

AMAZONAS DE LA VANGUARDIA

Exter, Goncharova, Popova,
Rozanova, Stepanova y Udaltsova

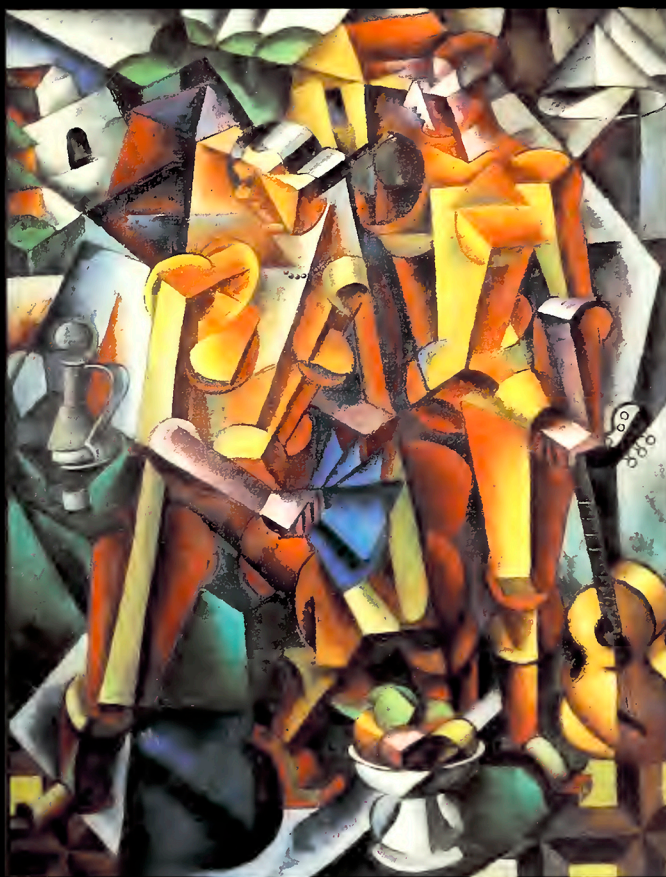


Con base en una exposición en el Deutsche Guggenheim de Berlín y que recorrió posteriormente otros museos europeos y de Nueva York, con el título de *Amazonas de la vanguardia*, se confeccionó este libro-folleto que presentamos.

La exposición celebra la evolución de la pintura rusa moderna desde los años '1910 hasta principios de la década de 1930, ejemplificada por seis artistas femeninas que estuvieron en el centro de esa historia: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova. Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova.

Dedicadas a su arte, estas seis mujeres rara vez formularon o defendieron ideologías sociales o políticas particulares, aunque como es lógico, en la efervescencia de la revolución, algunas de ellas estuvieron en contacto con el anarquismo y publicaron sus opiniones sobre arte en la revista *Anarkhia*.

amazons
OF THE avant-
Garde



EXTER
СОНЕНАГОВА
РОРОВА
ГОЗАНОВА
СТЕРАНОВА
ИДАИТОВА

VV AA

AMAZONAS DE LA VANGUARDIA

Editado por John E. Bowlit y Matthew Drutt

AMAZONAS DE LA VANGUARDIA

Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova

Comisariada por John E. Bowlt, Matthew Drutt y Zelfira Tregulova

Deutsche Guggenheim Berlín, de julio a 17 de octubre de 1999

Real Academia de las Artes, Londres. 10 de noviembre de 1999 a 6 de febrero de 2000

Colección Peggy Guggenheim, Venecia, 29 de febrero - 28 de mayo de 2000

Museo Guggenheim Bilbao, 12 de junio-3 de septiembre de 2000

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 14 de septiembre de 2000-10 de enero de 2001

Portada original: Liubov Popova, Composición con figuras, 1913

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

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

ÍNDICE DE CONTENIDO

PREFACIO. Thomas krens

INTRODUCCIÓN. Mattew Drutt

NOTA EDITORIAL

MUJERES DE GENIO. John E. Bolwt

SEIS (Y UNAS POCAS MÁS) MUJERES RUSAS DE LA VANGUARDIA.
Charlotte Douglas

ENTRE LO VIEJO Y LO NUEVO. MUJERES MODERNAS DE RUSIA.
Laura Engelstein

PROBLEMAS DE GÉNERO EN EL REINO AMAZÓNICO.
REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN RUSIA DE FINALES DE
SIGLO. Olga Matich

VESTIRSE Y DESVESTIRSE. EL CUERPO DE LA VANGUARDIA.
Nicoletta Misler

MUJERES CREATIVAS, HOMBRES CREATIVOS Y LOS PARADIGMAS DE LA CREATIVIDAD. ¿POR QUÉ HA HABIDO GRANDES MUJERES ARTISTAS? Ekaterina Dyogot

ALEXANORA EXTER. Georgii Kovalenko

NATALIA GONCHAROVA. Jane A. Sharp

LIUBOV POPOVA. Natalia Adaskina y Dmitrii Sarabianov

OLGA ROZANOVA. Nina Gurianova

VARVARA STEPANOVA. Alexander Lavrentiev

NADEZHDA UDALTSOVA. Vasilii Rakitin



Olga Rozanova, Composición no objetiva (Vuelo de un aeroplano), 1916 Óleo sobre lienzo, 118 x 101 cm. Art Museum, Samara

PREFACIO

Thomas krens

El Museo Guggenheim tiene una historia distinguida en la recopilación y presentación del arte de la vanguardia rusa. En 1929, Solomon R. Guggenheim conoció a Vasily Kandinsky en su estudio Bauhaus, iniciando una relación que daría como resultado que este pionero pintor abstracto ruso se asociara estrechamente con la colección permanente del museo. Obras maestras de los rusos Marc Chagall, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, El Lissitzky y Kazimir Malevich fueron adquiridos por el museo desde el principio y siguen siendo algunas de nuestras obras más apreciadas.

