

Higinio Polo

ALEXANDR

ЯДОВИЧЕНКО



El arte y la revolución

La oscuridad refleja el destino de Ródchenko. Consulte cualquier historia de la vanguardia rusa y leerá que la izquierda artística prometió lealtad a la “Revolución de Octubre”, es decir, al golpe del Partido Comunista de 1917 y a la subsiguiente dictadura. Lo que esta narrativa entierra, sin embargo, es una historia desordenada de rebelión artística y represión política que envolvió a Ródchenko y otros durante los años 1917–1919, cuando el anarquismo, no el marxismo, era la razón de ser de su arte.

La capitulación de Ródchenko se produjo en marzo de 1921, cuando él, Gan y Stepanova se unieron a otros para formar “El primer grupo de trabajo constructivista”. El grupo redactó un manifiesto comprometiéndose a la “construcción soviética” guiados por el “comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico”.

Qué lejos llegó a caer Ródchenko desde sus días anarquistas puede ser calibrado por su actitud durante la purga que barrió el escalafón superior del Uzbekistán soviético. En 1934, se encargó a Ródchenko que diseñara un álbum llamado *10 años de Uzbekistán* en conmemoración de una década de gobierno del Partido Comunista.

La purga del liderazgo uzbeko comenzó en 1937 y duró hasta 1938. Al enterarse de cada arresto, Ródchenko arruinó su copia personal de *10 años de Uzbekistan* con tinta negra espesa, al ir borrando el nombre de cada víctima otrora ensalzada por él.

“¡La Muerte del arte!” había llegado a su apogeo.

Allan Antliff: *Anarquía y arte*

Higinio Polo

ALEKSANDR RÓDCHENKO

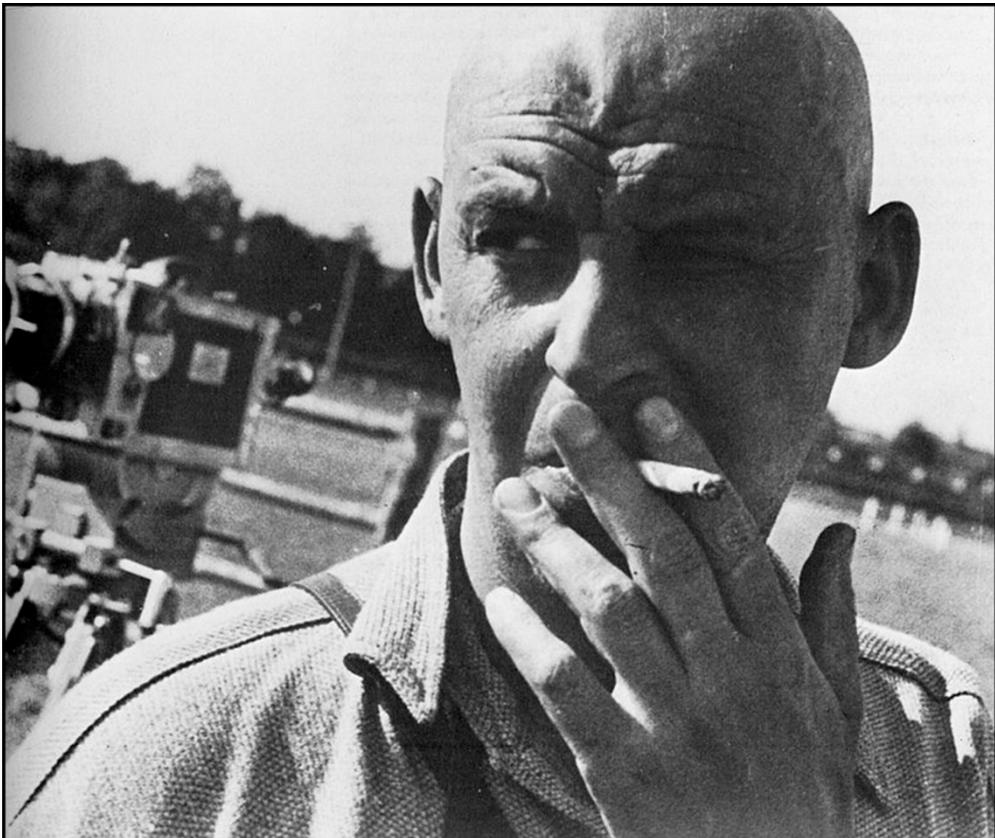
El arte y la revolución

Texto publicado en el nº 251 de *El Viejo Topo*,
diciembre de 2008.

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html



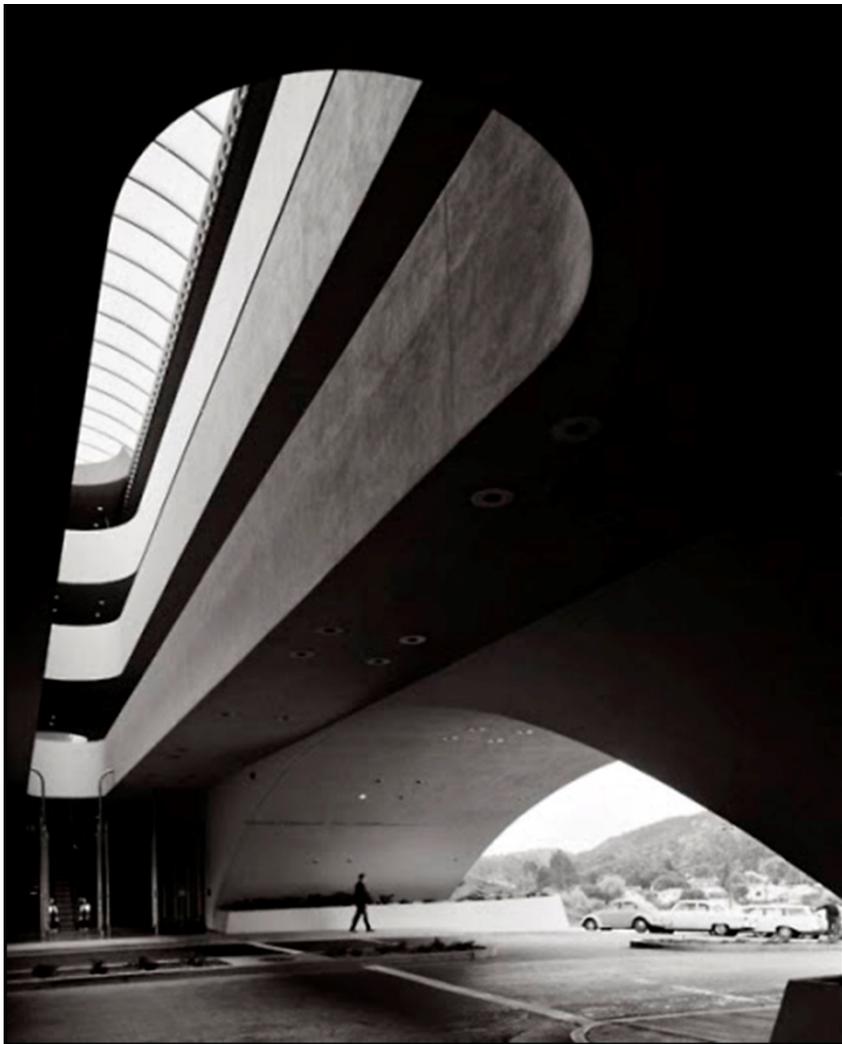
Aleksandr Ródchenko en 1935

RÓDCHENKO, EL ARTE Y LA REVOLUCIÓN

Higinio Polo

Ródchenko había nacido en la capital de la Rusia zarista, en 1891, e inició su actividad artística en el momento en que las corrientes espiritualistas del arte ruso se concretaban en las propuestas de Kandinski y Malévich, y, al mismo tiempo, crecían las ideas sobre un arte *sin-objeto* de la mano de artistas como Olga Rozanova, Liubov Popova y Alexandra Ékster (las tres, no por causalidad, son mujeres), y se configura la propuesta racionalista de Tatlin. Ródchenko se ve envuelto en la frenética actividad de los partidarios del suprematismo, en esos años inquietos previos a la revolución que se convertirán, poco después, en tiempos convulsos con la agresión capitalista a los sóviets y con el inicio de la guerra civil. Los artistas se implican en la revolución, y mujeres como Liubov Popova y Alexandra

Ékster, y la que sería la compañera de Ródchenko, Varvara Fiódorovna Stepánova, se convierten en defensoras del socialismo y en símbolos del nuevo papel de la mujer.



