más progresistas, sobre todo en aquellos países que más necesitados estaban de una renovación de formas. De

Почерное Издательское Об

ОН
Б
В
1



КЕНСКИЙ ЖУРНАЛ N11

un modo u otro, parece claro que las vanguardias y el subyacente arte abstracto, lejos de ser un fenómeno histórico surgido de repente en la urgencia de algunos años clave, es el fruto de una maduración progresiva. Lejos de separarse de la realidad, las vanguardias ofrecen desde un particular ángulo una traducción nueva, más sintética, del mundo.

En este escenario, concretamente, las “vanguardias rusas” nos sitúan ante una realidad tan variada como profunda e interesante. A veces este movimiento al hacer referencia a los estilos e individualidades artísticas que proliferaron en Rusia, durante las tres primeras décadas del siglo XX, ha provocado alguna confusión por lo que es deseo de esta exposición, a propósito de los fondos que alberga la Colección del IVAM, determinar con la mayor precisión esta etapa histórica.

La cultura de Europa occidental está muy presente en este movimiento, debido a los viajes que hubo por parte de los artistas parisinos a Rusia y que propiciaron el contacto de los maestros del arte moderno europeo entre los que destacaban Matisse, Braque, Picasso, Delaunay, Lèger con los artistas rusos. Pronto, de esta amistad se pueden ver muestras de pintores rusos en Francia y por ejemplo muestras en San Petersburgo de pintores franceses.

Son muchos los nombres que engloban este caleidoscopio de estilos que conforman el vanguardismo ruso pero en todos ellos se deja ver un estilo próximo a las costumbres y en el patrimonio nacional ruso donde casi siempre existe un interés por el arte popular. Por esta razón el cromatismo característico de su folklore queda reflejado en la riqueza cromática de sus obras. Otra característica

importante de las vanguardias rusas es la obra de arte total. La compenetración entre pintores y poetas da lugar al desarrollo de manifestaciones muy interesantes, como la creación de los libros-objetos futuristas.

Asimismo, a través de la técnica novedosa del fotomontaje, por ejemplo, la realidad fotográfica es falseada intencionadamente para transmitir un mensaje visual claro. Fotomontadores rusos como Rodchenko o El Lissitzky, a quienes tenemos oportunidad de ver representados ampliamente en esta muestra, hablaban ya de un término híbrido para definir sus creaciones pseudo-fotográficas. De hecho, muchas de sus obras fueron destinadas a transmitir un mensaje político y renovador a través de la prensa escrita y libros. El término en cuestión fue bautizado con el nombre de “Poligrafía”. Lo que ellos llamaban poligrafía en el fondo no era más que la fusión entre fotografía, collage, diseño y tipografía, pasado todo ello por el tamiz de la fotomecánica.

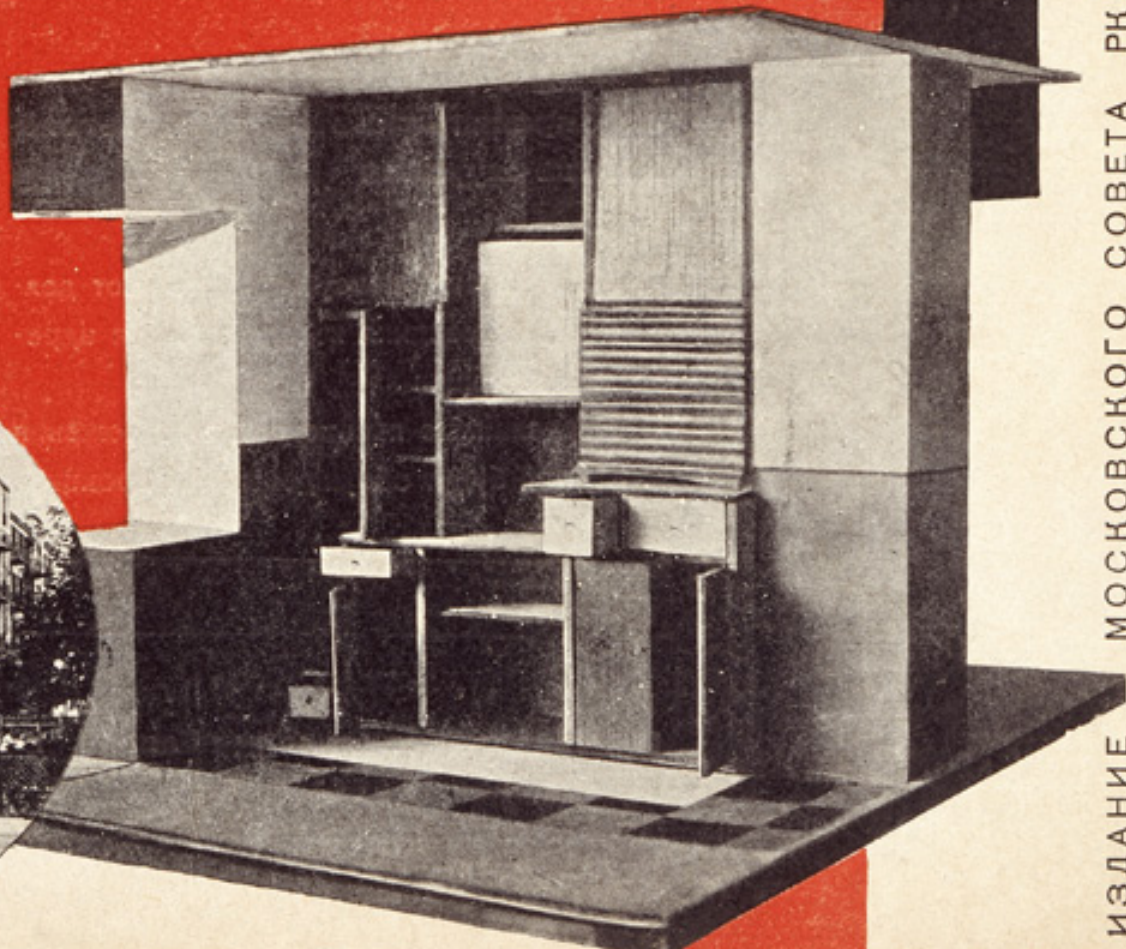
Así bien, los constructivistas rusos demostraron que la recreación de mundos imaginarios que superaban el carácter documental de los inicios de la fotografía era posible. De este modo la experimentación artística ha acompañado al discurso de las vanguardias rusas con el propósito de descontextualizar de su entorno diversos fragmentos de realidad para formar una nueva realidad inventada. De esta forma las vanguardias rusas han dejado una huella imborrable en la historia del arte. Una etapa marcada por un simbolismo e identidad patriótica tremendamente particulares que perfilan un movimiento al servicio de la revolución del pueblo donde heroicas mujeres, soldados u obreros forman parte de su iconografía.

СТРОИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

10

1929



ИЗДАНИЕ МОСКОВСКОГО СОВЕТА РК и КД

DE LA FORMULACIÓN ABSTRACTA A LA UTOPIA HUMANÍSTICA

VANGUARDIAS SOVIÉTICAS EN LA COLECCIÓN DEL IVAM

Rubén del Valle
Isabel Pérez Pérez

Más allá de la inagotable polémica del «toma y daca» que ha persistido recurrente en las relaciones culturales entre el viejo y el nuevo mundo, la llegada a las Américas de las primeras noticias de las vanguardias europeas se cuenta como uno de los grandes acontecimientos que contribuyó a redimensionar definitivamente las nociones artísticas acerca de la representación y el espacio. Nuestras circunstancias específicas, pletóricas de exuberancias y conflagraciones, contribuyeron a que se recibieran con particular entusiasmo (no exento de reservas y contradicciones) esos «fogonazos» de osadías y audacias estéticas.

Así, atravesando el Atlántico en uno y todos los sentidos a la vez, se han ido conformando y afianzando nuestras nociones acerca de la modernidad, en un transcurrir paralelo del tiempo y el espacio. Luego de una centuria de polaridades y contaminaciones, de interminables travesías en una suerte de apoteosis de los sentidos, reencontrarnos con algunas de aquellas creaciones modélicas o paradigmáticas de los inicios del siglo XX resulta una de las más gratificantes experiencias. En ese sentido, la propuesta de Consuelo Ciscar de organizar una exhibición itinerante por América

Latina, provista de una selección de la colección del Constructivismo soviético que atesora el IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, de Valencia, ha resultado un acontecimiento feliz, que confirma una vez más la extraordinaria generosidad y alto grado de compromiso que ha mostrado siempre con los destinos culturales de nuestras naciones.

Durante los últimos treinta años resulta significativo el interés que ha suscitado el arte ruso-soviético de las primeras cuatro décadas del pasado siglo. Múltiples museos e instituciones han acogido exposiciones personales y colectivas y han engrosado sus colecciones con mucho de lo producido en ese particularísimo momento, cuando las llamadas «vanguardias rusas» abrazaron los ideales de la nueva revolución triunfante y se lanzaron a ensayar un experimento artístico total, inusitado, donde la creación estética expandía definitivamente sus márgenes y se erigía como generadora de un nuevo modelo de vida, y por ende de la utopía de un hombre nuevo.

En nuestro caso particular, podría darse por sentada una vasta experiencia en el conocimiento de las

particularidades y el devenir del arte soviético, tras la íntima relación sostenida entre Cuba y la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas por más de cincuenta años. Sin embargo, esa es sólo una verdad a medias, porque si bien es cierto que el vínculo entre ambas culturas ha resultado muy estrecho, han sido mucho más cercanos y perceptibles para nosotros los entramados del cine, el ballet o la literatura que aquellos relacionados con las artes gráficas, la pintura o la fotografía.

Esta exposición ha de asumirse, entonces, como un vehículo que pudiera contribuir a enriquecer y amplificar nuestra percepción acerca del arte soviético de los años veinte y treinta, es decir, aquella producción que precede a la revolución del 17 y circunda los dos primeros planes quinquenales. Para ello se ha seleccionado el trabajo de diez artistas que se han expresado mediante el collage, la fotografía, los fotomontajes, los carteles y el diseño en general. En su conjunto, esta centena de piezas ofrecen una perspectiva bastante amplia de los principales derroteros que asumió la producción soviética en un momento que muchos consideran como mero tránsito entre el arte de vanguardia y el Realismo Socialista. Para nosotros, en cambio, se trata de un período crucial que modeló muchas de las nociones contemporáneas sobre el diseño, pues al conciliarse los intereses de algunos de los principales representantes de aquellas vanguardias altamente experimentales con las exigencias de la comunicación masiva se fraguó una síntesis reveladora de las artes, emergieron nuevas morfologías y se hicieron evidentes y perdurables múltiples hallazgos de lenguaje.

Sin pretender convertir esta tesis en certeza absoluta, ni confrontar nuestros juicios con cualesquiera de los abordajes que históricamente han acompañado la

presentación de exhibiciones similares, proponemos una lectura que se sumerja en las particulares maneras de estructurar y organizar los contenidos puramente artísticos e ideológicos tejidos en aquel momento. Para ello hemos renunciado a la presentación estrictamente cronológica de las obras, y esbozamos un hilo conductor donde lo procesual se privilegia y las piezas se organizan según los medios que las generaron y las específicas misiones históricas que en cada caso se proponían acompañar. Esta estructuración asume, asimismo, los giros de las perspectivas que se suscitan durante estos veinte años, tanto desde el punto de vista de quienes comisionaban o encargaban, como del de aquellos que emprendieron la realización de tales trabajos.

Dicho de otro modo, el escenario insólito generado a partir del triunfo de la revolución bolchevique cataliza la evolución de las vanguardias, y dota sus utopías de una misión concreta: la de acompañar e inspirar a millones de trabajadores y campesinos en la construcción de una nueva sociedad y en la soñada superación del panorama propio del Capitalismo, la de alentarlos y orientarlos en las titánicas transformaciones económicas que se proponían, la de inspirarlos más allá de las miserias cotidianas en la búsqueda de un ideal común. Esta propuesta expositiva pretende reconstruir ese instante donde identificarse con la proeza de las masas y a la vez experimentar con las tecnologías y los materiales, eran nociones entonces nuevas y en cierto modo difíciles de asimilar que concurrían en muchos de los más extraordinarios artistas de ese momento. Por supuesto, fueron años de encarnizados debates, de tenaces y cruentas controversias y desacuerdos.

Al decir de Camilla Gray «los artistas sintieron que un gran experimento se estaba llevando a cabo: por primera vez desde la edad media los artistas y su arte eran incorporados en la integración de la vida común,

el arte era consagrado como una tarea útil, y el artista considerado un miembro responsable de la sociedad».¹

Luego, sobrevino el autoritarismo, la visión totalitaria y enajenante, la doctrina única que se apropiaba del envejecido modelo académico como recurso de clara representación, el rechazo de la dialéctica de Marx en el campo de la cultura. De alguna manera «la bota se impuso sobre la rueda» y generó inercia en el terreno de lo estético. Ni la evolución que el arte soviético había alcanzado, ni las dinámicas de cambio en los lenguajes creadores, ni la diversidad del pensamiento y la imaginación del hombre, fueron tomados en cuenta. La programática estatal sustituyó y en cierto sentido borró a la riqueza de la conciencia, a la multiplicidad cultural, a lo específico del arte, y a una relación de enriquecimiento mutuo posible entre sociedad y desarrollo artístico. Fue un período amargo y terrible, signado por el extremismo, la violencia y la muerte. Y lo que es peor, instauró paulatinamente un proceder que terminó en el ulterior asesinato de una de las grandes utopías de la humanidad. Pero ese momento amargo no es el centro de estas reflexiones pues las imágenes que lo podrían documentar o testimoniar están definitivamente fuera de la muestra, al no estar disponibles a la hora de organizarla. Algunas, las últimas cronológicamente hablando, testimonian la aparición de Stalin en sustitución del hombre común y los primeros síntomas del abandono de las indagaciones compositivas y de lenguaje. Sin embargo, hasta ese instante un grupo importante de aquellos artistas aún se resistían a doblegarse o plegarse a las trágicas circunstancias.