A lo largo de los años, hemos montado muchas exposiciones dedicadas a artistas rusos, con no menos de diecinueve desde 1945 dedicadas solo a Kandinsky. Otros maestros rusos honrados por el Guggenheim incluyen a

Malevich (1973), Chagall (1975 y 1993) y Naum Gabo (1986). En 1981, el Guggenheim organizó *Arte de vanguardia en Rusia*. Selecciones de la colección George Costakis. Una amplia encuesta, dio como resultado dos publicaciones que siguen siendo fundamentales para la erudición sobre el tema. En 1993, presentamos *The Great Utopia: The Russian and soviet Avant-Garde, 1915-1932*, que sigue siendo la investigación más completa sobre el tema hasta la fecha.

Es en este contexto que nos complace organizar otra exhibición histórica de arte ruso. *Amazonas de la vanguardia* es un modelo de erudición y perspicacia. Reúne distinguidas obras maestras de la época, incluidas muchas que no se muestran en Occidente desde que fueron creadas. Esta es la primera exposición itinerante organizada por el Deutsche Guggenheim Berlin. Después de Berlin y la Royal Academy, la presentación de la exposición en la Peggy Guggenheim Collection ofrece un escenario ideal para comprender los logros de estas artistas en un contexto de obras de otros rusos, así como de los cubistas parisinos de la colección de Peggy Guggenheim, y de los futuristas italianos, magníficamente representados en la Colección Gianni Mattioli.

Los comisarios John E. Bowlt, Matthew Drutt y Zelfira Tregulova organizaron este proyecto, y les estoy agradecido por su cooperación y arduo trabajo. Estamos en deuda con los prestamistas de esta exposición, no solo porque nos

permitieron tomar prestadas sus preciadas obras, sino porque han hecho importantes contribuciones a la erudición de esta publicación.



Anónimo, Tipos en la Exposición de Futuristas “Tranvía V”, caricatura publicada en el periódico Golos Rusi (Petrogrado). 1915. El dibujo muestra (de izquierda a derecha) a Ksenia Boguslavskaia, Alexandra Exter, Vladimir Tatlin, Ivan Puni y Olga Rozanova en la exposición “Tramway V. Cortesía de Puni-Archiv, Zúrich.

INTRODUCCIÓN

Matthew Drutt

Amazonas de la vanguardia tiene una escala modesta pero un alcance ambicioso. Marca un punto de partida de los esfuerzos anteriores que han tomado una visión amplia de la vanguardia rusa, mapeando la amplitud de sus actividades interdisciplinarias a través de una variedad enciclopédica de artistas. La exposición celebra la evolución de la pintura rusa moderna desde los años '1910 hasta principios de la década de 1930, ejemplificada por seis artistas que estuvieron en el centro de esa historia: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova. Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova. A pesar de su enfoque concreto. *Amazonas de la vanguardia* ha sido una tarea desafiante. Unos cinco años de planificación e investigación han reunido más de setenta pinturas y dibujos cuidadosamente seleccionados de colecciones públicas y privadas internacionales. Muchas de

las obras han sido prestadas por instituciones rusas, algunas de las cuales aparecen en Occidente por primera vez desde principios del siglo XX.

El estrecho camino trazado por esta exposición no se toma a expensas de la complejidad del arte o su entorno. Más bien, permite que esa complejidad caiga bajo un examen minucioso. La presente publicación es más que un catálogo; es una colección de ensayos interpretativos y documentos primarios que profundiza en su tema y ofrece una gama de puntos de vista. La nueva investigación se ha concentrado directamente en las pinturas y dibujos. Debido a que varios de ellos se exhibieron originalmente sin fechar y con nombres genéricos o simplemente como “sin título” y de muchas de estas obras se ha cuestionado su procedencia a lo largo de la historia. Sin embargo, después de una extensa investigación en los archivos rusos, y con la ayuda de colegas de diferentes instituciones, se han asignado títulos y fechas más precisos a varias obras clave. Algunos de estos ajustes representan un refinamiento sutil de la erudición anterior, mientras que otros pueden requerir un nuevo examen de la evolución estilística de un artista determinado. En los casos en que quedan preguntas, hemos conservado la información actualmente aceptada y la seguimos entre paréntesis con una sugerencia más nueva. Esta invaluable documentación, junto con un cuidadoso escrutinio de la procedencia y el historial de exhibición de cada obra, ha sido recopilada con la ayuda de las académicas Faina

Balakhovskaia, Liudmila Bobrovskaja. Nina Gurianova. Alexander Lavrentiev, Alla Lukanova y Tatiana Mikhienko.