Se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Kazan, en los años previos al estallido de la *gran guerra*. Ródchenko trabajó, primero, con las maneras del movimiento fauvista; después, pasó a identificarse con el cubofuturismo, y

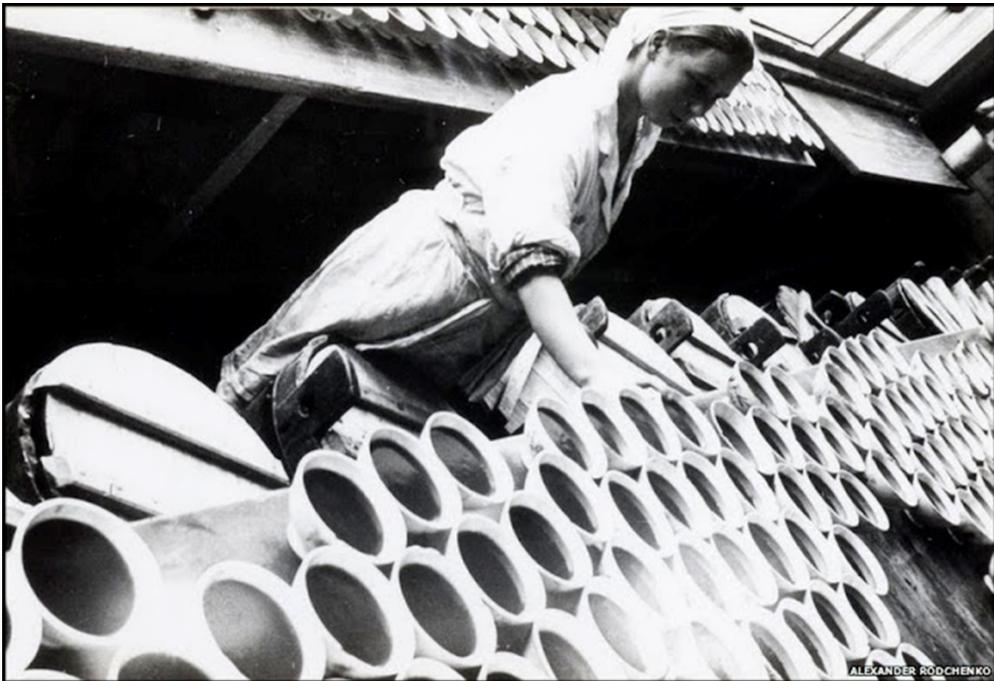
todavía daría una nueva vuelta de tuerca aplicando a ese cubofuturismo una indagación artística de la que había desaparecido el objeto, creando unos peculiares dibujos a tinta donde combina la línea recta con círculos superpuestos.



1929, Escalinatas

De hecho, se dio a conocer en la exposición que organizó Tatlin en un almacén moscovita en 1916 (la célebre muestra colectiva *Magazín*) en la que expuso esos papeles con líneas que se cruzaban y que despojaban, con su esquematismo, sus inclinaciones anteriores hacia la exageración impresionista y el abuso compositivo en sus años de formación. Ahí está ya el germen de su idea posterior de utilizar la línea como uno de los ejes centrales de su aportación artística, pero en clara oposición a las

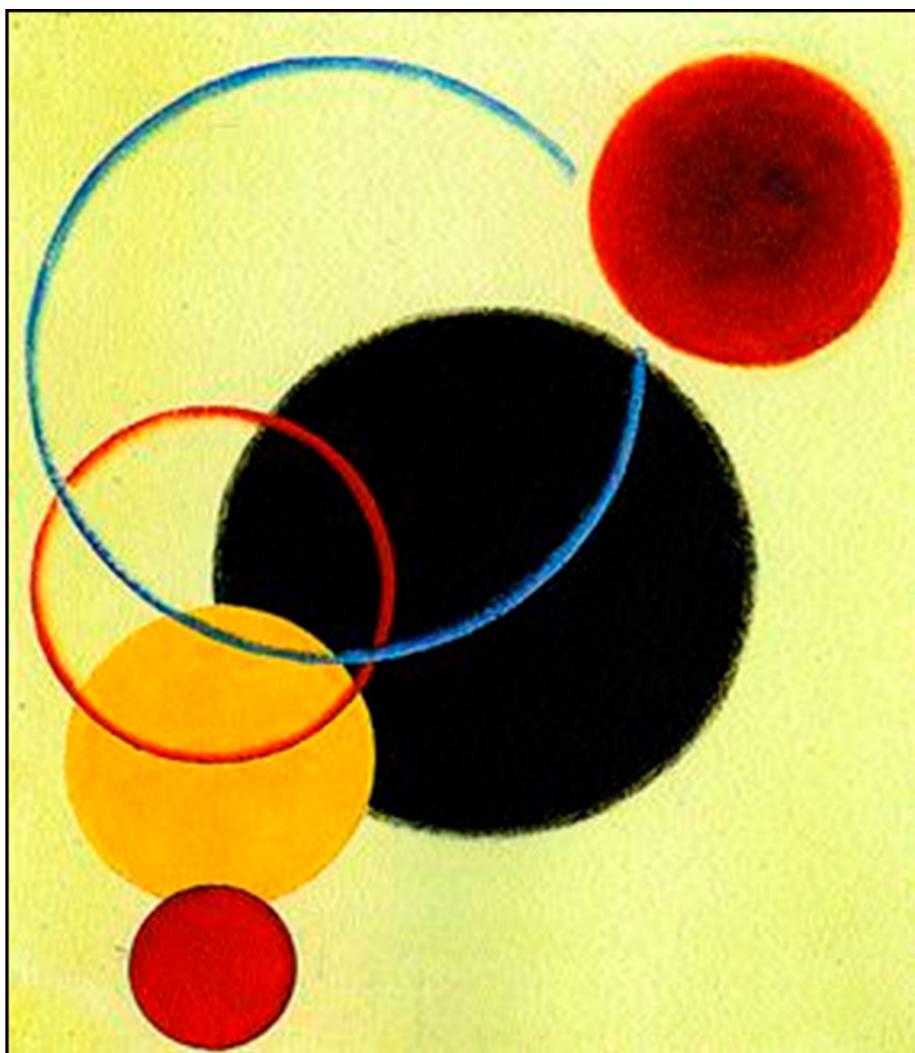
propuestas de Kandinski, quien postulaba una línea curva, que codificará (tras su marcha de Rusia en 1922, debida en gran parte a sus diferencias con Tatlin y Ródchenko) en su libro *Punto y línea sobre el plano*, escrito durante su estancia en la Bauhaus de Weimar. En ese libro, Kandinski inicia su exposición sobre la línea proclamando que “la línea geométrica es un ente invisible”, algo que Ródchenko estaba muy lejos de compartir.



* * *

La historia estaba a punto de desbocarse, porque apenas un año después de esa exposición organizada por Tatlin en la calle Petrovka, el zar de Rusia es forzado a abdicar en la revolución de febrero, y, unos meses después, el mundo asiste con asombro y esperanza a la primera revolución

obrera triunfante: será en su seno donde Ródchenko desarrollará todas sus ideas, sus novedosas propuestas, y proclamará su intención de elaborar un arte al servicio de la construcción del futuro.



Compsición sin objeto nº 65 (Naturaleza muerta), 1918

Ródchenko milita, en ese verano prodigioso de 1917, en el sindicato de artistas, *Profsoiuz*, donde trabaja junto a Meyerhold y Maiakovski, y colabora en Moscú en la construcción del *Café Pittoresque* de la calle Kuznetski

Most, junto con Tatlin, en esas semanas en que Lenin y Trotski están preparando el asalto a los cielos en Petrogrado: el triunfo de la revolución traza así una línea divisoria para intelectuales y artistas, que deja a un lado a los partidarios de las viejas ideas de la academia y del realismo y, también, a los seguidores de un cierto fauvismo incapaces de interpretar las nuevas necesidades, frente a los postulantes de un arte nuevo, donde el cubofuturismo, el suprematismo y la abstracción ganan terreno. Ahí estaba Ródchenko (y, con él, desde diferentes perspectivas artísticas, los más relevantes creadores de la vanguardia rusa), impulsor de un arte para la revolución, que se concretará en deslumbrantes ideas para fusionar las necesidades populares con el arte que quería construir el futuro.