¿Instrumental experimental versus dimensión social del arte?

La tradición cultural de la Rusia del siglo XIX, en sentido general, se asocia comúnmente con el atraso y la

preterición, signo este que generó en su intelectualidad, en los inicios de la siguiente centuria, una natural y generalizada hostilidad puramente estética hacia lo viejo. Ello impulsó, sin lugar a dudas, su gran salto hacia las formas más plenas de la vanguardia liderando un experimento artístico de audaz radicalidad a una escala inusitada hasta ese momento.

Podríamos considerar, asimismo, que el programa fundamental de la vanguardia histórica se afianzaba en la noción de pasar de la representación del mundo a su transformación. La irrupción cada vez mayor de la ciencia y la técnica en la vida europea desplomaron la disposición de los artistas a reproducir la realidad exterior con una mimética perfecta, pues dejaron de considerar al mundo como una creación consumada, para aceptarlo en su infinitud de posibilidades y potencialidades, prestas también a disolverse repentinamente. Así, las vanguardias tomaron esa supuesta «destrucción del mundo» como un hecho absoluto e irreparable y se propusieron tomar conciencia (y en consecuencia actuar) de la manera más radical. El concepto de la representación estalla. Téngase en cuenta que este ha sido uno de los asuntos más recurrentes en el la ulterior naturaleza del arte contemporáneo.

Estas estrategias se manifestaron, en el caso por ejemplo de K. S. Malévich, en su conocido *Cuadrado negro*, devenido luego uno de los íconos capitales de la vanguardia rusa y piedra angular de la evolución de lo más experimental del arte posterior. Para Malévich, el daño causado por el caótico desarrollo técnico ha de ser sustituido por un único proyecto integral de reorganización del cosmos a manos del artista analítico. Según Borís Groys, en Malévich «toda aspiración al conocimiento es ilusoria y risible, ya que se trata de

1. Camilla Gray: *The great experiment: Russian art 1863-1922*, Londres Thames and Hudson, 1962.

una tentativa de investigar, con ayuda de pensamientos generados por “estímulos” ocultos, “cosas” también generadas por esos “estímulos”, que en ambos casos permanecen necesariamente ocultas (...) Sólo el artista suprematista es capaz de dirigir esos estímulos ocultos, modificarlos o armonizarlos, puesto que para él no tienen secretos las leyes de la forma pura».²

Así, tanto el suprematismo de Malévich, como el lenguaje fonético trascendental de Jlénikov, o el posterior constructivismo de Rodchenko, proponen de manera esencial la posibilidad de una manipulación lógica y técnica del subconsciente para construir un mundo nuevo, para un hombre también nuevo. En virtud de ello era imprescindible, en teoría, alcanzar un estado del cero absoluto desde donde comenzaría, sujeta a esas leyes, la ulterior construcción de un universo inédito despejado de las imágenes del precedente.

En 1917, luego de la Revolución de Octubre y durante los primeros dos años de la guerra civil, Rusia parecía encontrarse en esa coyuntura, en la realidad. Se trataba de un país absolutamente devastado, donde se desintegraron los vínculos sociales tradicionales, la ya semifeudal economía pasó a un estadio prácticamente primitivo y la vida cotidiana se convirtió en un verdadero caos. De esta forma, la vanguardia rusa encontró en la dramática situación del país una suerte de sincronía, y, asimismo, la posibilidad de confirmar sus construcciones y elucubraciones teóricas, a la vez que asidero para la realización práctica de sus intuiciones artísticas. Entonces, la plena efervescencia del momento, junto al optimismo generado por la circunstancia excepcional de una revolución inusitada, propician un desenvolvimiento sin precedentes del movimiento, que desborda el marco intrínseco del arte

para proyectarse hacia una dimensión social mucho más ambiciosa, absoluta, rebasando de los dominios propios de la cultura.

Baste tan sólo apuntar un detalle: entre el 18 y el 21 se fundaron en el país 36 museos, en los cuales se exhibió oficialmente y por primera vez a gran escala el arte abstracto.

La vocación integradora y futurista de aquellas extraordinarias personalidades que hasta ese momento sólo se habían movido en los predios del arte, se sumó ahora a la certeza de que un experimento revelador se estaba llevando a cabo –la revolución bolchevique– donde los artistas y su arte se sumaban a la vida común, se integraba el arte como una actividad útil, y el artista, en consecuencia, era considerado un miembro importante de la sociedad. En medio de estas circunstancias caóticas, contradictorias, donde la proyección hacia el porvenir coexistía con la ebullición cultural y ambos, a su vez, con las más precarias y desoladoras carencias de todo tipo, multiplicadas por el bloqueo, la invasión y contienda civil en el llamado «comunismo de guerra», una avalancha de creadores adscriptos a diferentes corrientes dentro de la vanguardia expresó de inmediato su apoyo al nuevo poder estatal revolucionario y ocupó, en consecuencia, importantes cargos en los nuevos órganos creados para la dirección cultural del país.

Se desató así uno de los más poderosos movimientos artísticos que ha presenciado la humanidad en su historia, todo el arte literalmente copó las calles, las casas, los vehículos, las vestimentas, los edificios y se lanzó frenéticamente a cubrir cada centímetro donde la vida transcurriera. De ello participaron Chagall,

2. Borís Groys: *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, Colección Criterios, 2008.

Malévich, Altman, Stenberg, Burliuk, entre otros, en una suerte de «happening del dominio intelectual»³ más cercano a los entramados de la creación verificada y legitimada muchas décadas después, que a los contextos particulares de un país iletrado y semifeudal. Ello generó un ambiente de participación y polémica incesante entre entusiastas pasionales de sus propias ideas, quienes no obstante ostentaban como denominador común la adhesión al proyecto de la primera Revolución Socialista del mundo. Mayacovsky en su poema de 1918 *Orden No. 1 a los ejércitos del arte* señalaba:

*Las calles son nuestros pinceles,
las plazas son nuestras paletas*⁴

Siguiendo esta lógica, se formó un tipo específico de discurso artístico donde cada decisión con respecto a la construcción estética de la obra de arte se consideraba también como decisión política. Reacciones muy complejas y heterogéneas se sucederían pues mientras para unos ello supuso la posibilidad de llevar el arte de los espacios privados a los públicos, rigurosamente a la calle, para otros a la larga denotó una interferencia en los derroteros de su personal proyección artística. Se generaron insalvables contradicciones inmanentes de las propias circunstancias. Ello condujo hacia un giro inédito en el creación en todos los sentidos que llevó a algunos de sus protagonistas a renunciar o negar su propia obra anterior (fundamentalmente abstracta) en pos de una concepción más en correspondencia con su nuevo papel, el de interferir y modelar definitivamente todos los órdenes de la vida. Para muchos como Rodchenko, Klucis, El Lissitzki o Tatlin se trataba de un deber, un compromiso.

Sin embargo, transgredir los perímetros acostumbrados de circulación del arte no resultaría expedito ni fácil, y la vanguardia histórica careció de olfato y sentido práctico para concretar su acción, soslayando el peso ineludible de la realidad inmediata: se trataba de país muy atrasado culturalmente en todos los órdenes, cuyos millones de ex ciervos analfabetos no estaban en condiciones de recibir las propuestas ultranovedosas que generaban. Por el contrario, estos artistas permanecieron intransigentes, incapaces de ajustarse a las circunstancias concretas de su presente y pretendieron resolver las diferencias con el resto de las posturas estéticas violentamente y por decreto, tal y como lo hiciera la vanguardia política en su gesta transformadora de la sociedad. Se aferraron en hacer tabla rasa del pasado, dinamitarlo, amparados en la ingenua convicción de que las grandes masas incontaminadas con la tradición «burguesa» recibirían y decodificarían sin mayores complicaciones su lenguaje basado en las leyes perceptuales, por considerarlo «universal». En esta unilateralidad residió la génesis de su fracaso como proyecto de refuncionalización del arte hacia la vida social.

Nuevamente Mayacovsky y los futuristas sintetizarían esta actitud en su texto *Bofetada al gusto social*, al expresar: «El pasado nos queda estrecho. La Academia y Pushkin son más incomprensibles que los jeroglíficos. Hay que arrojar a Puskin, Dostoyevski, Tolstoi y a otros más del barco contemporáneo.»⁵

Por su parte, en ese momento la dirección de la Revolución liderada por Lenin, urgida en las tareas de consolidación política y en la inmediata de la recuperación económica del país, no estaba en condiciones de prestar demasiada

3. Según Gerardo Mosquera. *El diseño se definió en Octubre*, Editorial Arte y Literatura, 1989.

4. Vladimir Mayacovsky: *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Platina, 1959.

5. Vladimir Mayacovsky. «Bofetada al gusto social». Ob. Cit.

atención a las escogencias estéticas, y priorizaba, lógicamente, las posibilidades propagandísticas del arte como educador de las masas y transmisor de mensajes ideológicos. Durante los primeros años de la gesta abordaron este tema de acuerdo a la teoría marxista según la cual la cultura del pasado origina dialécticamente la del presente, y, aún luego de la muerte de Lenin, en 1925, una Resolución del Comité Central acerca de la política del Partido en el terreno de la literatura insistía en que éste no debía «maniatarse con la adhesión a una orientación cualquiera en el terreno de la forma literaria» ni puede tampoco «conceder el monopolio a ningún grupo, ni aún al más proletario por su contenido ideológico». ⁶ Aunque para ellos, en rigor, resultaba más simple proponerse «ilustrar» a las amplias masas a través de procedimientos tradicionales y convencionales, se cuidaron de adherirse para ello exclusivamente a una corriente estética, aun cuando esta mostrara una filiación plena a sus aspiraciones políticas. La vanguardia artística, a su vez, estaba dispuesta a utilizar el poder del Estado para hacer progresar sus «ideas artísticas» proponiendo una correspondencia con los métodos de acción social, en una suerte de dictadura del arte.

La consolidación del poder soviético y la ascensión de Stalin supuso, en muy poco tiempo, un giro dramático en las tácticas y los procederes y ya para 1928 se abolió definitivamente la NEP (Nueva Política Económica) y se dictaminaron y oficializaron como parte de la nueva política estatal, paradójicamente, las ideas antagónicas con la vanguardia. A partir de este momento afloraron y se instauraron progresiva, trágica y definitivamente la exclusión, el gusto reduccionista de los funcionarios estatales y el autoritarismo que temía de todo lo que no entendía o no concordaba con la concepción específica que atribuían a las imágenes del «arte».

Este nefasto desenlace no puede, sin embargo, prejuiciarnos ni menoscabar nuestro juicio acerca del valor y del innegable aporte estético del arte de agitación y propaganda desarrollado por este grupo de artistas, durante la etapa comprendida entre los inicios de la década del veinte y los primeros años de los treinta. Comprometidos con generar una cultura nueva, y actuar directamente sobre la vida de un pueblo, a la vez fueron capaces de ajustar y modelar el instrumental artístico más inédito y experimental concebido hasta ese momento, e igualmente de germinar nociones y prácticas fundacionales de lo que más tarde hemos convenido en denominar diseño.

El artista como operador social. Una lectura posible

Esta muestra, conformada a partir de los fondos que atesora el IVAM, centra su atención específicamente en intentar presentar un momento particular del devenir de las vanguardias ruso-soviéticas, aquel cuando revolucionar el arte y estetizar la gesta bolchevique coincidieron orgánicamente y legaron al mundo una experiencia afincada en la voluntad de expandir el alcance social de la creación artística.

A partir de la selección y ordenamiento de las piezas a nuestra disposición proponemos una lectura desde los medios y las técnicas empleadas, así como de la iconografía específica que en cada caso se generó, en un recorrido que se inicia con un ejemplo de lo producido en los albores de la gesta, en 1919, y finaliza con un cartel de los tiempos de la guerra, específicamente de 1941. Sin embargo, nuestra atención, y el mayor volumen de los trabajos se concentra en los años veinte y e inicios de los treinta, cuando las disímiles formas de la abstracción son abandonadas y en su lugar se afianzan y promueven

6. Aldolfo Sánchez Vaquez: «Lunacharski y las aporías del arte y la revolución» en *Sobre arte y revolución*, México, Editorial Grijalbo, 1979.

la fotografía, el fotomontaje y las modalidades de lo que hoy conocemos como diseño gráfico y editorial. Las más eficaces e innovadoras de estas creaciones se han insertado en la historia universal como paradigma de las formas más radicales de expansión del alcance social del arte.

Ya entrado el cuarto decenio del siglo, sin embargo, sobreviene progresivamente el retorno a la pintura como modelo privilegiado de lenguaje visual y la fotografía se estima sólo como medio. El diseño, por su parte, se circunscribe a herramientas cada vez menos audaces.

Los grandes protagonistas de estas imágenes resultan, lógicamente Alexander Rodchenko (San Petersburgo 1891 – Moscú 1956), El Litssitzky (Pochinok 1890 – Moscú 1941) y Gústav Klucis (Letonia 1895 – Moscú 1938), entre quienes se insertan los no menos conocidos Valentina Kulagina (Moscú 1902 – 1987), Varvara Stepánova (Letonia 1894 – Moscú 1956), Liubov Sergeevna Popova (Moscú 1889 – 1924), Nathan Isayevich Altman (Vinnytsia, Ucrania 1901 – Leningrado 1970), Vladimir Roskin (1896 – 1984), Borís Ignátovich (Ucrania 1899 – Moscú 1976) y Solomón Telingater (Tbilisi 1903 – Moscú 1969), estos últimos con un número muy reducido de piezas.