La primera sección del libro consta de seis ensayos sobre una variedad de temas. En algunos casos, estas contribuciones se apartan del tema en cuestión, ofreciendo antecedentes históricos y una visión de los temas inspirados en esta empresa que hacen del libro una extensión de la exposición y no simplemente su compañero. Cómo y por qué un número tan grande de mujeres artistas se hizo tan prominente durante un período relativamente limitado son preguntas que se repiten a lo largo de este volumen. A través de una investigación de la crítica de arte, la práctica artística y el mercado del arte en la Rusia de principios del siglo XX, John E. Bowlt considera el contexto conceptual e histórico en el que se plantea esta pregunta. Su ensayo, “Mujeres de genio”, reflexiona sobre la ambivalencia y el entusiasmo alternativamente dirigidos hacia las mujeres artistas en Rusia desde el cambio de siglo hasta principios de la década de 1930. Bowlt también demuestra que, en la década de 1910, las mujeres eran una parte bastante firme del mundo del arte ruso, y que sin ellas, las futuras trayectorias de vanguardia habrían sido imposibles. Las mujeres artistas participaron regularmente en exposiciones clave y escribieron para publicaciones importantes, y en muchos casos sus contribuciones sentaron las bases para los desarrollos conceptuales pioneros de la época.

En su ensayo, Charlotte Douglas analiza de cerca la vida personal y profesional de las mujeres artistas rusas y describe la dinámica de camaradería e independencia que operaba entre ellas, su posición en la vanguardia europea y su participación en los círculos artísticos rusos. Douglas le recuerda al lector que la pintura fue solo una faceta de su producción creativa (que también incluía el diseño de escenarios y textiles, entre otras disciplinas) y toca la compleja amalgama de tradiciones indígenas e influencias extranjeras que informaron el arte y los escritos de las seis artistas.

Las raíces de su confianza y prominencia pueden entenderse mejor cuando se las compara con el intrincado tejido histórico de Rusia. En su ensayo “Entre lo viejo y lo nuevo: las mujeres modernas de Rusia”. Laura Engelstein proporciona una base integral para comprender las condiciones sociales, históricas y políticas que dieron origen a la “nueva mujer” en Rusia. La cultura y la política laberínticas del país quedan al descubierto a medida que la autora traza el flujo y reflujo de la economía política femenina desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX. Engelstein se mueve hábilmente entre la alta y la baja cultura, la sociología y la historia cultural, la economía y la política, considerando elementos tan variados como las intrigas palaciegas del período zarista hasta las tendencias de la moda que hicieron que las mujeres parecieran más

masculinas mucho antes de que la Revolución Rusa proclamara la igualdad de sexos.

Se puede considerar que el ensayo de Olga Matich se basa en el marco histórico de Engelstein: La problemática relación entre poder y sexualidad –implícita en el título de esta exposición– se rastrea a través de una lectura atenta del paisaje cultural de la Rusia de fin de siglo y la cuestión de la identidad de género. El ensayo investiga las formas en que las mujeres fueron representadas en las artes visuales, literarias y escénicas y, en particular, cómo se representaban a sí mismas. Si bien se trata principalmente de ejemplos del arte, la literatura y el teatro simbolistas, las ideas de Matich proporcionan otra lente a través de la cual el espectador puede mirar las obras de esta exposición. La noción de autopresentación es retomada por Nicoletta Misler en “Vestirse y desvestirse: el cuerpo de la vanguardia”, que examina el impacto que tuvieron Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova y Udaltsova en la moda y el diseño: “Vestirse y desvestirse” es otro recordatorio de que la pintura era parte de una estructura ideológica y artística más amplia, y que las importantes prácticas de vanguardia de la época iban más allá de la pintura.

Finalmente, el análisis de Ekaterina Dyogot sobre la creatividad masculina y femenina, y las dinámicas de género, reconocimiento y exclusión en el Modernismo, es una discusión sensible pero mordaz sobre las estrechas

asociaciones personales y profesionales que las artistas de esta exposición compartieron con sus contemporáneos masculinos. Dyogot demuestra cómo esas relaciones presentaban tanto medios para el empoderamiento como obstáculos para que las artistas mantuvieran su independencia.

Este volumen también incluye ensayos biográficos que describen a cada artista, escritos por destacados académicos: Georgii Kovalenko (Exter), Jane A. Sharp (Goncharova), Natalia Adaskina y Dmitrii Sarabianov (Popova), Nina Gurianova (Rozanova), Alexander Lavrentiev (Stepanova), y Vasilii Rakitin (Udaltsova). Estas contribuciones ofrecen una visión crítica y nueva información sobre obras específicas y arrojan más luz sobre las respectivas biografías de las artistas. También se han realizado algunos ajustes a las cronologías de las actividades de las artistas: por lo tanto, la información aquí puede en algunos casos diferir de la de publicaciones anteriores. Dichos cambios se han realizado solo después de una cuidadosa consideración de la información descubierta recientemente. Las reproducciones que siguen a cada uno de estos ensayos están ordenadas cronológicamente; sin embargo, esto no pretende sugerir que, dentro de un año dado, una pintura definitivamente precedió o siguió a otra; y, además, ciertas obras se han ordenado de acuerdo con consideraciones estilísticas.