Cartel para *El acorazado Potemkin*

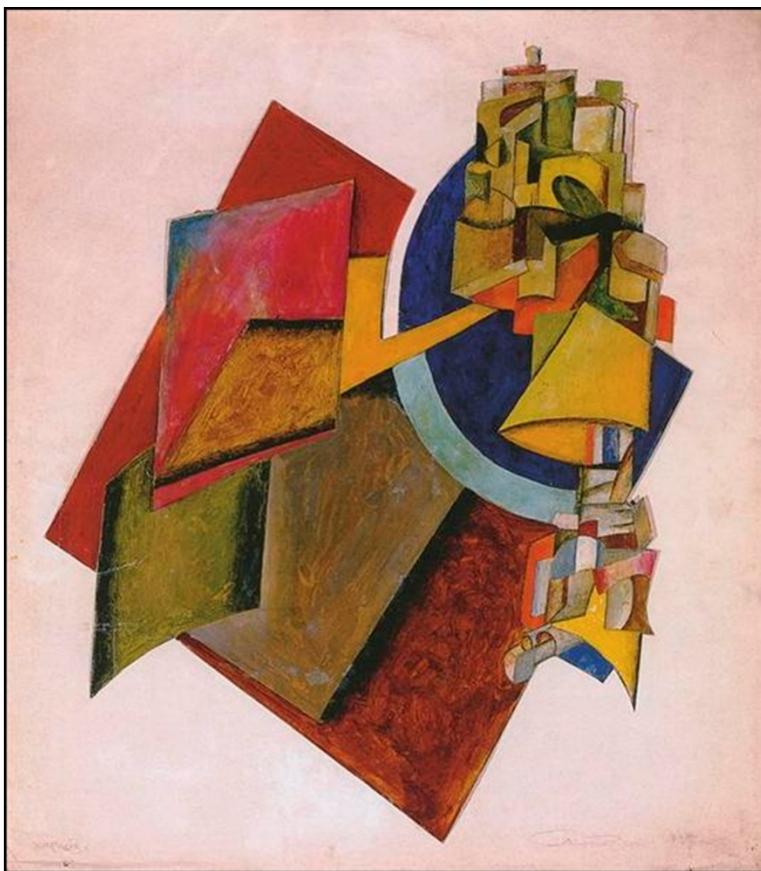
El constructivismo –o productivismo, como también se le denominó– tenía evidentes raíces en las fábricas, en la industria que había forjado a los destacamentos obreros que, en ese momento, asumían un nuevo protagonismo histórico.





El trabajo de sus iniciadores –Ródchenko, pero también su compañera Varvara Stepánova, Aleksei Gan (cuyo pequeño folleto, *Konstruktivizm*, publicado en 1922, tanta importancia tendría), los hermanos Vladimir y Georgii Stenberg, Karl Ioganson y Konstantin Medunetski– supuso la codificación de un lenguaje y una actitud que, bebiendo

del Tatlin de la maqueta para el *Monumento a la Tercera Internacional*, intentaba una nueva síntesis artística en la que ya no tenía sentido el viejo pintor de caballete, el artista dependiente del favor o del encargo de la declinante burguesía, y que, además, utilizaba materiales *bastos*, industriales, hierros y maderas que abrían un nuevo espacio y unificaban pintura y escultura, arquitectura y diseño, creando una nueva belleza que no estaba reñida con las fábricas ni con el trabajo obrero, que huía del arte ornamental, mercenario, con el objetivo, además, de participar en la construcción del futuro, en la edificación del sistema socialista soviético.



Composición, 1917

No en vano, Ródchenko había escrito “El arte que no haya entrado en la vida, será numerado y enviado al museo arqueológico de antigüedades”, remachando que repudiaba “el arte como pedazo brillante puesto en la vida inepta del hombre de propiedades”.

* * *



Composición. Rojo ganador, 1918

En la muestra estaba el óleo sobre madera, *Construcción*, de 1917, que parece una parábola sobre la nueva Rusia, aquel país convulso y revolucionario que iniciaba una atrevida aventura para cambiar el mundo. También, el conocido *Autorretrato*, de 1920, donde vemos un rostro de mirada inquisitiva, con el cráneo rasurado, y con un círculo negro sobre los ojos, horadando la frente. Cinco años antes, en 1915, había hecho otro autorretrato, representándose en escorzo, con chaqueta y corbata, de forma convencional; éste, estaba pintado sobre tela; aquél, sobre madera laminada. La diferencia era notable. En esos cinco años habían pasado muchas cosas, que Ródchenko documenta en su trabajo artístico y también en textos que publica en la efervescente prensa revolucionaria.





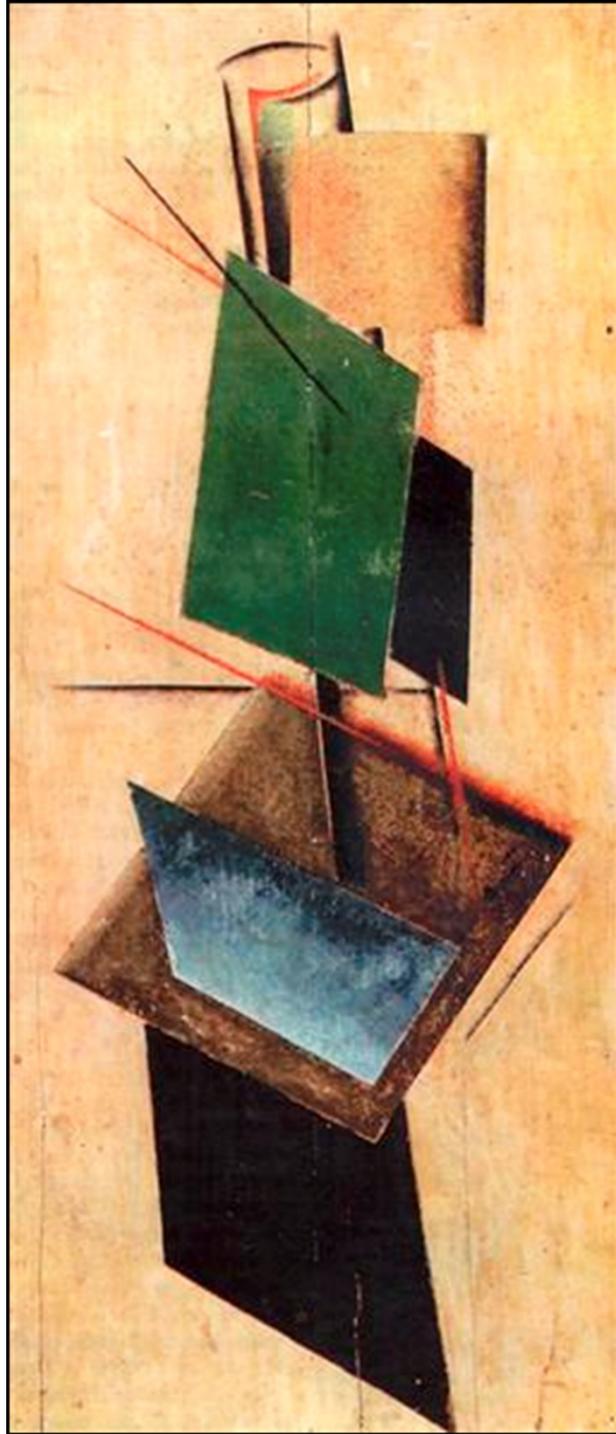
Rojo y amarillo, 1918

En mayo de 1918, escribe en *Anarkhia*: “Destruid, sed creadores, no tengáis miedo de perder lo que sea, porque el espíritu destructor es un espíritu constructor y vuestra procesión revolucionaria os dará la fuerza de la invención creadora, y brillante será la vía de la creación de la revolución, vuestra vía”.



1925, *Escalera de incendios*

Son manifestaciones radicales, inspiradas en el anarquismo de la acción directa, aunque ideas formalmente semejantes las encontramos, para la economía, en el escéptico Schumpeter que acuñó su *destrucción creativa* en plena Segunda Guerra Mundial.



Composición sin objeto, 1918



Disco y tapa, 1919

Porque, desde el inicio de la revolución, Ródchenko se ha unido a los artistas revolucionarios, y recibe la influencia de deslumbrantes creadores como Malévich y Tatlin, que también vuelcan todas sus energías en la grandiosa y difícil construcción del futuro en un país al que las potencias capitalistas invaden militarmente e imponen desde el primer momento una terrible guerra civil. La revolución

tropieza, avanza a trompicones, pierde territorios, parece a punto de ser derrotada, pero consigue romper el cerco gracias al ejército rojo de Trotski, y, mientras tanto, quienes no están en el frente desarrollan, como Ródchenko, una frenética actividad para consolidar los cambios, en medio de disputas y discusiones que trazarán nuevas fronteras para el arte y la vida.



Algunos artistas, incluso, están en el frente, como Klucis, quien después trabajará con Malévich, Pevsner y Gabo.