Las infinitas posibilidades experimentales de la fotografía, así como su inmanente función documental, la revelaron como el vehículo ideal para llevar adelante los nuevos propósitos de estos artistas, que ya se habían ganado un lugar importante en el contexto de sus personales creaciones visuales. Desde las páginas de numerosas publicaciones que comienzan a circular se erige la fotografía como el medio por excelencia que debía conectar con las grandes masas, llevar a cabo las diferentes campañas ideológicas y económicas e informar al mundo de los avances de la joven revolución triunfante. *LEF*, y posteriormente *Novy LEFF*, junto a

Kino-Foto, *Sovetskoe Foto*, *Sovremenaia Arkhitektura*, entre otras, disponían de varias páginas para documentar ampliamente fábricas, granjas, lugares de trabajo, así como a los protagonistas de aquellas labores: los millones de obreros y campesinos, hombres y mujeres consagrados en aquella titánica tarea de convertir aquel vastísimo y atrasado territorio en uno de los más desarrollado de toda Europa.

Para cumplir estos encargos, los fotógrafos se trasladaban a los más disímiles lugares y en incontables ocasiones participaron directamente en los procesos, ofreciendo muchas veces puntos de vista inesperados y sorprendentes. Esta apoteosis de las posibilidades del lente implica asimismo los extraordinarios giros que operaron en el cine, el fotograma y el fotomontaje, contaminándose unos con otros de manera armónica y natural, produciéndose una suerte de integración progresiva entre las teorías de Vertov y Eisentein con las de Tretiakov, Brick, Rodchenko o el propio Klucis.

Caracterizará este momento la utilización de los principios compositivos del constructivismo, basándose en las series de fotofijas unidas en cada página o cartel, evadiendo estructuras de fácil lectura y privilegiando las tensiones y los ángulos radicalmente abstractos. Así, coexisten abigarradamente y pugnan por el espacio grupos de obreros y campesinos (muchas veces recortados en planos cortos) con gigantescas fábricas y maquinarias. En ocasiones acaparan el área grandes masas de trabajadores, mientras que en otras emergen sujetos poderosos (generalmente despojados de excesiva individualidad para acentuar su condición universal) y se abalanzan desafiantes, enfrentando un futuro promisorio. Se integra, asimismo, el tema de la mujer y ésta adquiere una visibilidad de primera línea, asumida en paridad de posibilidades que el hombre: emancipada, poderosa y capaz de enfrentar cualesquiera de los complejos

desafíos. Estas escenas rehúyen lo descriptivo y apuntan hacia una percepción vehemente –febril– de los temas abordados a través de lo fragmentario y la concomitancia de verticales, horizontales y diagonales, propiciando, en correspondencia, la diferenciación y renovación de los significados. En este tejido la tipografía adquiere protagonismo en el espacio, remarcando el mensaje, y en ocasiones dominando la escena.

Entre estos trabajos resultan cardinales los carteles *El desarrollo del transporte es una de las tareas más importantes en el cumplimiento del Plan Quinquenal* (1929), *Devolvamos la deuda del carbón a nuestro país* (1930), *Exposición antimperialista* (1931), *La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero* (1931), *1ro de mayo: día de la solidaridad proletaria internacional* (1930). Por su parte, sobresalen números de las revistas *LEFF* (Revista del Frente Unido Izquierdista de las Artes, 1923), *Novy LEFF* (1927), *Broom* (1924), *Épopeia* (1922) y *Stroitelstvo Mosky* (1929). La producción de libros durante estos años multiplicó exponencialmente el número de volúmenes circulantes y resulta, aun hoy, un suceso sin paralelo. La lista es ciertamente interminable. Este recorrido privilegia a Maiakosvski, Aseev, Tairoff, Forch y Kirsanov.

Prerrogativa inusual para un más completo entendimiento de la operatoria constructiva de estos procesos creativos resulta el hecho de contar en la muestra con bocetos de varias de las obras, en ocasiones más de uno, que acreditan los tanteos y exploraciones de los cuales se valían, en cada caso, los artistas.

En este conjunto resulta particular la presencia de tres trabajos de El Lissitzky para la *Exposición Internacional de Prensa de Colonia* de 1928: se trata de dos fotografías generales del pabellón y del catálogo concebido especialmente para la ocasión. Arquitecto de

profesión y considerado como el padre de las nociones de instalación y diseño de ambiente, potencia las paredes, suelos y techos como espacios activos donde se interrelacionan las formas, expandiendo y superando los conceptos tradicionales. La sala se convierte de esta manera en una gigantesca instalación donde la yuxtaposición de elementos nos sobrecoge y a la vez nos seduce. El color, la forma, la disposición espacial, la estructuración de los contenidos, la luz y el sentido de la monumentalidad registran una originalidad y audacia excepcionales.

Hacia los finales del Primer Plan Quinquenal comienza a resultar cada vez más frecuente, en las publicaciones y carteles, la aparición de la figura de Stalin y de los miembros del politburó en el lugar que antes ocuparan, como signo de la utopía, los rostros de hombres y mujeres comunes, anónimos. La iconografía establecida durante el decenio precedente deriva ahora hacia el culto a la personalidad, mientras las innovadoras y radicales soluciones formales se tornan cada vez más obvias y narrativas. La fotografía, por su parte, sufre similares metamorfosis y cede lugar a concepciones cada vez menos audaces. Ya para 1932, el Comité Central del Partido Comunista Unificado establece el Decreto de la Reconstrucción de las Organizaciones Literarias y Artísticas, y disuelve múltiples grupos e instituciones que hasta aquel momento convergían en la escena soviética. Este sería el principio del fin. Definitiva y progresivamente, las posibilidades de escogencias estéticas o artísticas se reducen irreversiblemente, y el Estado presiona cada vez con más vehemencia por instaurar lo que conocemos como el realismo socialista. Aquí podríamos señalar el cartel *La victoria del socialismo en nuestro país está garantizada* (1932) y el libro *El ejército rojo de obreros y campesinos* (1934). Desde 1930 se había fundado *URSS en construcción*, publicación de carácter más lujoso, multilingüe e internacional, que

acompañaría el proceso revolucionario hasta inicios de la Segunda Guerra Mundial. Concebida para encarar el debate ideológico, sobre todo hacia el exterior, albergó en sus filas a lo más avanzado de los diseñadores gráficos y fotógrafos, nucleados alrededor de Maxim Gorki como editor jefe.

Los artistas e intelectuales encararon este giro lastrante de disímiles maneras; sin embargo, en su mayoría permanecieron laborando en las publicaciones e instituciones oficiales. Muchos continuaron muy activos, como es el caso de El Lissitzky, quien compartió su trabajo entre diversas ediciones, la arquitectura y el montaje de exposiciones, hasta su fallecimiento en Moscú durante el 41, año al que pertenece el cartel *Producid más tanques, todo para el frente, todo para la victoria*. Otros, como Rodchenko, luego de ser expulsado del grupo Octubre, muestra mucha mayor resistencia ante las nuevas convenciones decretadas por los dirigentes del Partido. Algunas de las fotografías que conforman esta exposición fueron duramente criticadas en su momento por alejarse sustancialmente de las idealizaciones o visiones esperadas en la específica función representacional que se le asignaba ahora a ese género, tales como *Pionero tocando la trompeta* y *Joven pionera*. Desafortunadamente, Klucis es encarcelado y fusilado en la prisión de Butovo en 1938. Su formidable *Retrato industrial* (1931) sobresale entre las piezas más hermosas y potentes de la muestra.

El fotomontaje cede lugar a la pintura, y la fotografía directa deviene solo su suplemento. Irremediablemente se renuncia a la espontaneidad, y los nuevos encargos a los artífices del lente se circunscriben a material de archivo o complementario, despojado, en muchos casos, de su derecho de autoría. Solo los horrores de la guerra restablecerían en parte y por corto tiempo su espíritu vanguardista.

Acontece, a mediados de la década del treinta, la instalación irreversible del conservadurismo y el dogmatismo.

El diseño moderno en el ojo del huracán de Octubre

Bosquejar el pasado siglo XX nos obliga a considerar al diseño como una de las grandes revelaciones en el mundo de la visualidad. Tanto la acción de diseñar dedicada a la publicidad como aquella que entró en los predios de la tecnología y en las funciones de la vida social, constituyeron parte de las grandes fuentes que alimentaron posteriormente el devenir de las artes visuales, e incluso del cine y la escenografía. Cuando se habla de diseño como género y como estructura de la representación gráfica no puede dejarse de mencionar, entre los primeros casos, la lección extraordinaria que significaron las creaciones desarrolladas por los artistas rusos de la llamada vanguardia estética, tanto dentro de la mayakovskiana agencia denominada Ventanas de Rosta (Agencia Telegráfica Rusa) como en la escuela de VKhUTEMAS (Talleres Técnico-Artísticos de Grado Superior/Instituto), donde de alguna manera se asumieron conceptos entonces nuevos de la física y de la óptica, entendiéndolos como vínculos de carácter preceptivo entre el emisor y su destinatario.

No está de más decir que, junto a la famosa Bauhaus alemana, el movimiento de creadores que coincidió con la Revolución de Octubre y se puso en función de esta, son algunos de los más importantes aportes del ámbito euroasiático al desarrollo de las expresiones del arte público y la difusión. El diseño, que no en todos los casos era consciente de su autonomía respecto al desarrollo de la ilustración y el arte figurativo en general, constituyó un campo de experimentación para preocupaciones de los artistas que –de alguna manera– identificaban los sentidos asignados a la imagen con la capacidad

de ideación subjetiva característica de cada cual. La aparición de los proyectos de carteles, diseño editorial, vallas y tarjetería en general dentro de la producción artística de los que pasaron de rusos a soviéticos, constituyó una especie de episodio fundacional que trascendió las temáticas representativas del encargo, para convertirse en una verdadera revolución respecto a los códigos, morfologías y criterios constructivos de la imagen. Asimismo, se germina en ese momento lo que hemos luego convenido en denominar instalación y diseño de ambiente. Es por esto, y no solo por apegarse a la lógica de la utopía o actuar como cronistas de lo deseado y lo sucedido, por lo que la gran creación de diseño visual ruso-soviético llegó a trascender y servir como base de aprendizaje y renovación –incluso– hasta en la publicidad y el ordenamiento de libros y revistas propios de países que no dejaron de ser en ningún momento capitalistas, como ha sido el caso de Estados Unidos, Francia, Italia e Inglaterra. En resumen, cine, literatura, danza, música, arquitectura, se refuncionalizan y devienen experiencias de extensión de originalidad excepcional, aportando, hasta hoy, algunas de las obras más sobresalientes de la pasada centuria. La síntesis de las artes, lo interactivo, lo transdisciplinario y participativo, la ejecución de los procesos artísticos en ambientes reales, transgredieron de forma inaugural los márgenes que hasta ese momento habían impuesto las tipologías convencionales y dotaron las prácticas «de emergencia» de una funcionalidad social mucho más allá de la mera propaganda. De ahí sobreviene la conocida tesis de Gerardo Mosquera sustentada a partir de la afirmación de que «el diseño se definió en Octubre», una de las más precisas aseveraciones para definir los extraordinarios aportes de ese movimiento artístico.

Fe de ello son también las innovaciones en el terreno de las concentraciones y festividades políticas y de masas, donde se sincretizan las funciones artísticas y asimismo

sus morfologías. La manera en que se concibieron y realizaron en la práctica estas síntesis de las artes, esta refuncionalización y su espléndida magnitud, permanece insuperada hasta nuestros días, y puede conectarse con la dimensión que han alcanzado las ceremonias alrededor de los grandes certámenes deportivos, como las Olimpiadas.

...

Es bueno recordar también que no solo personajes históricos sirvieron de puente entre lo que sucedió en los años revolucionarios primeros de la Unión Soviética y la América Latina, sino que también algunos creadores de la cultura con ideas de izquierda se vieron tentados, por causa evidente, a asumir como aporte universal lo que emanaba de los procesos renovadores ocurridos dentro de las artes rusas del período revolucionario. Así, junto a lo que sembró la industria fílmica leninista, las puestas en escena de Eisentein, el lenguaje transracional de Jruchenik y Jlebnikov, se adoptó como impronta estética lo realmente nuevo de las artes plásticas desatado por personalidades del tipo de Rodchenko, El Lisssitzky, Tatlin, Klucis o la Kulágina, entre otros. Eran estos, sin dudas, «monstruos cardinales» que ofrecían, en las primeras décadas del siglo XX, posibilidades de invención equivalentes a las que en París o en el Armory Show de Nueva York habían abierto personalidades como Matisse, Picasso, Braque, Picabia, Duchamp o Le Corbusier. El Muralismo Mexicano fue asidero de algunos conceptos de composición, dinamismo y montaje secuencial que procedían de la cartelística y la ilustración modernas establecidas por los inconformes artistas, que identificaron las señales clásicas heredadas de la pintura y los criterios de formalización llegados con el inicio de la representación visual tecnológica y arquitectónica modernas. Pero esas improntas del buen diseño soviético en nuestra América no se circunscribieron solo a Diego o a Siqueiros, que eran en lo ideológico igualmente seguidores del primer

Estado socialista de la tierra, ni tampoco únicamente a quienes han buscado la intervención del arte en la realidad concreta, apuntando a su transformación. Hubo asimismo artistas, en el resto de los países continentales e insulares latinoamericanos, que en ocasiones hicieron suyas esas lecciones, unos en plena conciencia de sus especificidades y otros sin advertir la fuente de donde provenían ni imaginar que se trataba de una escuela de creación para la comunicación multifuncional nacida en específicas circunstancias de lucha, cambio y trabajo en pos de un sueño de justicia social.