NOTA EDITORIAL

La transliteración del ruso utilizada en este libro modifica el sistema de la Biblioteca del Congreso, de modo que los signos blandos y duros del ruso se han omitido o indicado con una “i” (p. ej., Grigoriev). Este sistema también se utiliza en las notas al pie y donde las referencias bibliográficas involucran fuentes en idioma ruso: Dado que este libro está dirigido tanto al lector lego como a los estudiantes y académicos, hemos evitado los sistemas académicos de transliteración que pueden hacer que un nombre familiar sea irreconocible (p. ej., donde “Chekhov” se convierte en “Cexov”). Muchos artistas y escritores rusos pasaron un tiempo en Europa o los Estados Unidos y, a menudo, sus nombres recibieron varias transliteraciones, incluso contradictorias, del ruso original al idioma de su hogar adoptivo. En aras de la uniformidad, los nombres se han transliterado de acuerdo con el sistema descrito anteriormente, excepto cuando una variante se haya

establecido durante mucho tiempo y sea ampliamente reconocida, como Alexandre Benois en lugar de Alexandr Benua, o I Lissitzky, en lugar de Lazar Lisitsky.

Las fechas que se refieren a eventos en Rusia antes de enero de 1918 están en estilo antiguo: Si una fecha dada cae durante el siglo XIX, está doce días por detrás del calendario occidental; si cae entre 1900 y 1918, tiene trece días de retraso.

Finalmente, la ciudad de San Petersburgo pasó a llamarse Petrogrado en 1914; Leningrado en 1924; y luego San Petersburgo nuevamente en 1993. Sin embargo, tanto Petrogrado como Petersburgo continuaron usándose libremente en el lenguaje común y en las publicaciones hasta 1924. Como regla general, Petrogrado se ha mantenido aquí para denotar el nombre oficial de San Petersburgo desde 1914 al 24.

JEB



Figura 2. Varvara Stepanova y Liubov Popova, fotografiadas por Alexander Rodchenko, Moscú, 1924.

MUJERES DE GENIO ¹

John E. Bowlt

El triunfo de la vanguardia rusa es impensable sin la participación de las seis mujeres de esta exposición, cada una de las cuales contribuyó directamente a su desarrollo. Benedikt Livshits, el poeta cubofuturista y amigo de Alexandra Exter y Olga Rozanova, fue el primero en describirlas como “verdaderas amazonas o jinetes escitas”²: Desde la evocación de Natalia Goncharova de la cultura tradicional rusa en *Mowers*, 1907–08 (lámina 14) hasta la abstracción de vanguardia de Liubov Popova en

1 “Mujeres de genio” es la traducción de Genialnye zhenshchiny. el título de un libro anónimo sobre Mariia Bashkirtseva, Leonora Duze, Sofia Kovalevskaya y otras mujeres rusas (San Petersburgo: Vecherniaia zaria, ca. 1900).

2 Benedikt Livshits, *Polutoraglazystrelets* (Leningrado: Izdatelstvo pisatelei v Leningrad, 1933). pag. 143; Benedikt Livshits, *El arquero de un ojo y medio*, trans. John E. Bowlt (Newtonville, MA: Oriental Research Partners. 1977). págs. 128–29.

Construcción, 1920 (lámina 38), al Simultaneismo en *Ciudad de Exter*, 1913 (lámina 3) a la poesía visual de Varvara Stepanova de 1918 (láminas 55–64), y desde las composiciones no objetivas de Rozanova (ver, por ejemplo, láminas 49–53) hasta los adornos suprematistas de Nadezhda Udaltsova (por ejemplo, láminas 86–89), documenta la historia estilística de la vanguardia rusa. Todos los logros de las “otras vanguardias” en Europa y los Estados Unidos, en una exposición análoga que definiera movimientos enteros de manera tan decisiva y completa a través del trabajo de mujeres artistas, difícilmente podría ser realizada para el cubismo francés, el Futurismo italiano o el Expresionismo alemán. Obviamente, esto no significa que neguemos los méritos de Hannah Hoch, Marie Laurencin. Benedetta Marinetti, Gabriele Muntér, Sophie Tauber–Arp, o sus numerosas colegas, pero su contribución total aún palidece ante el esplendor pictórico de la obra de estas seis *avangardistki* rusas: Quizás Vladimir Bekhteev, amigo de Goncharova, y Georgii Yakulov, amigo de Sonia Delaunay, Exter y Rozanova, tenían esta fuerza y energía en mente, cuando, en el apogeo de la vanguardia, cada uno pintó su propia versión de la alegórica Batalla de las Amazonas³.

3 La Batalla de las Amazonas de Bekhteev, 1914–15, está en una colección privada en París; la pintura de Yakulov del mismo título (1912) es de la colección de la Galería Estatal de Pintura, Erevan.