Después, Ródchenko rompió con Malévich, cuando aquél creó, a caballo de 1918 y 1919, *Askranov* (una “asociación de ultranuevos”, junto con su compañera Várvara Stepánova y artistas como Liubov Popova, Nadejda Udaltsova y su marido, Aleksandr Drevin, que sería ejecutado por Stalin en 1938), cuyos componentes, pese a haber participado en el suprematismo, se distancian de su

inspirador. Unos meses antes, Ródchenko había pintado la *Composición nº 59*: dos planos de color que parecen dos puertas que se entreabren, con un plano verde en la parte superior que aplasta y unifica la composición, que recuerda a algunas obras anteriores de Liubov Popova, como *Arquitectónica pictórica*, pero que se diferenciaba de otros artistas por su énfasis en la experimentación, utilizando para ello las nuevas herramientas que permitía la modernidad. Juega con el color, rompe los límites.



Diseño de las portadas de las revistas *París* (1925) y *Negocios* (1929)

De hecho, anunciaba ya la ruptura con Malévich, que se concreta en la célebre exposición *Arte sin objeto y suprematismo*, de abril de 1919, donde Ródchenko muestra su serie *Negro sobre negro* en abierta oposición al Malévich de *Blanco sobre negro*. Esa serie de Ródchenko es áspera,

dura, pero el pintor y fotógrafo nos avisa, con palabras del poeta Aleksei Kruchenij: “Los colores se van, todo se mezcla en negro.”



1924. Osip Brik

El constructivismo, la etiqueta que Malévich había adjudicado a Ródchenko, se desarrolla al amparo de las actividades que el comisario de cultura Lunacharski impulsa con la intención de acabar con las viejas instituciones

académicas que habían dificultado el nacimiento de nuevas sensibilidades artísticas, y gracias al trabajo de los talleres *Vjutemas* (un instituto, creado por el gobierno bolchevique, para la enseñanza del arte y la técnica) que harán posible que el obrero común, el hombre de la calle, protagonice los carteles, la arquitectura, el nuevo arte que se apodera de las ciudades soviéticas. Ródchenko también desarrolla una activa pedagogía sobre su visión del arte: da cursos sobre pintura, por ejemplo, en la escuela del *Proletkult*, las organizaciones proletarias de cultura e ilustración. En un álbum expuesto en la *Pedrera* estaban recogidos los grabados que hizo Ródchenko en 1919, cuyos rasgos, en algún caso, recuerdan extrañamente escenas japonesas, o parecían sugerir una mandolina, y que, junto al *lineísmo*, ya anunciaban las “construcciones espaciales”, con las que busca la universalidad. En ese mismo año, participa en el grupo *Jivskulptari*, junto con arquitectos como Ladovski y Krinski, o escultores como Koriolov, cuya pretensión era unir las distintas ramas artísticas (pintura, escultura, arquitectura) en el diseño y construcción de la nueva geografía urbana soviética. Al año siguiente, con la creación del INJUK (Instituto de Cultura artística), dirigido por Kandinski, las diferencias entre sus componentes sobre el análisis y el desarrollo de la experimentación artística concluirán con la ruptura y con la salida de éste, a quien sucederán en la dirección del instituto, primero, Ródchenko con su constructivismo, y, después, Ósip Brik, con su apuesta por los comunistas-futuristas.



Composición 64, 1918



Negro sobre negro, 1918



Negro sobre negro 01, 1918



1924, el pintor Alexander Shevchenko

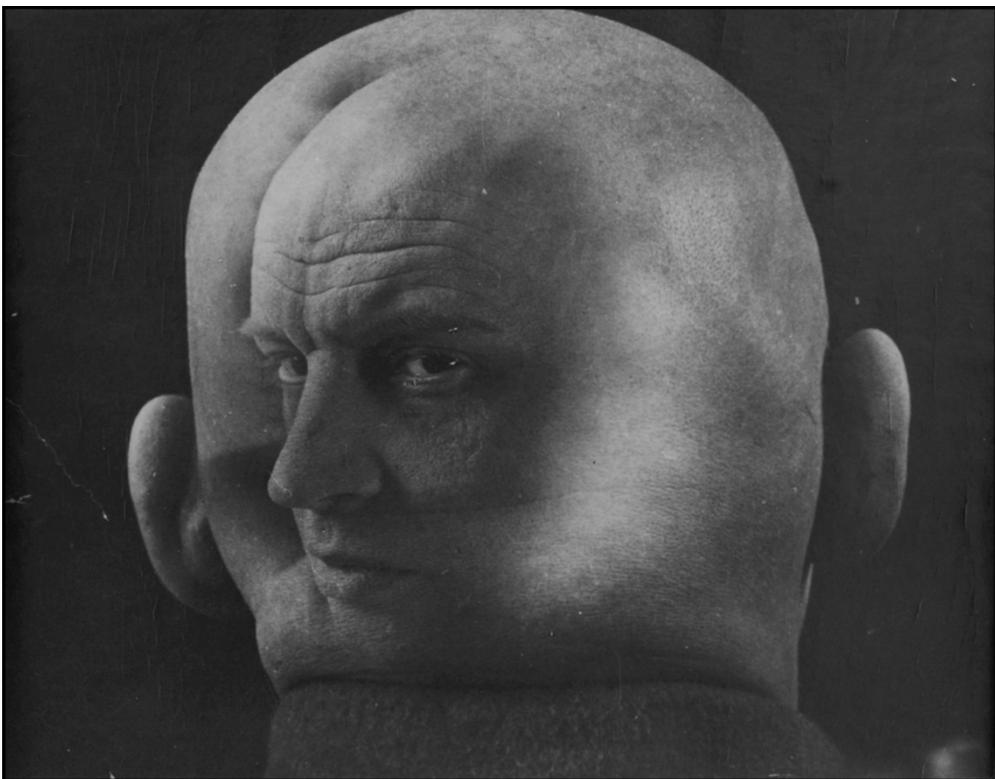


1928. En el teléfono

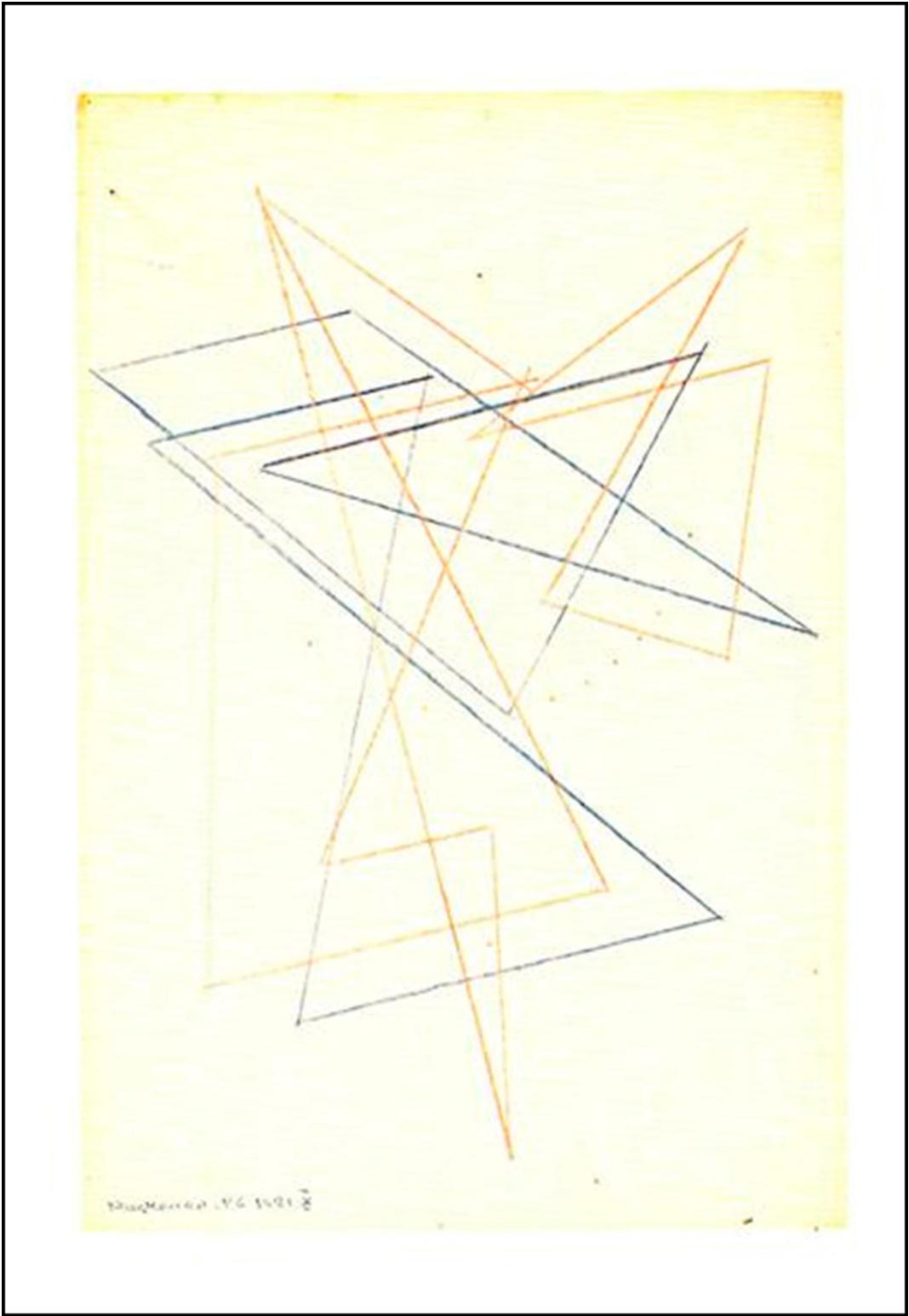
Su actividad es frenética: Ródchenko elabora las “pinturas sin objeto”, y desarrolla el *lineísmo*; hace proyectos para quioscos de prensa (que hoy serían de una radical modernidad), y participa en la construcción del socialismo. En 1920, dibuja su *Plano del Sóviet de Diputados*, que subtitula *fantasía arquitectónica*.