Por el fecundo enlace que hubo entre lo arquitectónico y lo pictórico, las propuestas de diseño que irrumpieron en la etapa juvenil de la revolución de Lenin se proyectaron orientadoramente tanto hacia la gráfica –que fue el resultado aplicado de las investigaciones y los experimentos visuales disímiles– como hacia la misma arquitectura, el diseño espacial y las artes plásticas. De ahí que entonces se desarrollara todo el hacer visual del arte: esculturas, pinturas, escenografías y diseño de vestuarios (que conformaron la presencia de los célebres ballets rusos de Serguei Pavlovich Diáguilev, incluso dentro del paisaje parisino), y que con la dirección de arte en la cinematografía y la arquitectura misma llegaron a ser como una «gran familia estética» donde el sentido de la forma, del espacio, del movimiento, del contraste, de los centros de interés y de la capacidad de simbolización, eran prácticamente semejantes. Esto sucedió así porque lo que hicieron los pintores y arquitectos o escultores y fotógrafos devenidos diseñadores, respondía a un modo distinto –para esa época– de ver la cultura, de asumir sus signos espirituales, y de entender la dimensión dialógica de lo artístico como una propiedad científica dotada de una zona de confluencia común: el rechazo a la clásica operatoria representacional en favor de potenciar la sustancia misma del lenguaje.

Cuba recibió desde temprano las improntas de la renovación en el diseño ruso de tiempos revolucionarios. Una artista fundamental de la modernidad pictórica cubana iniciada en los años 20 y 30, Amelia Peláez, fue alumna en la Academia de la Grande Chaumière, en París, de la pintora y escenógrafa constructivista ucraniana Alexandra Exter, que había participado con enfoques plásticos de vanguardia en las transformaciones del arte ocurridas en la Revolución de Octubre. De esa creadora, que también realizaba diseños de trajes y escenarios para los ballets rusos establecidos en la capital francesa, nuestra Amelia pudo asimilar concepciones de construcción del espacio y de osadía en el uso del color que con el tiempo tendrían peso fundamental en la pintura y cerámica de sólido diseño e intenso cromatismo que la convirtieron en una pintora matriz del arte cubano del siglo xx.

Pero cuando en Cuba fue acogida la influencia indirecta del arte público soviético, esta no venía etiquetada únicamente con su procedencia política y social específica, sino que se recibió más bien como esqueleto de estructuración visual, como útil lección de lo que *a posteriori* se ha denominado diseño básico. Tanto en algunos carteles publicitarios posteriores a la Segunda Guerra Mundial como en los montajes fotográficos que en nuestro país realizaron ciertos artistas cubanos y no cubanos (como el caso del español de izquierda Joseph Renau), estaba presente la tectónica gráfica y el entramado de recursos dispares inherentes a la gran escuela desatada por los diseñadores soviéticos anteriores a la fase reduccionista encarnada en la implantación del Realismo Socialista como estilo único de Estado. Dentro de la abstracción, y específicamente en sus vertientes concreta y cinética, subyacían elementos distanciados provenientes de los descubrimientos realizados por artistas de la Bauhaus –como Gropius y Behrens–, o por lo establecido por los ya referidos Rodchenko,

v. 44

BOOK

POP

M

4

3

FEBRUARY

[Black rectangular block]

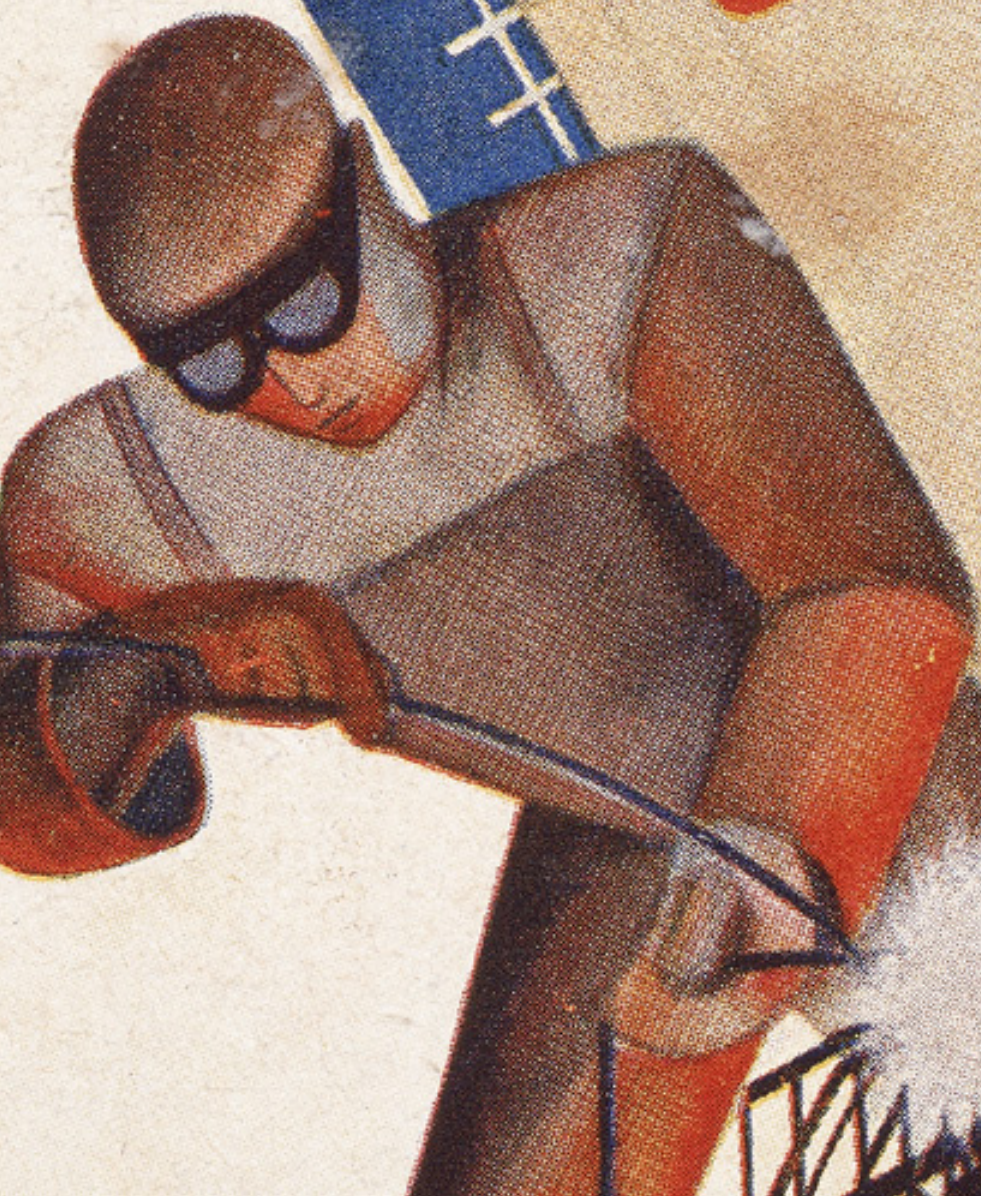
Klucis y El Lissitzky. Aunque esta no constituye la primera exposición sobre estos temas llegada a nuestro país –puesto que en los años 60 y 70 hubo otras, fundamentalmente de carteles–, sí resulta una pródiga selección que, por encima de las referencias épicas o narrativas, cuenta con extraordinarias creaciones en el aspecto sintáctico y morfoestructural de las imágenes. Por ello, este conjunto puede llegar a ser una verdadera clase para los jóvenes de hoy lanzados por el camino del diseño aplicado en las numerosas esferas de la sociedad.

Muchas de las nociones instrumentales agrupadas dentro de la materia de diseño básico y gráfico, que en Cuba fueron inicialmente formuladas por tres artífices profesores de la Escuela Nacional de Arte fundada por la Revolución de los 60 (Tony Évora, Martínez Pedro y Félix Beltrán), se nutrieron de las «verdades de creación» expresadas desde la vanguardia rusa de los años 10 y 20. En ese sentido debe decirse que, si bien la cartelística de nuestra isla no siguió fielmente el «estilo» diseñístico establecido por aquella escuela rusa, sí hizo suyas sus leyes del buen diseñar, que estuvieron inmersas en la nueva concepción desplegada por los carteles y vallas del mejor momento de la difusión gráfica del período revolucionario. Aunque más que en los anuncios

gráficos, pueden encontrarse huellas del proceder de aquellas figuras fundacionales del arte público ruso en libros e incluso en proyectos arquitectónicos surgidos en nuestro país. Algo similar sucedió en la fotografía propia del cine cubano, y hasta podríamos encontrar correlato entre el «cine-tren» de Alexander Medvedkin y las experiencias del Cine Móvil, el Noticiero ICAIC de Santiago Álvarez o las del Grupo Escambray.

Nuestro mundo de hoy, si no se destruye, está abocado quizás a un cambio insólito, en buena medida signado por el posicionamiento de los valores de una nueva era –la digital–, como lo fuera en su momento el advenimiento de la industrial. El supuesto languidecimiento de las viejas utopías que pusieron en el centro de sus preocupaciones a los explotados y los preteridos, perentoriamente nos obliga a generar estrategias originales de proyección hacia el futuro, afincadas en lo mejor de los valores que la humanidad ha forjado. La comprensión raigal de la tradición histórica –social, económica, estética, ecológica, jurídica– ha de darnos una mejor perspectiva para asumir las nuevas dinámicas, sin renunciar a la certeza de que el arte puede contribuir de modo diverso y eficaz al mejoramiento humano.

СТРОИМ



VANGUARDIAS RUSAS
EN LA COLECCIÓN DEL IVAM

GUSTAV KLUCIS
Boceto para cartel *Moscow Subway*, c. 1931-32
Fotocollage, lápiz y acuarela sobre papel, 26 x 18 cm

Todo Moscú construye el metro, 1934
Cartel, 136,5 x 91 cm





Пролетариям без отчуждения, пролетариям без отчуждения.
интернационал



136/20

СССР - это парад плановых городов.
интернационал пролетариям, пролетариям
интернационал пролетариям, пролетариям
СССР - это плановые города.

GUSTAV KLUCIS

Boceto para el cartel *La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero*, 1931

Fotocollage, lápiz y tinta sobre papel, 28,6 x 23,6 cm

Boceto para el cartel *Saludo al gigante mundial recién unido al trabajo, Dneprostoi*, c. 1930-31

Collage, 15 x 11 cm



GUSTAV KLUCIS
Ciudad dinámica, c. 1919-20
Gelatina de plata sobre papel, 29,2 x 22,2 cm



GUSTAV KLUCIS

Retrato industrial, 1931

Gelatina de plata sobre papel, 29,4 x 23,6 cm





GUSTAV KLUCIS
Boceto para el cartel *La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero*, 1931
Fotocollage, gouache y lápiz sobre papel, 10,5 x 13,6 cm

Bocetos para el cartel *La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero*, 1931
Gelatina de plata recortada sobre papel
15,6 x 12,3 cm; 16,8 x 12,6 cm





GUSTAV KLUCIS

Boceto para fotomontaje *Devolvamos la deuda del carbón a nuestro país*, 1930
Gelatina de plata y lápiz sobre papel, 14,4 x 23,7 cm

El éxito de nuestro programa es la gente auténtica, somos tú y yo, 1931
Collage, 18,2 x 20,7 cm

Transport, 1929
Cartel, 73,5 x 50,7 cm



ДОСТИЖЕНИЯ ПЕРВОГО ГОДА ПЯТИЛЕТКИ И КОНТРОЛЬНЫЕ ЦИФРЫ НА 1929-30 Г.

ТРАНСПОРТ

РАЗВИТИЕ ТРАНСПОРТА

ОДНА ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЗАДАЧ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ
ПЯТИЛЕТНЕГО ПЛАНА



НАПИТАТЕЛЬНЫЕ ВЛОЖЕНИЯ 1,9 млрд. руб.
1,5 млрд. руб. в 1928 г.



177,7 млрд. тонн в 1928 г.
215 млрд. тонн в 1929 г.

Грузооборот мел. дорог

8%

ПЕРВОНАЧАЛЬНО ТРАНСПОРТНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО СКОРЯКА НА

Г. ИЮЛИНС, 1929 г.



GUSTAV KLUCIS

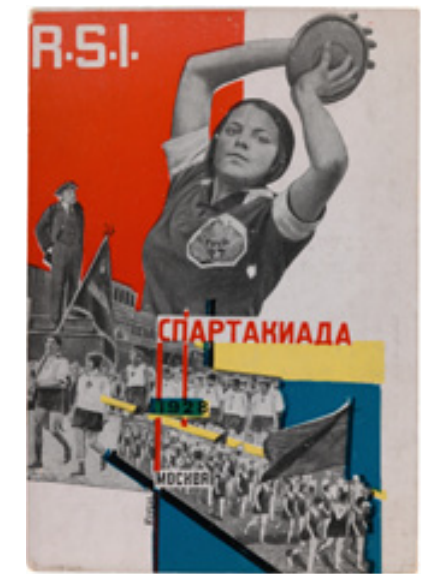
La lucha por la cosecha bolchevique es la lucha por el socialismo, 1931
Gelatina de plata sobre papel, 16,5 x 11,8 cm

El trabajo de la URSS es un trabajo de honestidad (J.Stalin), 1931
Gelatina de plata sobre papel, 16,5 x 11,6 cm

Competición socialista. Siguiendo las normas de las mejores brigadas de choque alcanzaremos el éxito de la campaña de la cosecha, 1931
Gelatina de plata sobre papel, 16,7 x 11,9 cm

Spartakiada, 1928
Tarjetas postales, 15,3 x 10,5 cm cada una







GUSTAV KLUCIS

Izofront, 1931

Libro, 17,2 x 13 cm

Cubierta del libro *Decisiones de la reunión del Pleno*, Moscú, 1933

17,8 x 12 cm. Donación Gilles Gheerbrant

Exposición Antiimperialista, 1931

Cartel, 138 x 104,2 cm



МИРОВОЕ ИСКУССТВО-НА БОРЬБУ С ИМПЕРИАЛИЗМОМ

**ПРЕВРАТИМ ВОЙНУ
ИМПЕРИАЛИСТИЧЕСКУЮ
В ВОЙНУ ГРАЖДАНСКУЮ
(ЛЕНИН)**



ВЫСТАВКА ОРГАНИЗОВАНА ФЕДЕРАЦИЕЙ ОБЪЕДИНЕННЫХ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ (ФХС) И МЕЖДУНАРОДНЫМ КЛАССом РЕВОЛЮЦИОННЫХ ХУДОЖНИКОВ (МАРХ) СОВМЕСТНО С МОУМКОМ, ЦАККОМ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА, КОМАНДЕММЕНСКИМ, ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕЙ, МУЗЕЕМ РЕВОЛЮЦИИ, МУЗЕЕМ КРАСНОЙ АРМИИ, КООПЕРАТИВНОМ „ХУДОЖНИК“, ИНКОМ, СОВЕТСКИМ ВОЗРОМ, СОВСОМ ВОКНАТЕЛОЦЕХА ВЕДОМСТВ, МУЗЕЕМ ЗАПАДНОЙ НАРОДНОМ, МУЗЕЕМ ВОЗРОЖЕНИЯ ВОСТОКА.