Ciertamente, la idea de agrupar a una serie de importantes mujeres artistas rusas y reunir sus obras en una exposición no es nueva: en 1883 Andrei Somov, conservador de pintura del Hermitage de San Petersburgo y padre del artista finisecular Konstantin Somov, publicó un largo artículo sobre el “fenómeno” de las mujeres pintoras y grabadoras rusas del siglo XIX⁴ en su *Historia del arte ruso* de 1903, Alexei Novitsky incluyó una sección especial sobre mujeres artistas rusas⁵; en 1910 la revista de San Petersburgo *Apollon* (Apolo) organizó una exposición de mujeres artistas rusas en sus oficinas editoriales, y a fines de la década de 1910 –sorprendentemente después de la Primera Guerra Mundial– la prensa rusa dio cada vez más espacio al papel de las mujeres artistas y escritoras, tanto conservadoras como radicales. Más recientemente ha habido muchas exposiciones y publicaciones relacionadas con mujeres artistas rusas, todas las cuales han planteado la complicada pregunta de por qué estas mujeres pudieron vivir, trabajar y publicar de una manera tan irrestricta en una sociedad aparentemente tan restringida como la Rusia Imperial. En 1976–77, Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris organizaron la impresionante exposición *Mujeres artistas 1550–1950*, exhibida en el Museo de Brooklyn, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y la Universidad de Texas

4 Andréi Somov. “Zhenshchiny khudozhnitsy”, en *Vestnik iziaschnykh iskusstv* (San Petersburgo: 1883), volumen 1, páginas 356–83, 489–524.

5 Alexei Novitski. *Istoriia russkogo iskusstva* (Moscú, Mamontov 1903), vol. 2, págs. 514–82.

en Austin, que colocaba a Exter, Goncharova, Popova y Udaltsova en un rico panorama que arrancaba con Levina Teerline y terminaba con Dorothea Tanning. Sin embargo, la primera exposición que se concentró en las mujeres de la vanguardia rusa fue *Künstlerinnen der russischen Avantgarde Women-Artists of the Russian Avant-Garde, 1910–30* (Mujeres artistas de la vanguardia rusa 1910–30), organizada por la Galerie Gmurzynska de Colonia, en 1979–80. Esta exposición y su catálogo siguen siendo una piedra angular en la investigación actual sobre la historia de la vanguardia rusa. Las exposiciones que siguieron, como *L'altra meta dell'avanguardia* (La otra mitad de la vanguardia) 1910–1940, organizada por Lea Vergine y exhibida en el Comune di Milano, Milán, en 1980, y *L'Avant-Garde au Feminin: Moscou, Saint-Petersbourg, París* (La vanguardia femenina: Moscú, San Petersburgo, París, 1907–1930), organizada por Valentine y Jean-Claude Marcade y exhibida en Artcurial, Centre d'Art Plastique Contemporain, París, en 1983, se sumó a las fuentes básicas presentadas en la exposición de la Galerie Gmurzynska, reforzando la ya poderosa posición de la mujer en la historia del arte ruso. Publicaciones posteriores de Miuda Yablonskaya (*Women Artists of Russia's New Age. 1900—1935* [1990]) y Beat Vismer (*Karo Dame. Konstruktive, konkrete und radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* [1995] (Reina de diamantes. Arte constructivo, concreto y radical de las mujeres desde 1914 hasta la actualidad

[1995]] han ampliado aún más nuestro conocimiento sobre el tema.

Amazonas de la vanguardia, se concentra en pinturas de estudio a expensas de las artes aplicadas en las que también se destacaron las seis mujeres, incluidos diseños para libros, textiles, moda, cerámica y teatro. Inevitablemente, el enfoque reconfigura la silueta total de sus carreras artísticas, comunicando parte de la verdad, pero no toda la verdad, e invitándonos a asumir que la pintura de estudio era su actividad más importante (y en última instancia, probablemente lo fue). Las limitaciones de espacio, la no disponibilidad de obras importantes y el complejo itinerario de la exposición (cuatro lugares en otros tantos países) también dictan su alcance y provocan un énfasis en los logros dramáticos del cubofuturismo y el suprematismo en lugar de una encuesta suelta de la vida y obra de cada artista: por las mismas razones, obras tempranas y tardías faltan en la exposición, lagunas que son de lamentar, dado el fuerte compromiso de estas mujeres con el impresionismo, el simbolismo y el “regreso al orden”, en la forma del neoclasicismo europeo o el realismo socialista soviético, en la década de 1920 hasta la década de 1940. En última instancia, la selección de obras fue impulsada por el efecto del todo en lugar de las partes, y la idea de crear una sección de artes aplicadas o de incluir, digamos, seis pinturas tempranas y seis tardías palideció ante la visión de un iconostasio de pinturas iconoclastas.