1929. Cuadriga de Apolo frente al teatro Bolshoi



1933. Georgy Petrusov



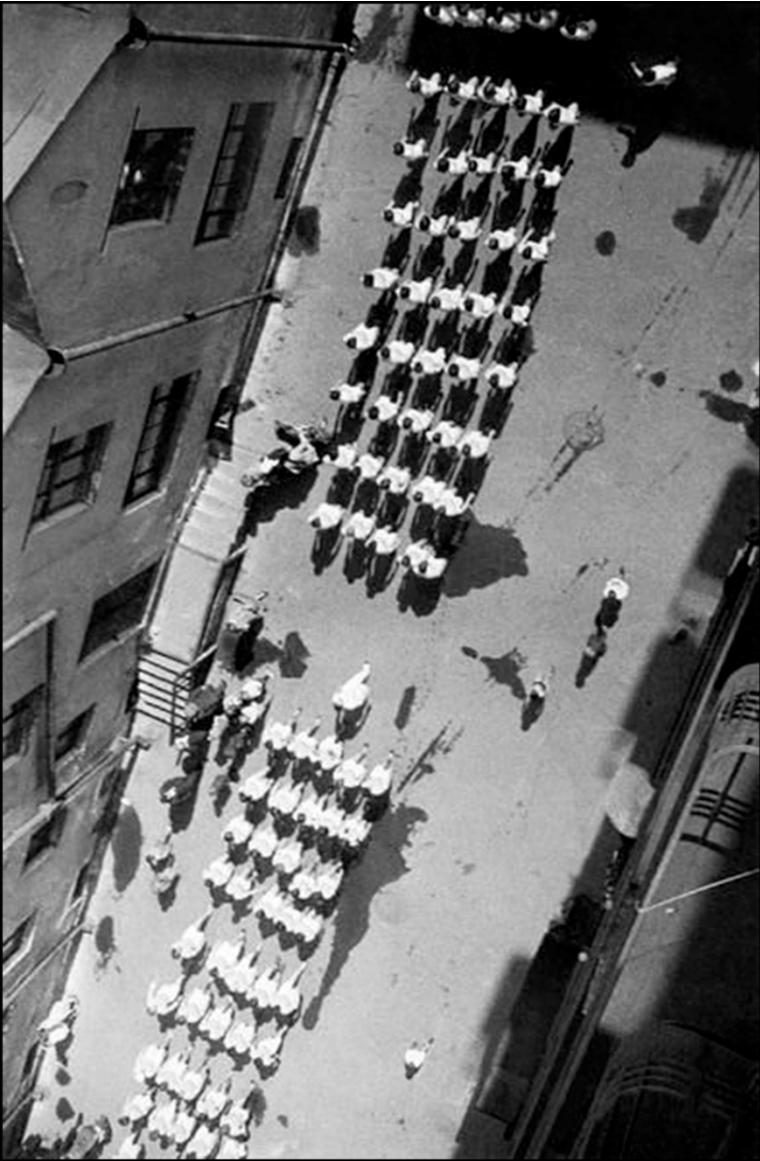
Construcción, 1917



En ese mismo año, escribe: “El arte del futuro no será una decoración para apartamentos privados”. Un lema constructivista de 1921 proclamaba: “El arte inútil a la vida debe ser relegado al museo de antigüedades. Es hora de que el arte sea una parte integrante de la vida.” Ródchenko y sus camaradas lo consiguen, aunque no por ello dejarán de mostrarse a veces muy críticos consigo mismos: seis años después, en 1927, es tan severo con su propia producción que llega a escribir que sus cuadros “son tan inútiles como una iglesia. No sirven para nada”. Ródchenko querría quemarlos, pero lo frena el ingente trabajo que ha invertido en ellos. No podemos estar de acuerdo con ese juicio, pero no hay duda de que tenía razón al hablar así de las iglesias.

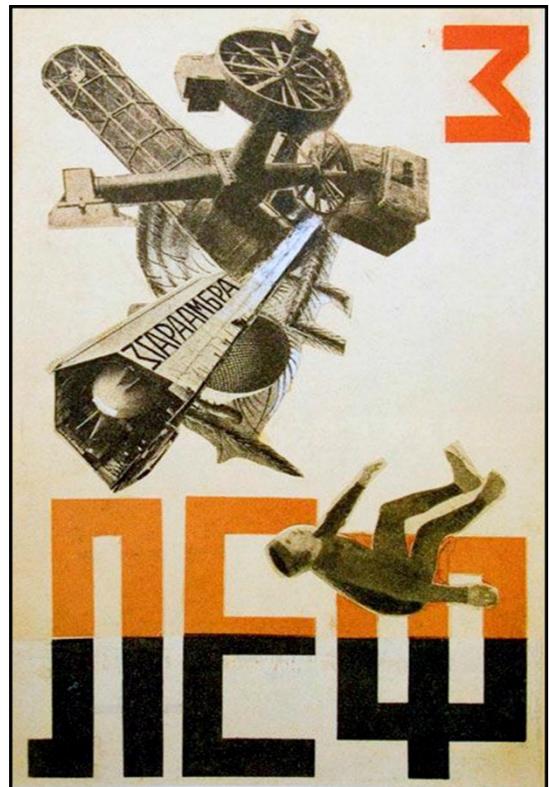
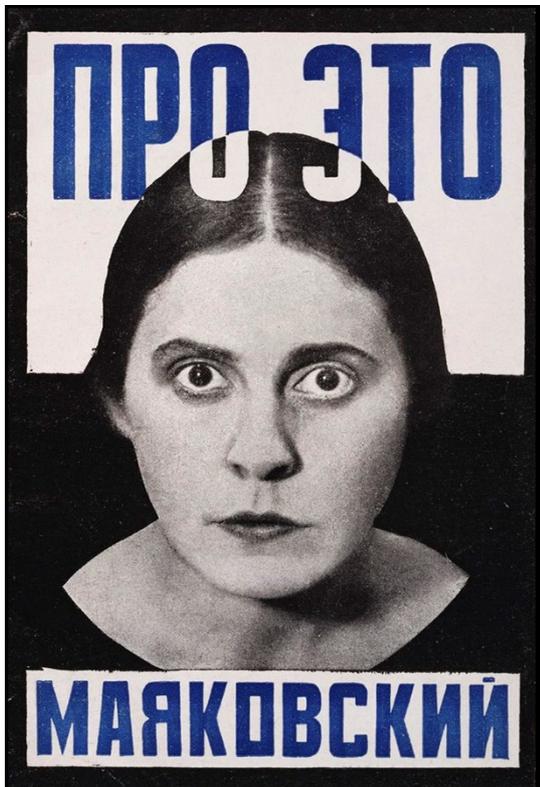
En los años veinte deja de interesarse por la pintura, y pasa a desarrollar proyectos sociales, carteles, portadas de

libros, incluso ropa, y desarrolla el diseño industrial constructivista.