ВЫСТАВКА ОТКРЫТА СРЕДНЕВЕКО 20 АВГУСТА ПО И СЕНТЯБРЮ, С 8 Ч. Д. ДО 10 Ч. В. В ЦАККОМ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА, И ПОСЛЕДНИИ НАД ВЫСТАВКОЙ РАБОТАЕТ (2-4 ОТАН), ВХОД СО СТОРОНЫ ПУТЯ.

И.Е. КИРИЛЛИС

GUSTAV KLUCIS
Cubierta y contracubierta del libro *Party's Card* n. 224332
de A. Bezimenki, 1930
17,4 x 12,8 cm

*Con el esfuerzo de millones de trabajadores involucrados
en la competición socialista convertiremos el, 1930*
Cartel, 104,5 x 74 cm



ДОСТИЖЕНИЯ ПЕРВОГО ГОДА ПЯТИЛЕТКИ И КОНТРОЛЬНЫЕ ЦИФРЫ НА 1929/30 г.

ТРУД

УСИЛИЯМИ
МИЛЛИОНОВ РАБОЧИХ.
ВОВЛЕЧЕННЫХ В СОЦИАЛИ-
СТИЧЕСКОЕ СОРЕВНОВАНИЕ.

ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ
ТРУДА ПОВЫСИТЬ НА 25%

Всего лиц наемного труда
в СССР 12,2 миллиона
в 1928 г. 13,2 миллиона
в 1930 г.

СНИЗИТЬ СЕБЕСТОИМЬСТЬ НА 11%

РЕАЛЬНО ЗАРПЛАТЫ
РАБОЧИХ ПОВЫСИТЬ В ОТСЯЗКАХ НА 12%



ПЯТИЛЕТКУ ПРЕВРАТИМ В ЧЕТЫРЕХЛЕТКУ

Газета "Красная Звезда" № 100 от 15.10.1929 г. Москва. Издательство "Красная Звезда".

GUSTAV KLUCIS

Cubierta y páginas del libro *Reunión bolchevique. 16 Encuentro del Partido Comunista de la Unión*, 1930
21,7 x 17,5 cm

Bajo la bandera de Lenin, por la construcción socialista, 1930

Cartel, 99,7 x 71,7 cm



GUSTAV KLUCIS

Estamos preparados para responder golpe con golpe, 1932

Acuarela, collage y tinta sobre papel, 38 x 27,1 cm

1o de mayo. A la lucha por el plan quinquenal, 1931

Cartel, 101,5 x 70,1 cm





GUSTAV KLUCIS

*En contra de la finalización del Plan Quinquenal,
el pueblo de la URSS debe...*, 1932

Cartel, 141 x 95,5 cm

La victoria del socialismo en nuestro país está garantizada, 1932

Litografía sobre papel, 207,3 x 145 cm





ПОБЕДА СОЦИАЛИЗМА В НАШЕЙ СТРАНЕ ОБЕСПЕЧЕНА ФУНДАМЕНТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭКОНОМИКИ ЗАВЕРШЕН

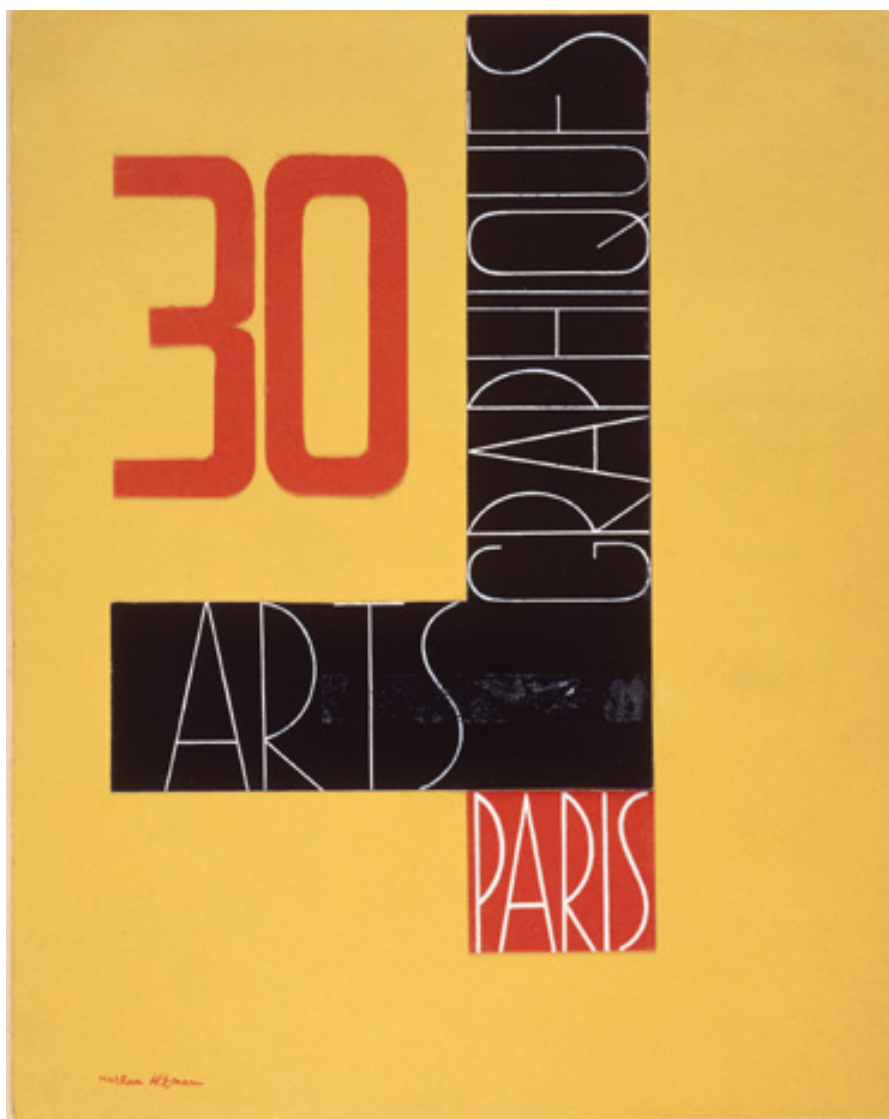
„РЕАЛЬНОСТЬ НАШЕГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО
ПЛАНА—ЭТО МИЛЛИОНЫ ТРУДЯЩИХСЯ
ТВОРЯЩИЕ НОВУЮ ЖИЗНЬ”
И. СТАЛИН



ЗА ВЫПОЛНЕНИЕ ПЯТИЛЕТКИ В ЧЕТЫРЕ ГОДА!
ЗА СТАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО ЛЕНИНСКОЙ ПАРТИИ!
ПРОТИВ ОПОРТУНИЗМА И ГНИЛОГО ЛИБЕРАЛИЗМА!
ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОРЕВНОВАНИЕ, ЗА КОЗРАСЧЕТНЫЕ БРИГАДЫ!
ЗА ВЫПОЛНЕНИЕ ШЕСТИ ИСТОРИЧЕСКИХ УКАЗАНИЙ И. СТАЛИНА!
ЗА ВЫПОЛНЕНИЕ ЛОЗУНГОВ ОБ ОВЛАДЕНИИ ТЕННИНОЙ
И «ДОГНАТЬ И ПЕРЕГНАТЬ» — МАКСИМУМ В 10 ЛЕТ!

ЗА ОРГАНИЗАЦИОННО-ХОЗЯЙСТВЕННОЕ УПРЕПЛЕНИЕ ПОЛНОЗОВ!
ЗА БОЛЬШЕВИСТСКОЕ УПРЕПЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ
СОВЕТСКОГО СОЮЗА!
ЗА МИРОВОЮ ПРОЛЕТРСКУЮ РЕВОЛЮЦИЮ!

NATHAN ISAYEVICH ALTMAN
Arts métiers graphiques, 1932
Collage, gouache y óleo sobre papel, 31 x 24,9 cm



VALENTINA KULAGINA

Cubierta del libro *Het tweede 5 Jaarsplan* de J. Huijts, 1932

22,2 x 14,1 cm

Estamos construyendo, 1929

Tarjeta postal, 14,7 x 10,4 cm



VALENTINA KULAGINA
Cubierta de la revista *Campo rojo* n° 12, 1930
30,2 x 22,9 cm

Trabajadoras - potenciad la brigada de choque, 1931
Cartel, 98 x 71 cm





В. КОЗЛОВСКАЯ - 1931

**РАБОТНИЦЫ - УДАРНИЦЫ,
КРЕПИТЕ УДАРНЫЕ БРИГАДЫ,
ОВЛАДЕВАЙТЕ ТЕХНИКОЙ,
УВЕЛИЧИВАЙТЕ КАДРЫ ПРОЛЕТАРСКИХ СПЕЦИАЛИСТОВ**

В. КОЗЛОВСКАЯ - РАБОТНИЦЫ - УДАРНИЦЫ. 1931. Холст, масло. 100 см. 100 см. 100 см.

ОБЪЕКТ УВЕЛИЧЕН

См. стр. 10

В. КОЗЛОВСКАЯ - РАБОТНИЦЫ - УДАРНИЦЫ. 1931. Холст, масло. 100 см. 100 см. 100 см.

EL LISSITZKY
Ejército rojo de trabajadores y agricultores, 1934
Libro, 30,2 x 35,6 cm