Dedicadas a su arte, estas seis mujeres rara vez formularon o defendieron ideologías sociales y políticas particulares, aunque Goncharova, sin duda, tenía fuertes opiniones sobre las percepciones tradicionales de las mujeres y la necesidad de que alzarán la voz, como lo demostró en su “Carta abierta”. Si bien la fuerza de su experimentación pictórica, su “mentalidad profesional” y su comportamiento a menudo poco ortodoxo podrían interpretarse como una protesta contra el *statu quo*, debemos tener cuidado de imponerles construcciones políticas posteriores: Apoyaron la idea de renovación cultural y rechazaron lo que consideraban cánones estéticos pasados de moda, pero aparte de la “Carta abierta” de Goncharova, sus declaraciones privadas contienen pocas referencias concretas al papel de la mujer frente al de los hombres en la sociedad rusa. De hecho, sus relaciones con sus colegas masculinos: Alexander Drevin. Mikhail Larionov, Kazimir Malévich. Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin y Alexander Vesnin entre ellos, parecen haber sido notablemente armoniosos, colaborativos y fructíferos, excepto quizás en el caso de Rozanova y el poeta Alexei Kruchenykh, cuyo romance fue sacudido por tempestades emocionales y sentimentales.

Al mismo tiempo, las aparentes libertades éticas y sociales de estas mujeres no pueden considerarse típicas de las condiciones en Rusia justo antes de la Revolución. Vivían y trabajaban dentro de un pequeño círculo de familiares y

amigos y por muy genuina que fuera su pasión por la cultura nacional rusa (como la fascinación de Goncharova por el folclore y los rituales rurales), tenían poco que ver con la Rusia “real”: los campesinos, los trabajadores urbanos y los revolucionarios, y preferían mezclarse con la juventud dorada de Rusia, con la bohemia de Moscú o, paradójicamente, con los ricos y poderosos de San Petersburgo⁶. También es erróneo concluir que, si estas amazonas gozaban del respeto de sus defensores, amigos y amantes, todos los hombres rusos eran igualmente imparciales y poco condescendientes en sus suposiciones sobre las mujeres. La atribución tradicional de las cualidades de ingenuidad, infantilidad e inocencia a las mujeres ciertamente continuó durante la década de 1910: todavía se esperaba que las mujeres apartaran la mirada de las “vergüenzas masculinas” de las estatuas que se consideraban demasiado explícitas⁷. y los críticos

6 La relación entre la vanguardia rusa y el “establishment” era intrincada y ambivalente: Mientras que artistas como David Burliuk, Goncharova y Larionov querían “conmocionar a la burguesía”, también dependían de ella para el apoyo material, la promoción y la camaradería. Esto se indica no solo por el hecho de que los pilares del establishment velaron por los intereses de la vanguardia (por ejemplo, el destacado abogado moscovita Mikhail Khodasevich defendió a Goncharova contra las acusaciones formuladas por el juez de paz de Moscú en 1909), sino también por la moda de que los artistas de vanguardia a menudo se hacían fotografiar junto a los ricos y los titulados.

7 Según Valentin Kurdov, incluso en 1918 los “detalles naturalistas” del Hombre liberado de Stepan Erzia hicieron que las mujeres se cubrieran la

comentaron que las jóvenes encontraban divertido el nuevo arte (mientras que, presumiblemente, los ciudadanos sensatos no lo hacían)⁸. Cuando un reportero declaró sobre la retrospectiva de Goncharova de 1913 que “lo más repugnante es que la artista es una mujer”⁹, no solo estaba expresando una conmoción sexista por el hecho de que estas abrumadoras pinturas neoprimitivistas y cubofuturistas fueran realizadas por una mujer, sino también una profunda desesperación ante la necesidad de suspender la incredulidad e inventar un nuevo lenguaje crítico que diera cabida a este implícito desplazamiento de criterio.

La actitud romántica hacia las mujeres y las mujeres artistas como portadoras de gracia, belleza y gentileza, apoyada por críticos como Fedor Bulgakov¹⁰, rápidamente dio paso a la nueva metáfora del viraje creativo y la amazona

cara y que las autoridades locales retiraran la estatua. Kurdov, *Pamiatnyedniigody* (San Petersburgo: Arsis. 1994), pág. 15.

8 Boris Lopatin, “Futurizm–suprematizm” (1915). en Herman Berninger y Jean–Albert Cartier. Pougny (Tubinga: Wasmuth. 1972). pag. 56.

9 Citado por Mikliail Larionov en su reseña de la exposición de un día de Goncharova en la Sociedad de Estética Libre. Moscú, 24 de marzo de 1909, en cuya inauguración fueron “confiscados” tres de sus cuadros por “pornografía”: “Gazetnye kritiki v roli politsii nravov”. *Zolotoe runo* (Moscú), núms. 11–12 (1909, aparecido en la primavera de 1910), p. 97.

10 Véase, por ejemplo. Fedor Bulgákov. *Venera i Apollon* (San Petersburgo: Suvorin. 1899), y *Zhenshchina e iskusstre* (San Petersburgo: Suvorin. 1899).