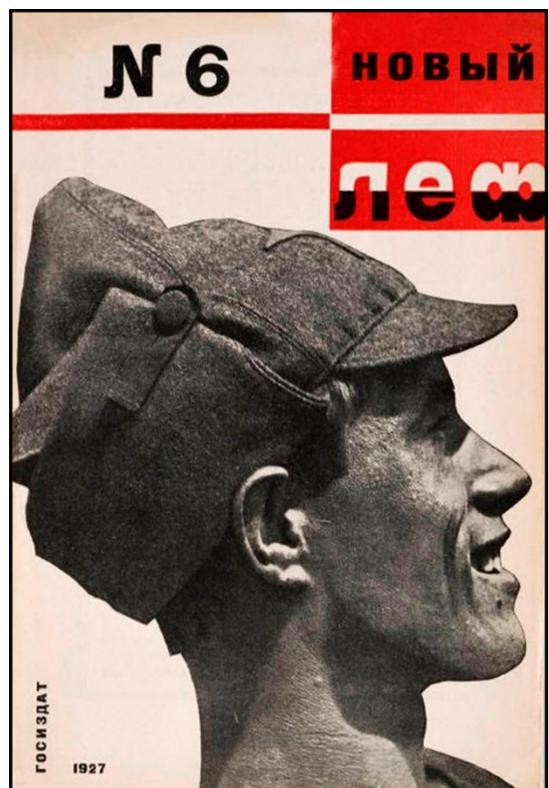




1928. Patio en la calle Myasnicka



Cubiertas para las revistas *Pro Eto* y *Lef*



Cubiertas para la revista *Novy Left*



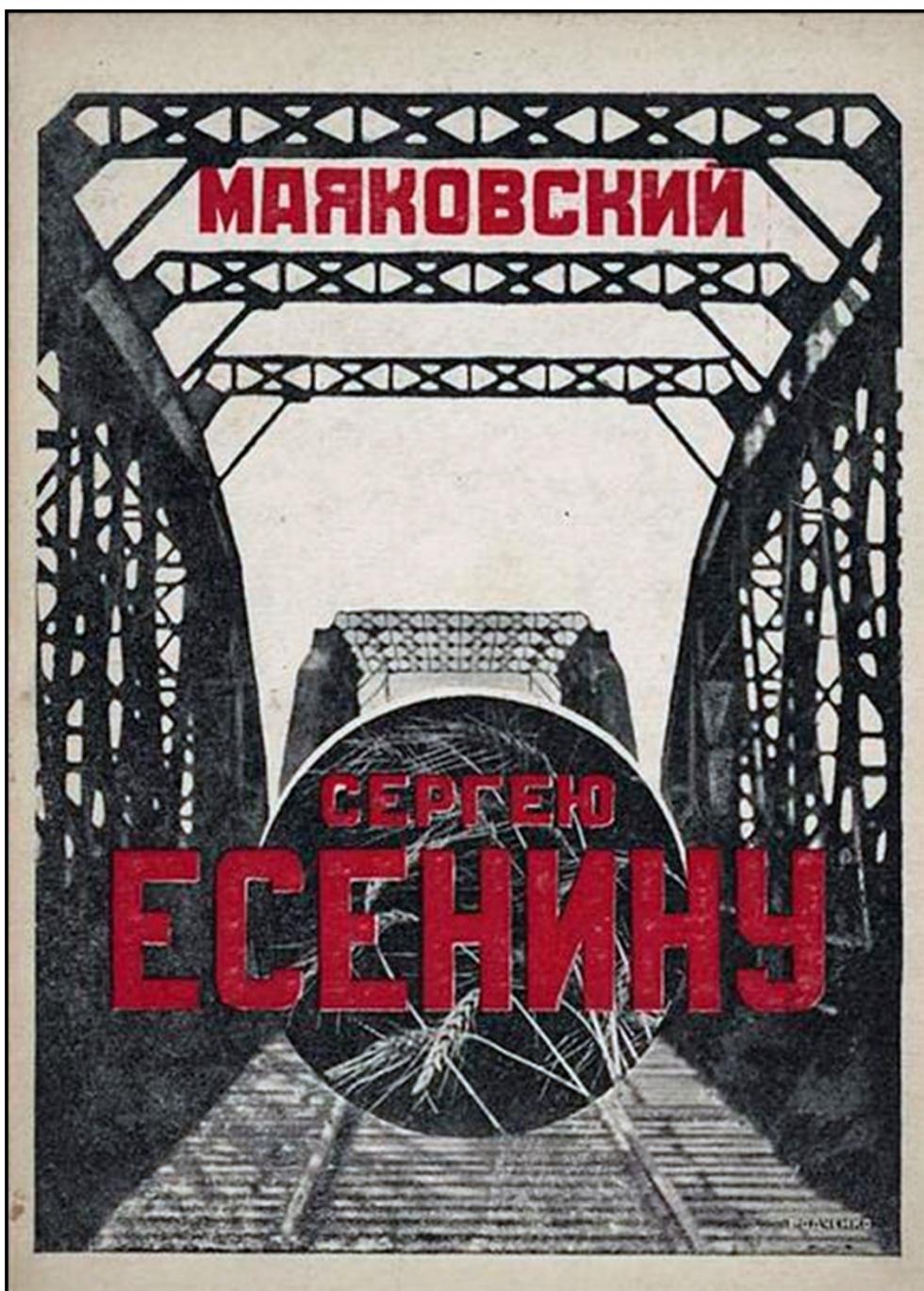
Cartel publicitario para la revista *Molodaya Gvardiya*

En 1921, en la exposición *Obmoju*, trabaja las tres dimensiones: varillas y armazones se sujetan desde el techo: en la muestra barcelonesa podía verse el *Círculo dentro de un círculo*; y el *Triángulo dentro de un triángulo*, ambos de 1920-1921, estructuras que, moviéndose, componen formas cambiantes sobre el suelo y las paredes, sombras que capturan en el aire el reflejo de la vida (y que, de hecho, son los primeros *móviles*, idea que tendrá un fecundo desarrollo posterior a lo largo del siglo XX, desde que Duchamp utilizara, ya en los años treinta, la palabra “mobile” para calificar algunas obras de Calder) y juegan con la luz y el espacio rompiendo el hieratismo tradicional de la vieja escultura, aunque Ródchenko denominaba a esas piezas “construcciones espaciales”, la mayoría de las cuales se han perdido, aunque las conocemos por las publicaciones e imágenes de esos años.

El *Tríptico monocromo*, de la famosa exposición $5 \times 5 = 25$, donde expone junto con su compañera Varvara Stepánova, y Liubov Popova, Alexandra Ékster, y Aleksandr Vesnin, son tres lienzos que lanzan a la cara del visitante el rojo, el amarillo y el azul puros, sin mezclas; tres cuadros de color que terminan con la investigación constructivista y señalan el paso hacia la arquitectura y el diseño, en el esfuerzo por construir una economía socialista. En ese momento, Ródchenko está destruyendo la idea de la pieza artística *única* (como, por otros caminos, lo había hecho Duchamp al comprar un urinario de porcelana, de factura

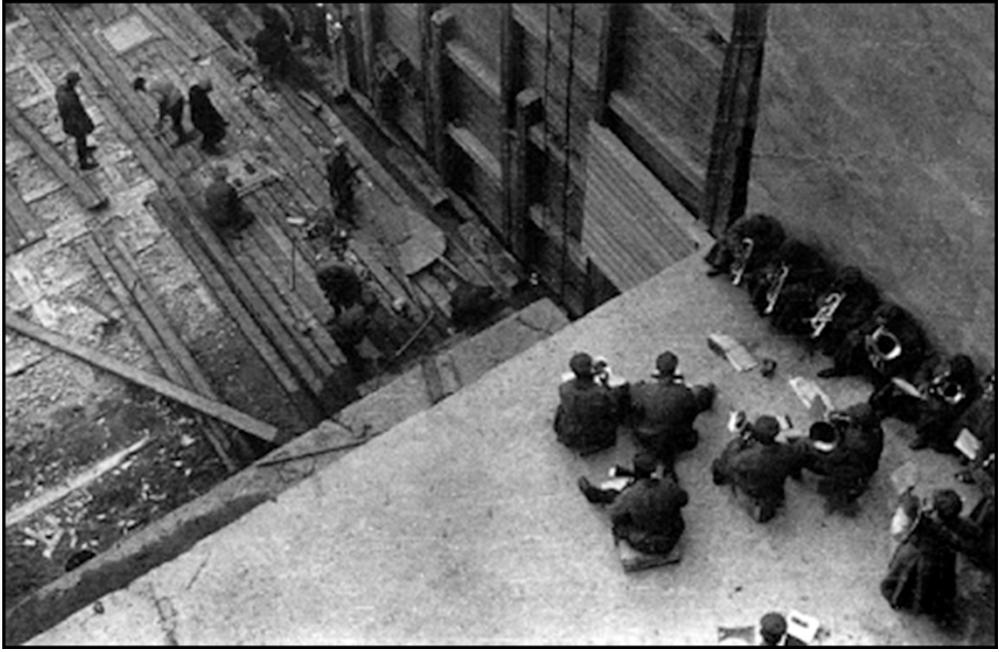
industrial, en una tienda de la Quinta Avenida neoyorquina, firmarlo como Richard Mutt (¡y con la fecha de 1917!), y presentarlo boca abajo con el título de *Fuente*), porque para los constructivistas el arte era un instrumento para modificar la historia, para cambiar la vida: “Fuera el arte como medio para huir de una vida que no vale la pena de ser vivida”, escribió Ródchenko, terminante, en 1921.