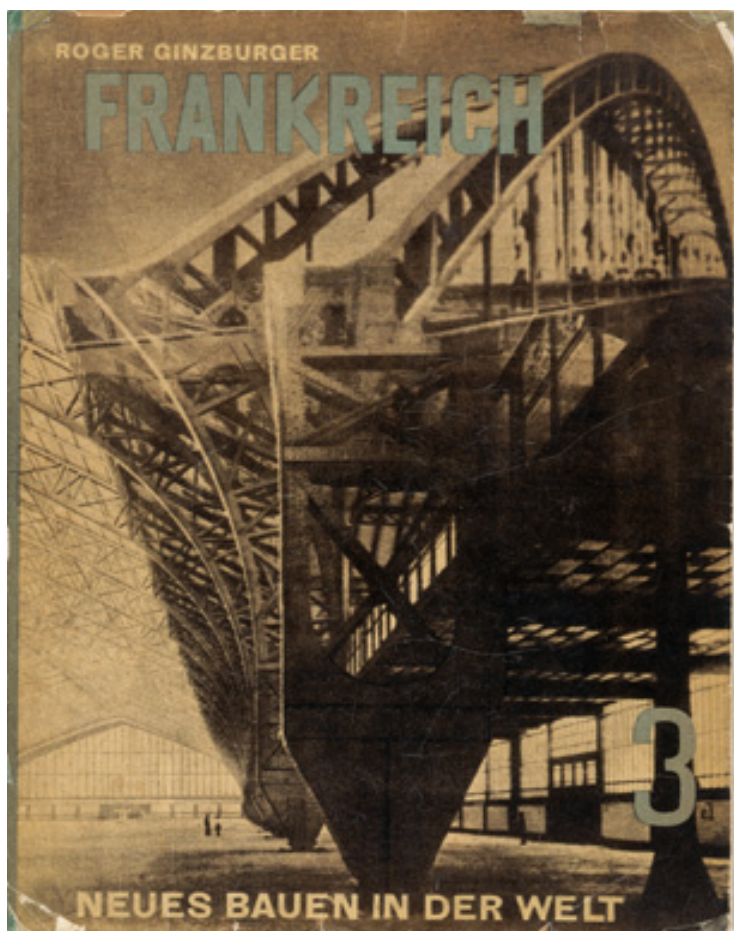
EL LISSITZKY

Cubierta del libro de Roger Ginzburger *Francia*. Vol.III, Viena 1930

Huecograbado y tipografía sobre cartón, 29 x 22,8 cm

Rusia. Vol. I, Viena 1930

29 x 23 cm



EL LISSITZKY

Cubierta de *Brigada Khudozhnikov* n° 4, 1931

31,4 x 22,4 cm

Libro *Bien, un poema de octubre* de Mayakovsky, 1928

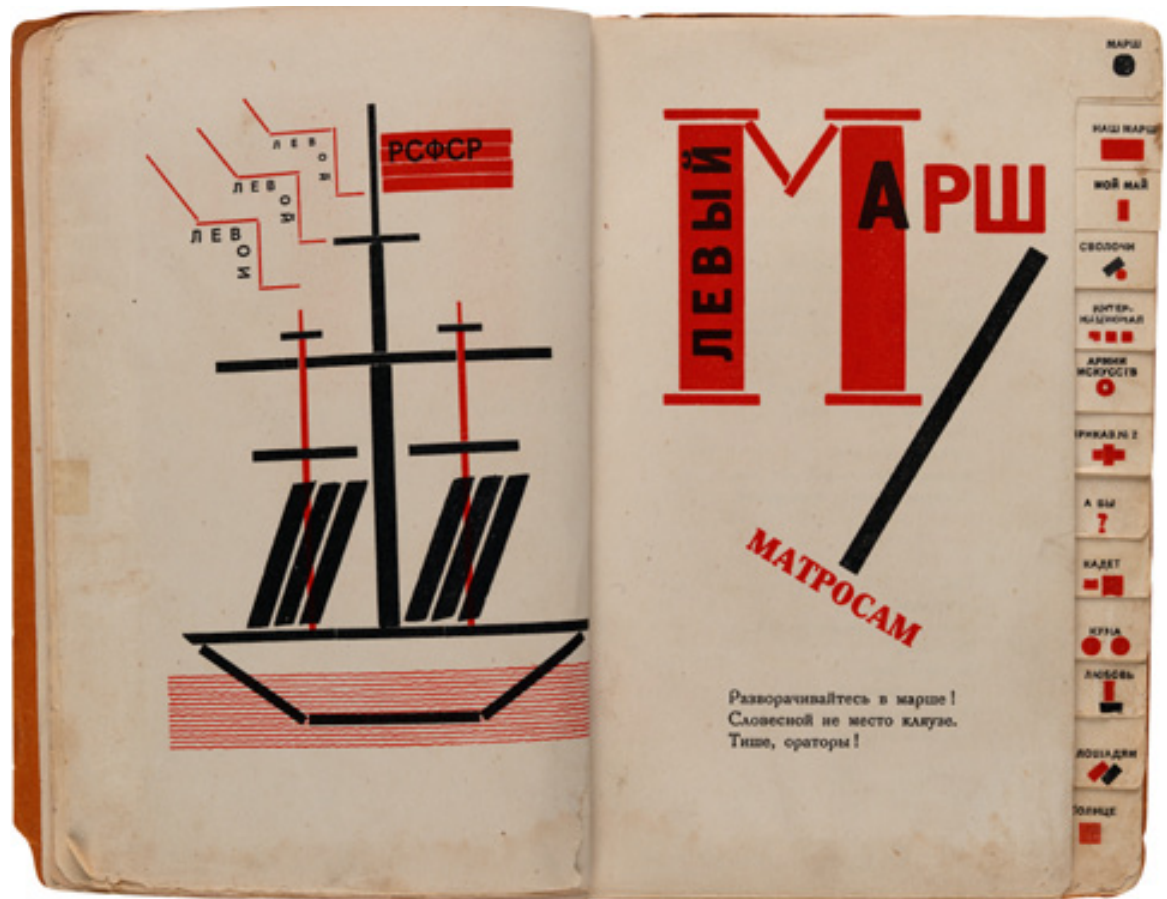
20,8 x 14,4 cm



EL LISSITZKY

Libro *Para la voz*, de Vladimir Mayakovsky, 1923

18,8 x 13 cm



EL LISSITZKY

Libro *El teatro liberado* de Alexander Tairoff, 1927

25 x 18 cm

Libro *(A Terek) Rabbi*, de Olga Forch, 1922

Huecograbado y tipografía, 20 x 14 cm



EL LISSITZKY

Invitación *The all Union painting trade exhibition. 1917-1927, 1927*

11,4 x 23,3 cm



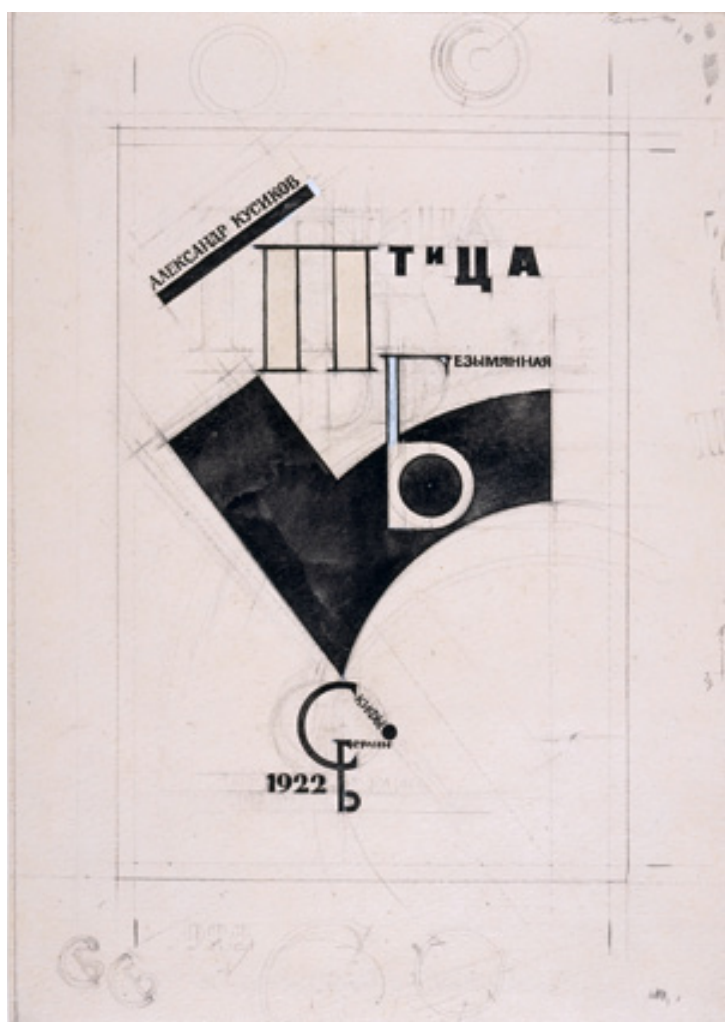
EL LISSITZKY

Boceto original para la cubierta el libro *Pájaro sin nombre*, 1922

Acuarela, collage y lápiz sobre papel, 29,5 x 20,8 cm

Libro *Pájaro sin nombre*, de Alexander Kursikoff, 1922

20,8 x 14 cm



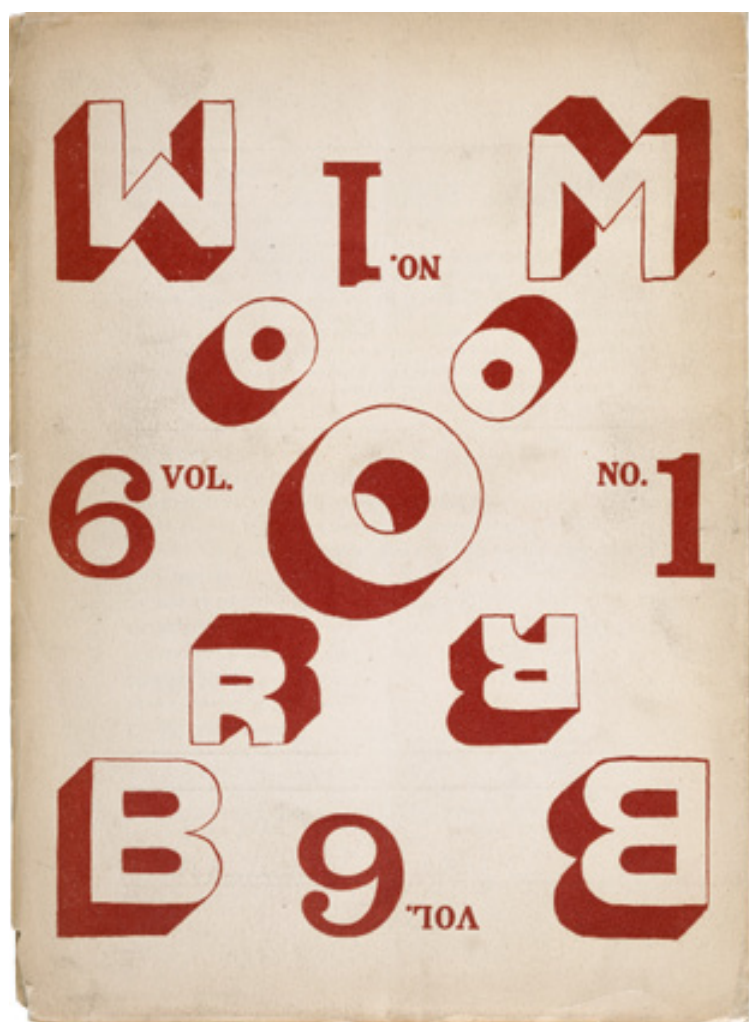
EL LISSITZKY

Broom, Vol 6, no 1, enero, 1924

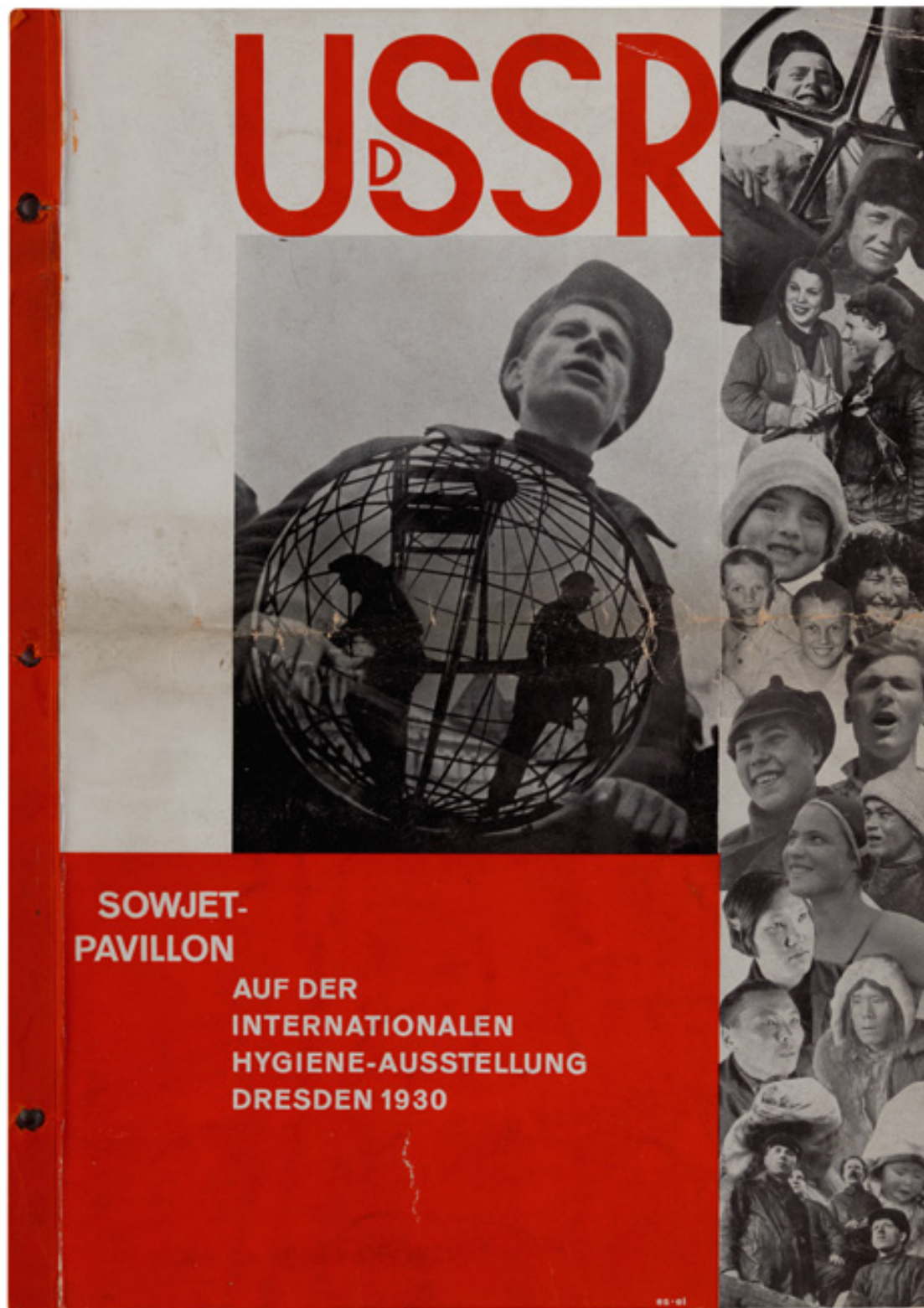
27,9 x 20,2 cm

Revista *Epopoia* no. 2, 1922

21,5 x 14,3 cm



EL LISSITZKY
Catálogo del pabellón de la URSS
en la *Exposición Internacional de Higiene*, Dresde, 1930
29,2 x 21 cm



EL LISSITZKY

Exposición de prensa en Colonia, 1928

Fotografías, 9 x 14 cm.