militante. Esto inevitablemente evocaba asociaciones políticas directas con las llamadas “Amazonas de Moscú” de la década de 1870, mujeres de la Organización Social Revolucionaria de toda Rusia que habían creído en la violencia, incluso en el asesinato, como un instrumento político real¹¹. Al comienzo de la Primera Guerra Mundial, algunos rusos se preguntaban por qué este destacamento amazónico no podía ser entrenado con fines militares: “¿Por qué una mujer puede ser médica, ingeniera o aviadora, pero no militar?” preguntaba Vasilii Kostylev en un artículo titulado “Nuestras 'Amazonas'” en el *Zhumal dlia khoziaek* (Diario para amas de casa)¹² de Moscú. Otros autores estaban preocupados por lo que veían como la consiguiente “enfermedad incurable de la dicotomía, una enfermedad entre los mandatos de la razón y la esencia profunda de la naturaleza puramente femenina¹³. Tales preguntas fueron discutidas en las muchas conferencias sobre la “cuestión de la mujer” que se llevaron a cabo en Moscú y San Petersburgo en 1914¹⁴, y el debate que lo acompaña puede percibirse como un resumen de la nueva actitud hacia las mujeres como fuerza artística en la sociedad rusa de ese

11 Véase Richard Stites, *El Movimiento de Liberación en Rusia* (Princeton: Princeton University Press, 1978), p. 141.

12 Vasilii kostylev, “Nashi 'amazonki'“. *Zhumal dlia khoziaek* (Diario para amas de casa) (Moscú), n. 19 (1 de octubre de 1914). pag. 24

13 *Genialnye zhenshehiny*. pag. 2,

14 Citado en “Skazki i pravda 0 zhenshehiny”, *Rartrtee utro* (Moscú). 18 de febrero de 1914.

momento. Sostenía que el mito de la mujer como criatura enigmática y misteriosa había llevado a los hombres a las “inferencias y opiniones más contradictorias”, pero que la igualdad de derechos anularía esta imagen y emergería una fisonomía colectiva, limpia de “bajas pasiones e impuras intenciones”¹⁵. Tales pensamientos pueden haber parecido progresistas a algunos de los encuestados de Lepkovskaia, pero para los poetas y pintores de vanguardia David Burliuk y Vladimir Mayakovsky, el discurso de Lepkovskaia era simplemente la “lógica perfumada del boudoir¹⁶ de los filisteos”, para quien ni el hombre ni mujer disfrutaban de verdadera libertad creativa, excepto en el dormitorio¹⁷:

Los críticos fuera de Rusia pronto notaron la fuerte contribución de las mujeres artistas al arte ruso moderno. Hans Hildebrandt, por ejemplo, enfatizó el papel de las mujeres artistas tanto en la pintura de estudio como en el diseño en su *Die Frau als Künstlerin* (La mujer como artista, 1938), y la mayoría de las primeras encuestas sobre el modernismo ruso llaman la atención sobre este hecho.

15 Ibidem.

16 Un boudoir es una pequeña habitación en una vivienda situada entre el comedor y el dormitorio. El marqués de Sade (1740-1814), autor literario, contribuyó a desarrollar la fama de esta pequeña habitación dedicada a las conversaciones femeninas íntimas. Desde el éxito de su obra *La Philosophie dans le boudoir*, este pequeño salón tiene una mala reputación, combinada con las de todos los intercambios y debates. [N. d. t.]

17 Citado en “Disput 0 zhenshchine”. *Russkie Vedomosti* (Moscú), 18 de febrero de 1914.

Escribiendo en 1916, por ejemplo, Mikhail Tsetlin, un amigo de Goncharova, afirmaba que “las mujeres han legado al Tesoro del Arte de la Humanidad incomparablemente más de lo que podría suponerse. Son ellas las colaboradoras invisibles y desconocidas del arte. Son ellas las que hicieron el encaje, bordaron los materiales, tejieron la alfombra, y elevaron el nivel artístico de la vida por sus aspiraciones estéticas”¹⁸. Esta súplica por el reconocimiento público y profesional de la labor artística anónima realizada por innumerables mujeres al coser, bordar y tejer tiene eco en la atención que las Amazonas le dieron a las artes aplicadas, especialmente a la mercería. Malevich reconoció su deuda con esta tradición olvidada cuando declaró, al describir la ropa y las telas producidas por las campesinas ucranianas, que “el arte les pertenecía más a ellas que a los hombres”¹⁹.

La intención de *Amazonas de la vanguardia* no implica que Exter, Goncharova, Popova, Rozanova Stepanova y Udaltsova apoyasen un solo estilo artístico, una sola tradición cultural o una sola ideología política. Por el contrario, así como la vanguardia rusa fue un colectivo de vanguardias dispares, estas artistas pertenecían a diferentes escuelas filosóficas y tenían diferentes aspiraciones sociales

18 Amari [Mikhail Tsetlin], “Natalia Goncharova”, en Winifred Stephens, ed., *El alma de Rusia* (Londres: MacMillan, 1916), pág. 76.

19 Kazimir Malevich, “Glavy iz avtobiografii khudozhnika”, en Vasiliï Rakitin y Andrei Sarabianov. eds., *NI Khardzhiev. Stati ob avanga.rde* (Moscú: RA, 1997), vol, 1, p. 114.

y convicciones estéticas. Aquí hay seis personalidades, a menudo en conflicto, que no constituyen una unidad homogénea (incluso si Kruchenykh identificó a todas las mujeres rusas modernas como “medio gatas, combinaciones de hojalata y cobre, artículos domésticos y máquinas”)²⁰.