1926. Para Sergei Esenin

En esos años veinte, Ródchenko colabora con el poeta Maiakovski, para quien realiza las cubiertas de quince libros, y con quien le une una gran amistad.



1933, Trabajando con la orquesta

La cubierta del libro *Pro Eto* (que puede traducirse como *Acerca de esto*), de 1923, y los ocho fotomontajes con fotografías de Maiakovski y de Lilia Brik, son muestra de la preocupación de Ródchenko y de su destreza con el diseño, desarrollando las nuevas ideas, las técnicas que ponen al alcance del proletariado, de los ciudadanos, el arte revolucionario. En uno de los fotomontajes se ve a Lilia Brik y a unos bailarines sobre la leyenda: *Original Jazz. Die Jazz-Band*, y un zapato. En otro *fotocollage*, de 1924, *Lilia Brik con un vestido dorado*, Ródchenko juega con la seducción; mientras hace otras cubiertas, como la del libro *España*.



1924. Retrato de Mayakovsky

Océano. La Habana. México. América, de 1926, también para Maiakovski, o diseña la hermosa tapa de libro *A Serguei Esenin*, con estructuras de hierro y lo que parece el patio interior de un edificio, volumen de Maiakovski publicado en 1926 por los Libros Transcaucasicos; o la cubierta de otro libro del poeta, de contundente título, *Sífiles (compilación de poemas sobre América)*, también de 1926. Y las portadas para los folletos de propaganda de la revista constructivista *LEF* (Frente de izquierdas de las artes), de 1923-1924, y para la *Novi LEF*, en 1927-1928.



Se involucra en la producción, en el esfuerzo por desarrollar una industria soviética, y escribe textos publicitarios, que ya no están al servicio del mercader, del burgués, de la acumulación de riqueza para unos pocos, sino

al servicio de los trabajadores. La carpeta *Del Moscú de los mercaderes al Moscú socialista*, de 1932; o los proyectos para el Club Obrero de Moscú, de 1925, son concluyentes sobre las preocupaciones de Ródchenko.



Karelia

En la muestra podía verse una reproducción de la magnífica mesa de ajedrez hecha para el Club Obrero del

pabellón soviético de la Exposición Internacional de París de 1925, donde, reflejando el énfasis comunista en la cultura, destacaban los expositores para libros y la sala de lectura, además de juegos como el ajedrez. Muchos de sus lemas ligaban el combativo espíritu bolchevique con la importancia que la revolución otorga a la cultura: “La prensa es nuestra arma: Fábrica de armas Mospoligraf”. También, el hermoso y célebre cartel con el rostro de Lilia Brik que grita, sonriente *Libros*, de 1925, que Ródchenko hizo para la sucursal de Leningrado de la Gosizdat, la Editorial Literaria Estatal. No desdeña supuestas ocupaciones menores, que hubieran hecho retroceder a otros artistas antes de la revolución, porque sabe para quién trabaja, y, de esa forma, diseña muchos carteles publicitarios con Maiakovski.



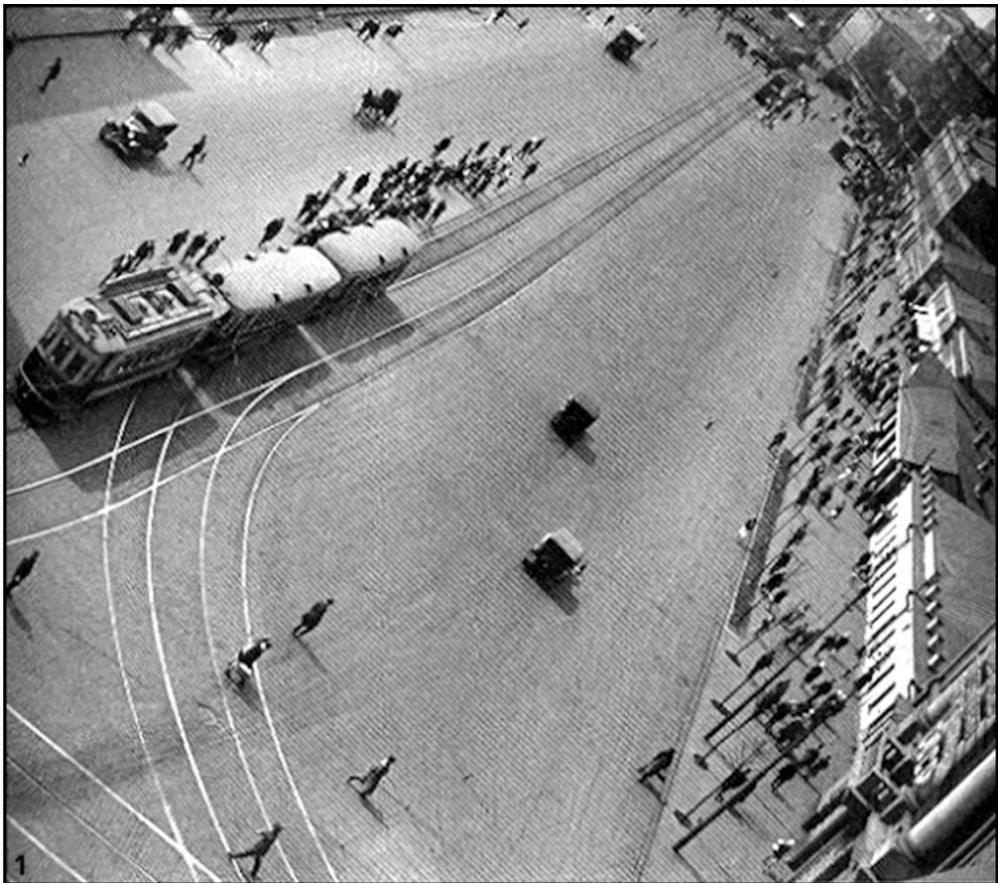
1920. Rodchenko y Stepanova



La mujer con una Leica

Así, desde el magnífico anuncio de zapatos, de 1923, donde se ve un camello, con un gran zapato sobre las jorobas y la leyenda “Pueblo de oriente, los mejores zapatos de goma los lleva el camello”, hasta el cartel para la película *Acorazado Potemkin*, de 1925; pasando por los envoltorios para caramelos!, que diseña con Maiakovski en

1924 y que se llamaban *Caramelos proletarios*, el racionalismo de sus diseños geométricos convive con las necesidades de la nueva industria socialista, como el cartel que crearon para una fábrica de cerveza, con las letras donde domina la línea recta: la marca, y la palabra “cerveza”.



1932, Okhotnyi Row

En 1922 había empezado a crear fotomontajes, y, tres años después, empieza a desarrollar la fotografía. A mediados de los años treinta, el bullicioso mundo del arte al servicio de la revolución de la década anterior ha dejado paso a una atmósfera cerrada, donde se impone el realismo

socialista, aunque los grandes proyectos de construcción continúan levantando entusiasmo entre la población: algunos de ellos serán fotografiados por Ródchenko, como los que hizo para la revista *URSS en construcción*, al tiempo que se dedica a documentar actos deportivos, como podía verse en la imagen *Jóvenes con pañuelos. Desfile deportivo en la plaza Roja*.