EL LISSITZKY

Cubierta de la revista *URSS en construcción*, No 2, 1933

41,6 x 29,9 cm

Cubierta de la revista *URSS en construcción*, No 10, 1932

41,6 x 29,9 cm



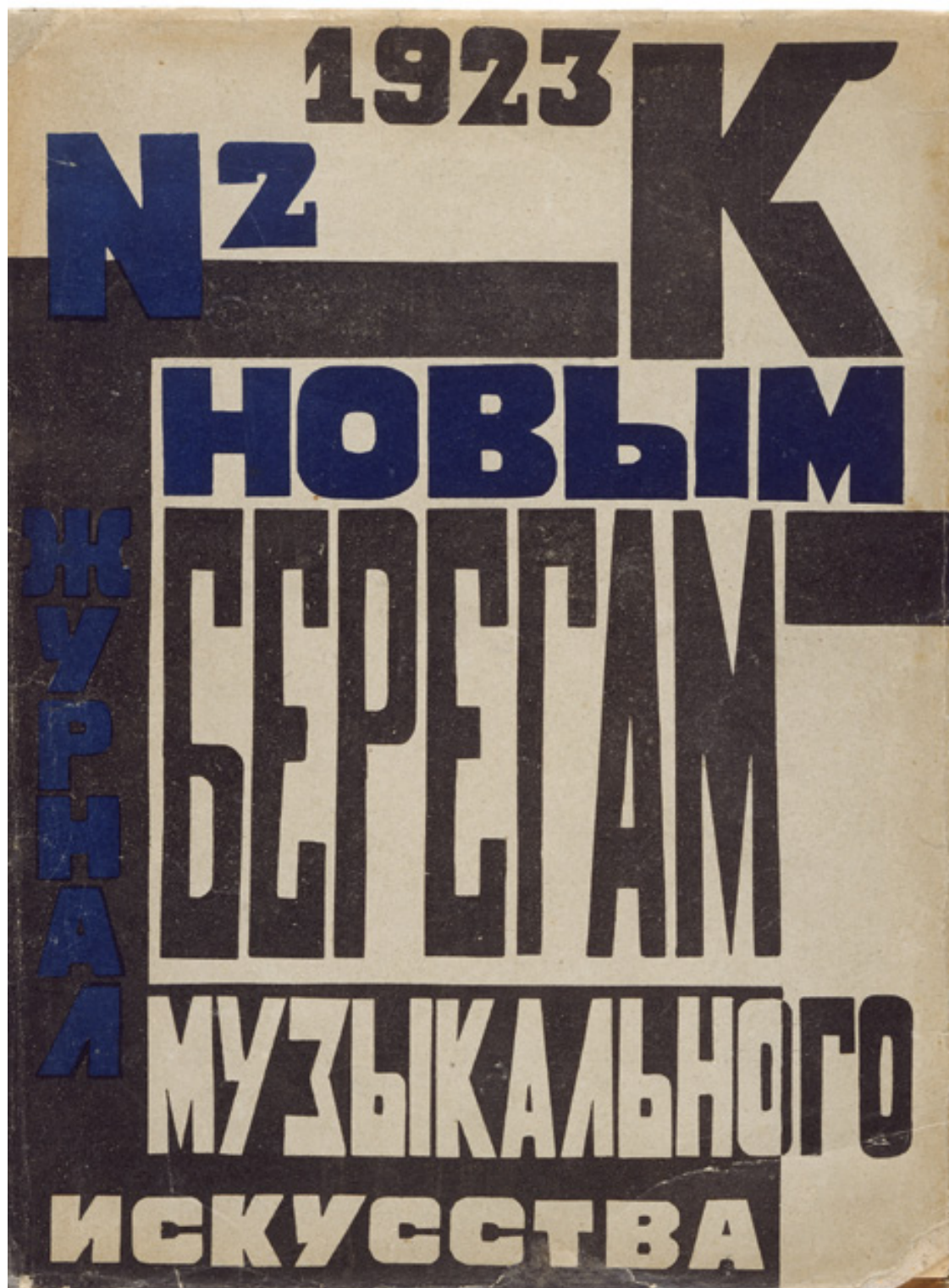
ЛЮБОВ ПОРОВА
Novedades musicales, Volúmen 1, 1923
30,4 x 23,1 cm



ЛЮБОВ ПОПОВА

Novedades musicales, Volúmen 2, 1923

29,1 x 21,8 cm



ALEXANDER RODCHENKO

History of the Communist Party no 22, s.f.

Cartel, 72 x 54,8 cm

1920 نېچنى يىل گراژدانلار سوعىشنىڭ ېتوۋى

پىلانلاردا
ۋ. ك. پ. (ا)
تارىخى
22

ئۇيغۇر ئۆلكىسىدىكى سىرتلىق ئىشلىرىنى تەشكىل قىلىش ئىشلىرىنىڭ 1920 نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

سىرتلىق ئىشلىرىنى تەشكىل قىلىش ئىشلىرىنىڭ 1920 نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

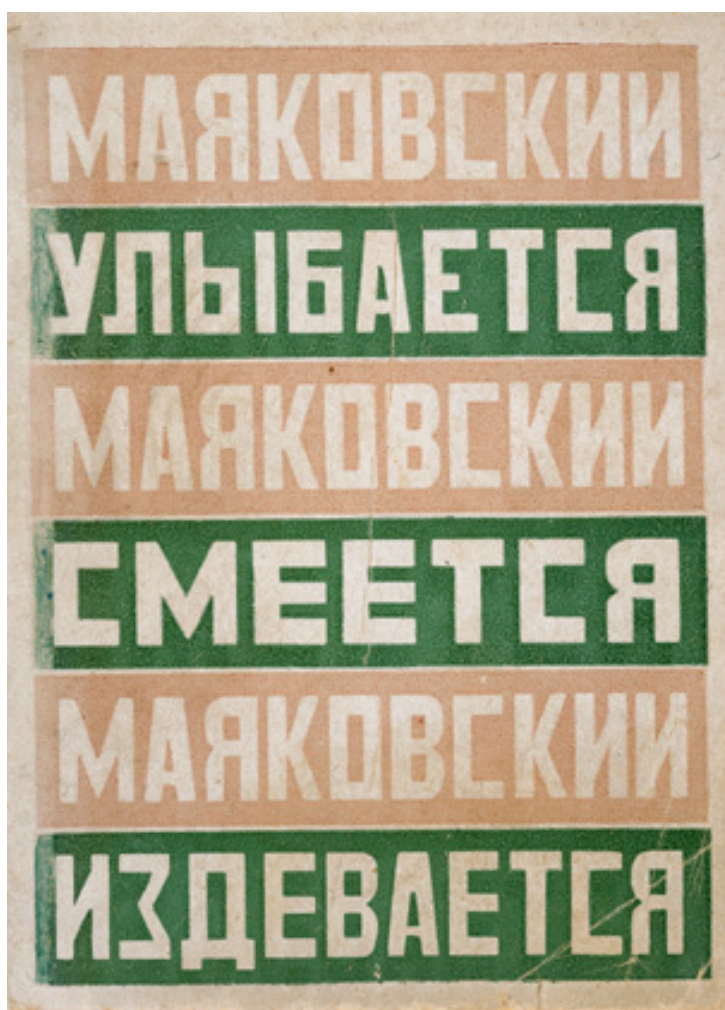
ۋ. ك. پ. (ا) نىچى يىلى 20 - مەرتىبە كىرىشى

Ведущий Коммунистической Академии и Музей Революции Союза СССР.

ALEXANDER RODCHENKO

Cubierta de libro *Mayakovsky sonríe, Mayakovsky ríe, Mayakovsky se burla* de V. Mayakovsky, 1923
17,5 x 13 cm

Diseño y portada libro *Izbran* de N. Aseev, 1923
20,6 x 14,6 cm



ALEXANDER RODCHENKO
El acorazado Potemkin, 1926
Cartel, 73 x 104 cm



ALEXANDER RODCHENKO
Cubierta del libro *Negocios*, de Zelinskii, 1929
22,5 x 15,5 cm

Diseño libro *Conversaciones sobre poesía con un inspector fiscal* de
Mayakovsky, 1926
17,4 x 12,8 cm



ALEXANDER RODCHENKO

LEF No 2, 1923

23,7 x 16,2 cm

LEF (Revista del Frente Izquierdista de las artes) No 3, 1923

22,9 x 15,8 cm



ALEXANDER RODCHENKO

Portada libro *De esto. Para ella y para mi*, de V. Mayakovsky, 1923
23 x 15,6 cm

Fotomontaje para ilustración interior del libro *De esto. Para ella
y para mi* de Mayakovsky, 1923
Gelatina de plata sobre papel, 16,5 x 10,9 cm



ALEXANDER RODCHENKO
Dobrolet (versión roja), 1923
Cartel, 35 x 45,5 cm



ALEXANDER RODCHENKO
LEF (Revista del Frente Izquierdista de las artes) No 4, 1927
22,7 x 15,8 cm

Diseño de cubierta *Journalist Magazine*, No.5, 1930
Huecograbado y tipografía, 27,7 x 20,6 cm

EL LISSITZKY
Producid más tanqus, todo para el frente, todo para la victoria, 1941
Cartel, 89 x 58 cm

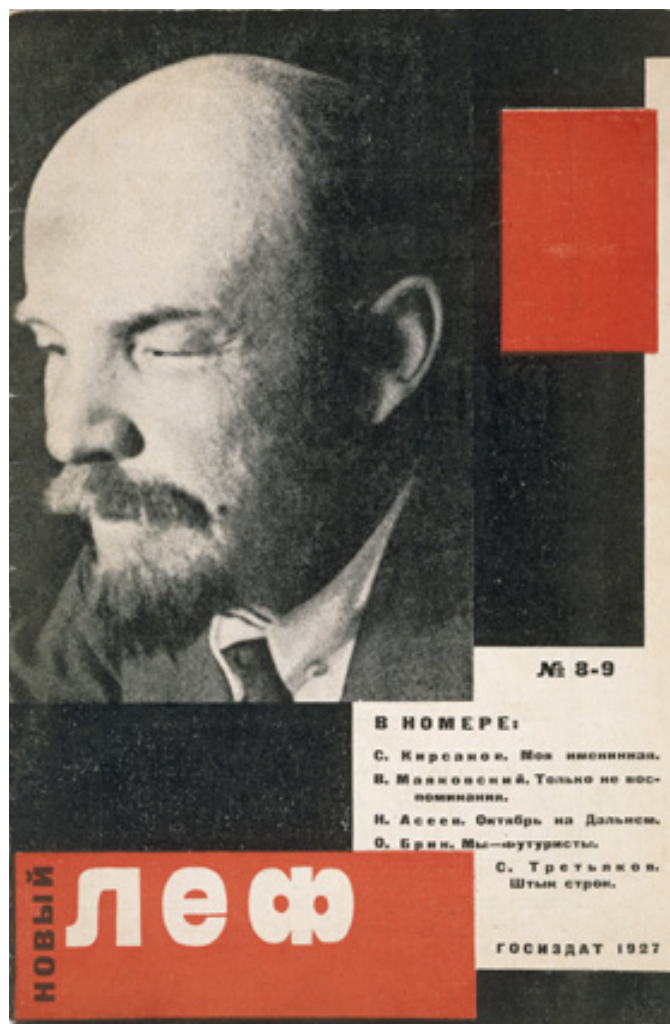


**ДАВАЙТЕ ПОБОЛЬШЕ ТАНКОВ,
ПРОТИВОТАНКОВЫХ РУЖЕЙ И ОРУДИЙ,
САМОЛЕТОВ, ПУШЕК, МИНОМЕТОВ,
СНАРЯДОВ, ПУЛЕМЕТОВ, ВИНТОВОК!**



**ВСЕ ДЛЯ ФРОНТА!
ВСЕ ДЛЯ ПОБЕДЫ!**

ALEXANDER RODCHENKO
LEF (Revista del Frente Izquierdista de las artes) No 8-9, 1927
22,7 x 15,8 cm