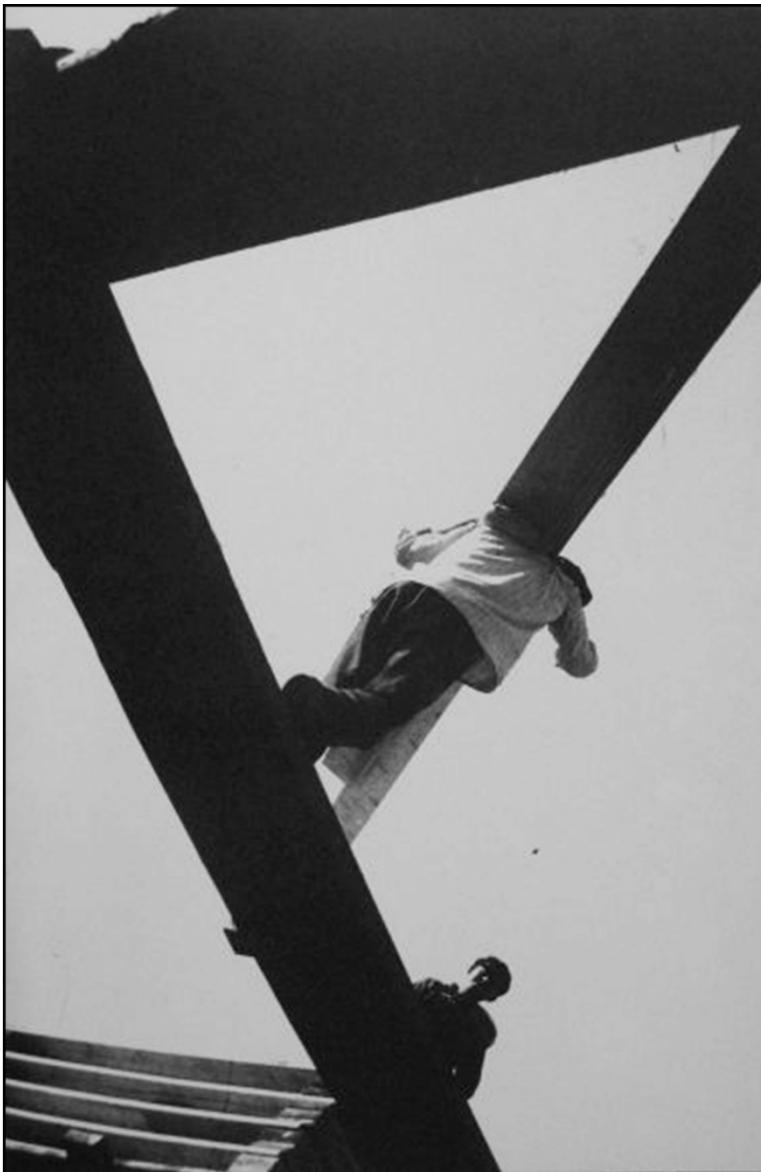
1929. Sokolniki Park

Ródchenko se había convertido, sobre todo, en fotógrafo. Las fotografías de la escalera de incendios, de 1925, magníficas; o la fotografía *La escalera*, de 1929, donde vemos subir a una madre que lleva a su hijo en brazos, son una muestra de su interés por desarrollar otra mirada, por construir una fotografía que busque nuevos enfoques, que consiga tratamientos inesperados, ángulos desconocidos, por capturar una novedosa perspectiva, desde abajo o desde arriba, en la indagación por desligar a la fotografía de la pintura y para descubrir el entusiasmo científico y la transformación de la vida de la gente que la revolución bolchevique había traído consigo.



1924. Lilia Brik

No olvida otros aspectos de la existencia, como muestra la inquietante imagen que captura de Maiakovski con una colilla de cigarrillo en los labios, de 1924; a quien, pocos años después, su amigo y camarada Ródchenko, compañero de tantas batallas, lavaré y amortajará tras el suicidio del poeta en 1930. El constructivismo había dejado ya de ser una corriente destacada de la actividad artística soviética. En 1938, hace las fotografías de lo que será la carpeta *Ejército rojo*.



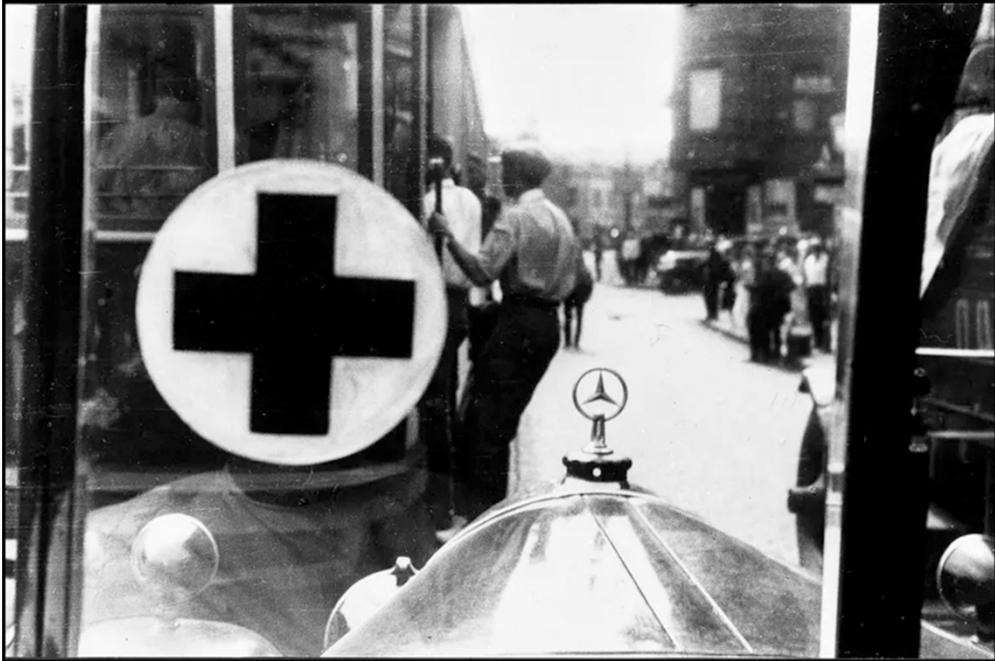
* * *



1932, Demostración

En 1940, cuando trabaja en dibujos sobre la música de Prokófiev, y cuando ya se atisba la catástrofe de la guerra hitleriana, Ródchenko recuerda los años de efervescencia revolucionaria y escribe: “Todo Moscú estaba lleno de nuestros anuncios”. Ródchenko y sus camaradas habían

sustituido el estilo “zarista, burgués y occidental”, por una nueva publicidad soviética, de marcado carácter vanguardista, aunque dispuesta para ser leída por las muchedumbres que estaban construyendo el futuro.



1931. Emergencia

En plena guerra mundial, se casa con su compañera Varvara Stepánova, y, un año después, en 1943, en su poema “El retorno a la pintura”, Ródchenko escribe: “Dios mío, que alegría ser izquierdista... moriré izquierdista y dejaré buenas obras”. Más allá de las dificultades y las decepciones, Ródchenko continúa siendo el mismo que más de veinte años atrás, en 1921, había escrito: “Trabajar para la vida, no para palacios, iglesias, cementerios y museos. Trabajar en medio de todos, para todos y con todos. No hay nada eterno, todo es temporal. La conciencia, la experiencia, el objetivo, las matemáticas, la técnica, la

industria y la construcción: eso es lo que está por encima de todo, por encima del arte.” Los constructivistas quisieron unir el arte y la industria, y, activos militantes de la revolución, basaron su indagación y sus ideas en el materialismo histórico del que se reclamaba el país que había visto la primera revolución obrera triunfante, y Ródchenko fue uno de los más brillantes creadores de esa generación revolucionaria.

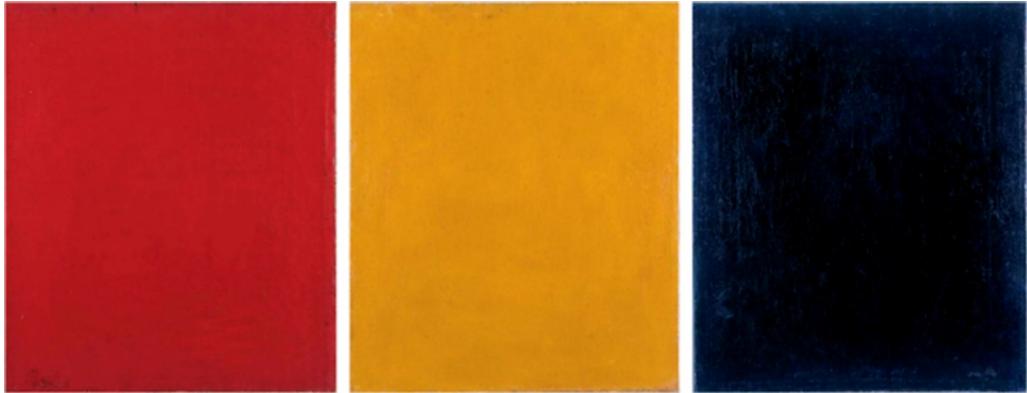


Constructivismo en CCCP

Mientras el espectador veía sus magníficos carteles, sus fotografías, las portadas de libros, desde un rincón de la muestra en la *Pedrera* se esparcían con timidez las notas de la *Internacional*, recogidas en viejos documentales soviéticos, al tiempo que pasaban las imágenes de gigantescas manifestaciones proletarias, mostrando el poder de las muchedumbres protagonizando la historia, el

temple de los obreros que habían hecho posible un cambio de dimensiones universales que sigue estando entre nosotros. Viendo la fotografía *Jóvenes con pañuelos. Desfile deportivo en la plaza Roja*, de 1935, no podía evitarse un estremecido recuerdo, porque tal vez algunas de esas muchachas que fotografió Ródchenko viven aún.





Tríptico monocromo, 1921



1924, ¡Libros!