ALEXANDER RODCHENKO

Cubierta de la revista *Radio Schlusatel* No 43, 1929

31 x 22,3 cm





ALEXANDER RODCHENKO

Joven pionera, 1930

Gelatina de plata sobre papel, 25 x 18.7 cm

Copia moderna realizada por la familia Rodchenko

Donación familia Rodchenko

Bárbara, 1935

Gelatina de plata sobre papel, 18,3 x 21,1 cm

Copia moderna realizada por la familia Rodchenko

Donación familia Rodchenko

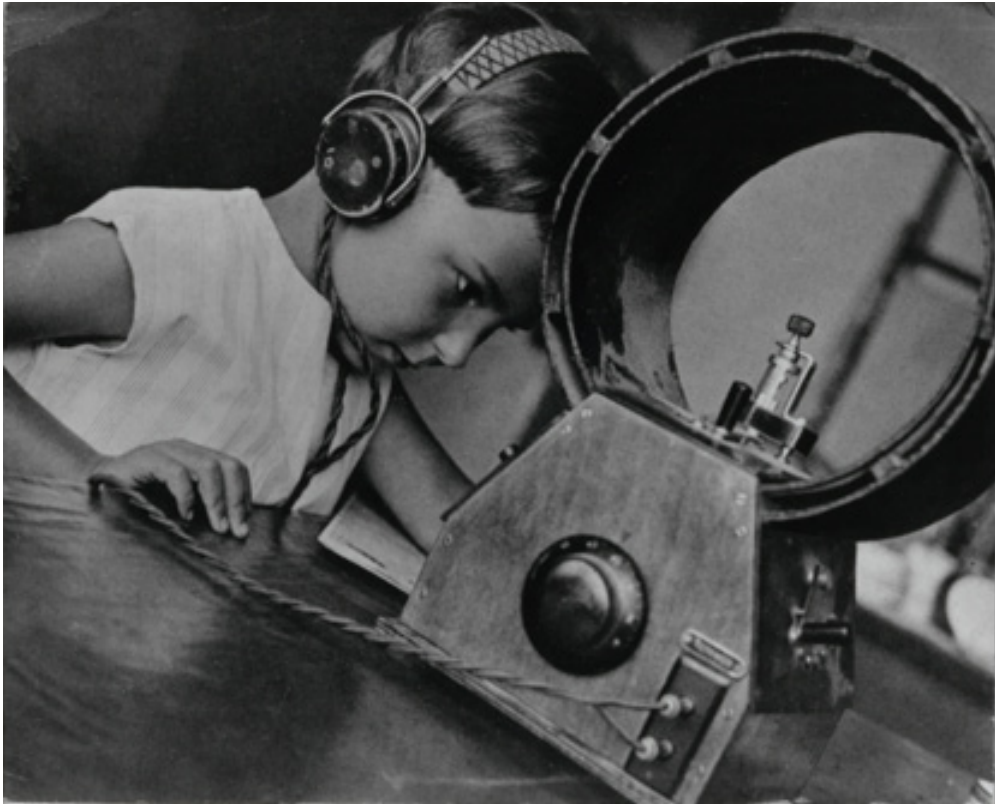
Fuente pública, 1932

Gelatina de plata sobre papel, 16 x 22 cm

Copia moderna realizada por la familia Rodchenko

Donación familia Rodchenko





ALEXANDER RODCHENKO

Radioescucha, 1932

Gelatina de plata sobre papel, 12,5 x 15,4 cm

Copia moderna realizada por la familia Rodchenko

Donación familia Rodchenko

Niños en un bote, 1933

Gelatina de plata sobre papel, 18,9 x 26,8 cm

Copia moderna realizada por la familia Rodchenko

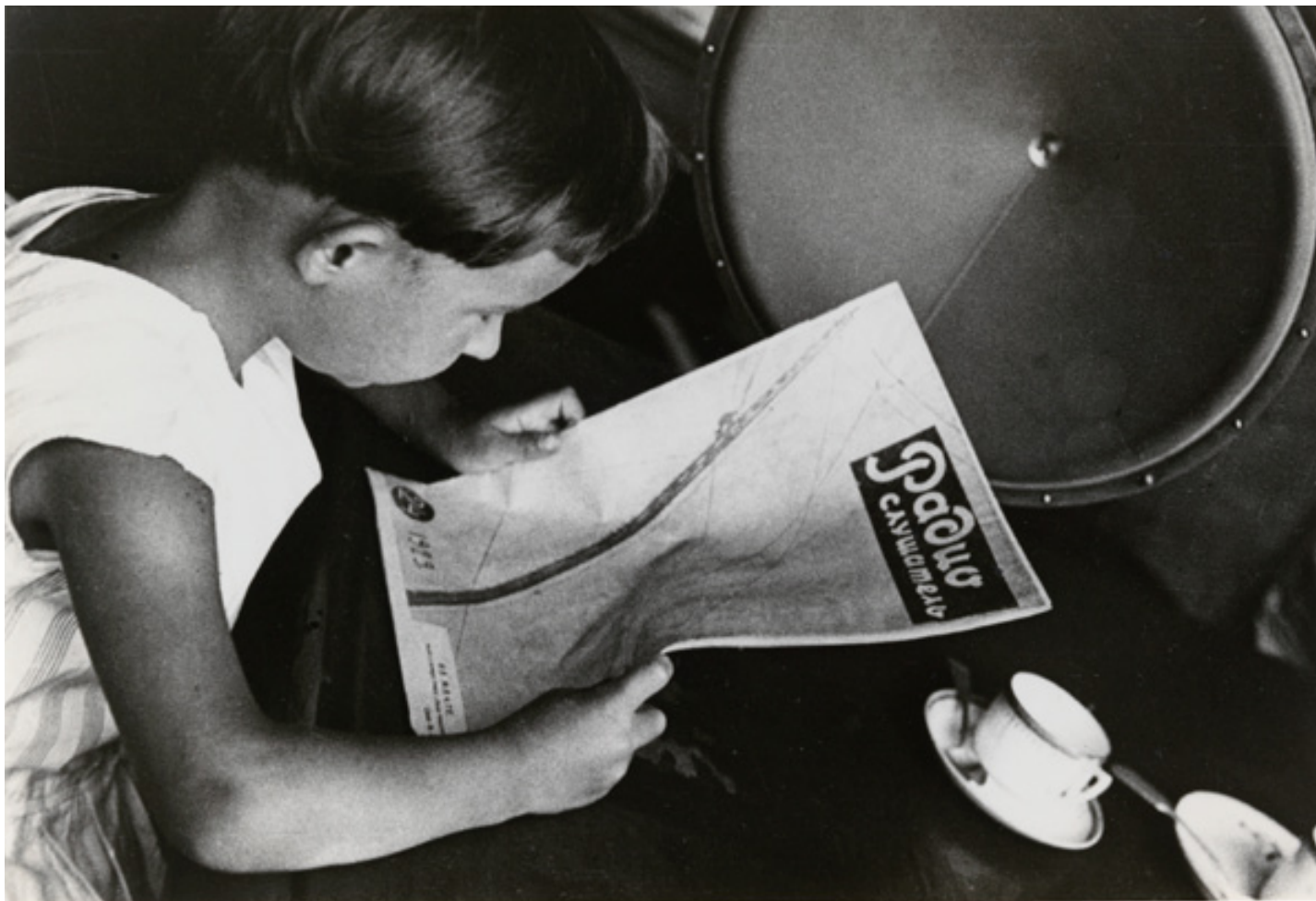
Donación familia Rodchenko

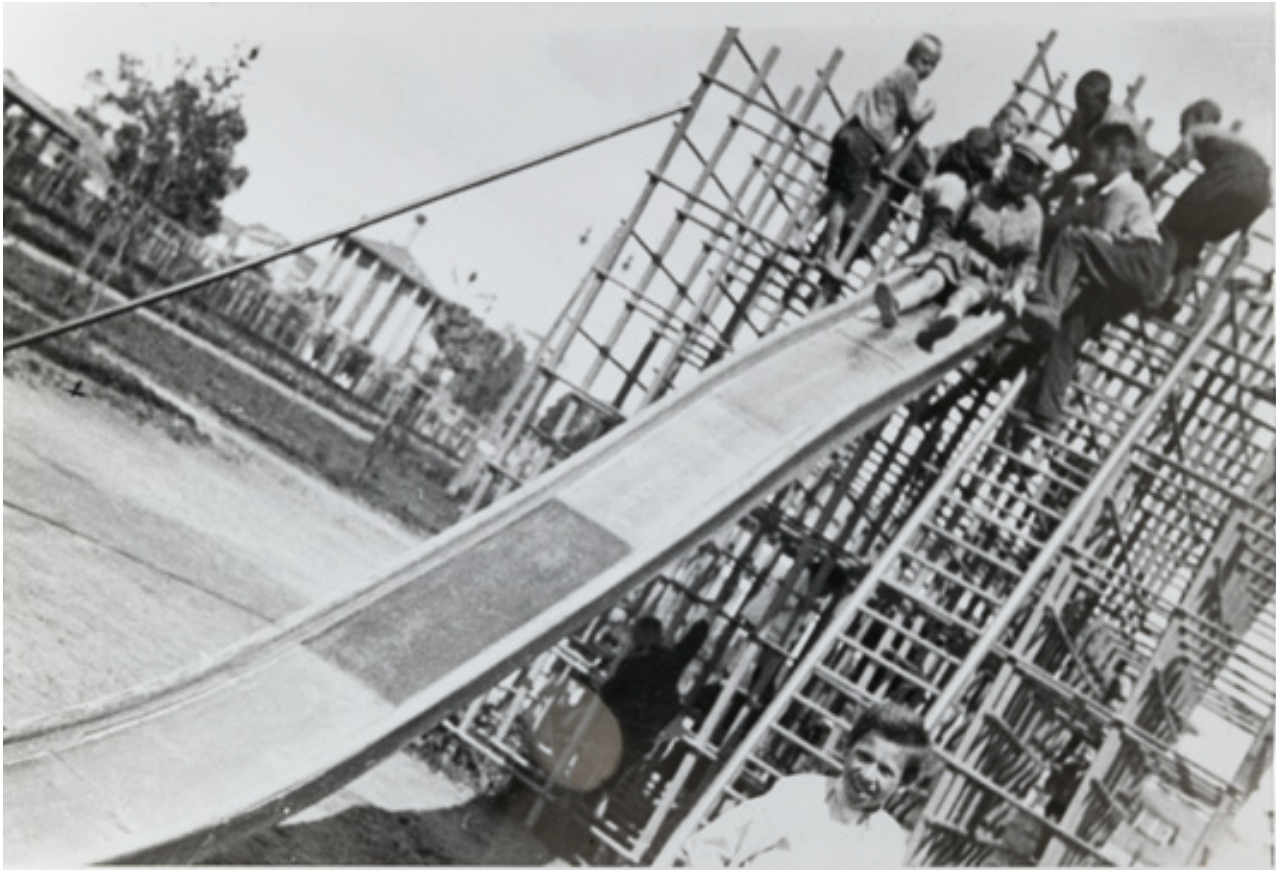
Radioescucha, 1932

Gelatina de plata sobre papel, 20,5 x 29,5 cm

Copia moderna realizada por la familia Rodchenko

Donación familia Rodchenko





ALEXANDER RODCHENKO

Niños en un parque, 1932

Gelatina de plata, 3,5 x 19,5 cm

Donación familia Rodchenko

Sin título (Pioneros), 1930

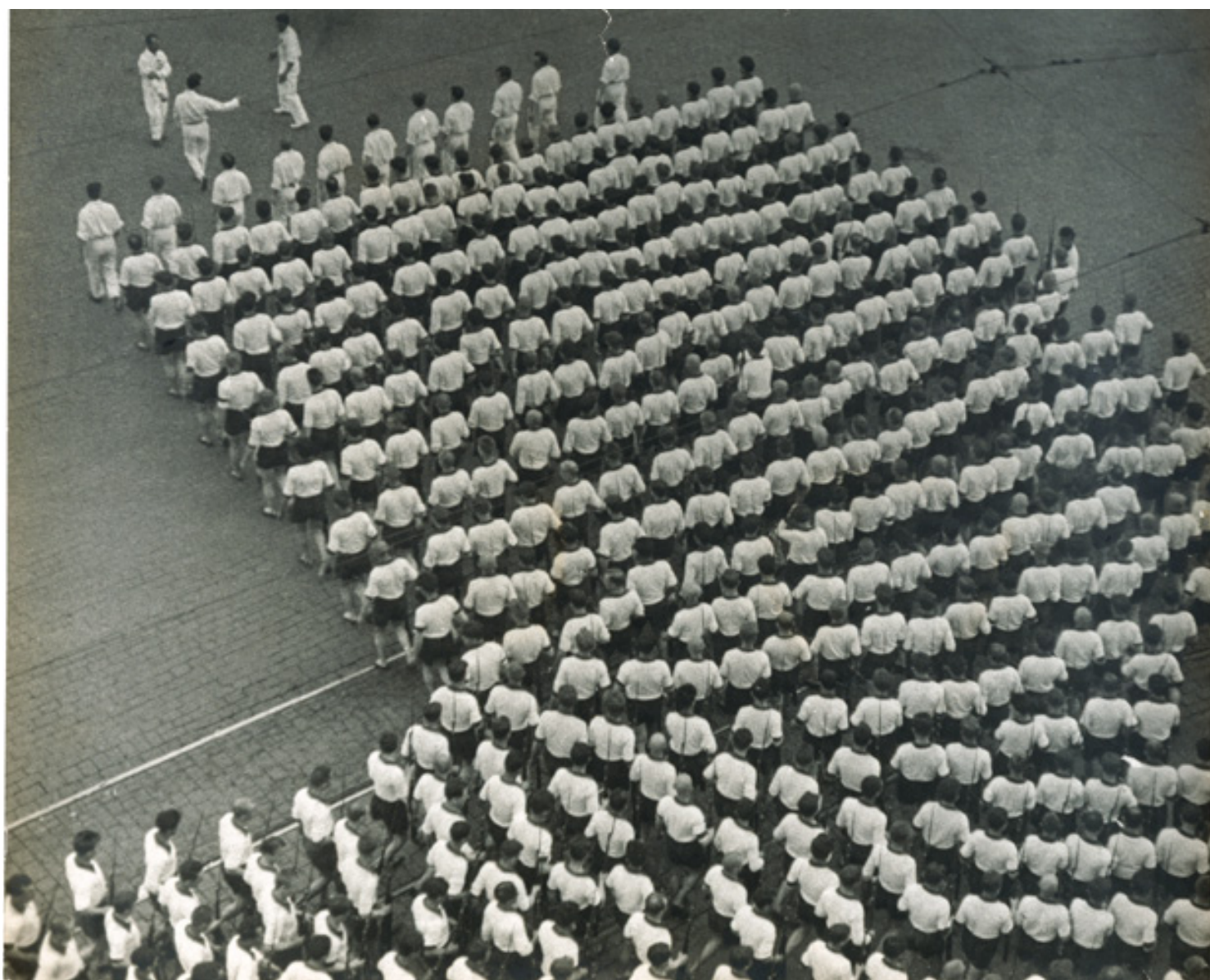
Gelatina de plata sobre papel, 16,4 x 23,8 cm

Copia moderna realizada por la familia Rodchenko

Donación familia Rodchenko

Columna Dinamo, 1935

Gelatina de plata sobre papel, 47,7 x 58,7 cm



VARVARA STEPANOVA
Portada revista *Sovetskoe Kino*, No 1, 1927
Huecograbado, 36 x 26,7 cm

VLADIMIR ROSKIN
La biblioteca de Ogoniok, 1929
Collage y gouache sobre papel, 29 x 20,5 cm



VARVARA STEPANOVA / BORIS IGNATOVICH

Carcajada terrible, 1932

Libro, 24,5 x 21,3 cm



VARVARA STEPANOVA
Sin título, 1930
Collage sobre papel, 27,9 x 20 cm

SOLOMON TELINGATER
Portada de la revista *La construcción de Moscú* No 10, 1929
30,4 x 23 cm
Donación Gilles Gheerbrant, Francia



SOLOMON TELINGATER

Diseño del libro *Five-Year Plan, Moscow/Leningrad* de Semenon Kirsanov, 1931

20,2 x 13,8 cm