Inevitablemente, esta exposición plantea la pregunta frecuente de por qué las mujeres artistas de la vanguardia rusa estaban listas, dispuestas y eran capaces de desempeñar un papel tan importante en el desarrollo de su cultura. Ha habido muchos intentos de abordar este problema y exponer las causas subyacentes de las libertades de que disfrutaban Exter, Goncharova y Stepanova en particular: en las creencias artísticas, en el comportamiento cotidiano, en el movimiento geográfico y en las relaciones sentimentales. Pero ningún comentario crítico parece completo o satisfactorio, en parte porque los criterios que pueden funcionar cuando se aplican a Europa y Estados Unidos fallan cuando se aplican a Rusia. Que muchas mujeres artistas “fueran descartadas como acólitas, rara vez publicaran sus teorías y permitieran que colegas masculinos fueran sus portavoces”²¹, puede ser cierto para la situación

20 Alexei Kruchenykh, *0 zhenskoi krasote* (Raku: Literaturno–izdatelskii Otdel politotdela Kasflota. 1920), sin paginar.

21 Donna Stein, “The Turbulent Decades”, en Stein, et al., *Women Artists in the Avant–Garde. 1910–1930*, exit. cat. (Nueva York: Rachel Adler Gallery, 1984), sin paginación.

occidental, pero ciertamente no para las amazonas rusas. Del mismo modo, su energía creativa no puede explicarse por una supuesta aceptación del “apoyo inicial de las fuerzas revolucionarias”²², porque estas artistas produjeron la mayor parte de su obra de vanguardia antes de 1917 y en ese momento, al menos, todas ellas, no estaban especialmente comprometidas con un crudo cambio político. En muchos aspectos, las amazonas rusas van en contra de los supuestos occidentales sobre la libertad creativa de las mujeres artistas y escritoras. Si la vanguardia rusa puede aceptarse como una polémica creativa entre los dos polos masculinos de Malevich (composición) y Tatlin (construcción), entonces Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova y Udaltsova pueden acomodarse fácilmente entre estos dos polos y ser consideradas como sus misioneros más fuertes. Malevich se refirió a Udaltsova como la “mejor suprematista” y la invitó a ella, no a Ivan Kliun o Rodchenko, para enseñar con él en Vkhutemas; y cuando, en una edición de *Sinti zhurnal* (Diario azul), declaró que esperaba que “todos los artistas perdieran la razón”, Exter rápidamente secundó su moción²³.

22 Rebecca Cunningham, “Las mujeres artistas rusas diseñadoras de la vanguardia”, *diseño teatral y tecnología* (Londres), primavera de 1998, p. 50

23 Las declaraciones de Malevich y Exter acompañaron una fotografía titulada “Paskha u futuristov” (Pascua con los futuristas) en *Sinü zhurnal* (Petrogrado), n. 12 (21 de marzo de 1915). P-9

A juzgar por las pruebas circunstanciales, no parece haber celos profesionales entre las facciones masculina y femenina en general o entre las parejas en particular (Ksenia Boguslavskaia e Ivan Puni, Goncharova y Larionov, Popova y Alexander Vesnin, Rozanova y Kruchenykh, Udaltsova y Drevin). Pintaron y exhibieron juntos, firmaron manifiestos, ilustraron los mismos libros, hablaron en las mismas conferencias y parecían casi ajenos a las diferencias y la rivalidad de género. Las mujeres no fueron discriminadas en las principales exposiciones, como *Jack of Diamonds*, *The donkey's tail*, *Target*, *0.10*, y *Tramway V*, y en algunos casos el número de mujeres participantes fue igual o incluso superior al número de hombres. (Seis de los trece participantes en la exposición *The Store* y tres de los cinco *5x5=25* eran mujeres). Larionov no solo alentó a Goncharova a pintar y experimentar con el cubismo y el rayismo, sino que también desempeñó un papel práctico en la organización de sus exposiciones individuales en 1913 y 1914. Le entregó “exactamente la mitad de la gran sala”²⁴ en la exposición *The Donkey's Tail* en 1912, y pretendía dedicar la exposición a seguir a la No. 4 de 1914 –es decir. No. 5– a otra retrospectiva de las pinturas de ella, no de él²⁵. Ciertamente,

24 Varsanofii Parkin. “Oslinyi khvost i mishen “, en Parkin et al., *Oslinyi khvost i mishen* (Moscú: Miunster, 1918) p. 55.

25 Mikhail Larionov, carta a Ilia Zdanevich, 1914, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Sección de Manuscritos (número de llamada: f. 177, ed. khr. 88,1. 12, verso). En la misma carta Larionov escribe que la exposición después de eso. n° 6, se dedicaría al rayismo.

en su *Manifiesto a la mujer* de septiembre de 1913, Larionov afirmó que esperaba que las mujeres “pronto andaran por ahí con los senos totalmente desnudos, pintados o tatuados” y que algunas aparecieran así en la sede de Goncharova en Moscú (lo que no parece que ocurriera), pero para ser justos, también repartió la responsabilidad de la moda, pues quería que los hombres se afeitaran asimétricamente, mostraran las piernas pintadas o tatuadas y usaran sandalias²⁶. ¡Qué diferencia entre esta aparente serenidad y respeto mutuo con la actitud que propugnaban los futuristas italianos, con su defensa explícita de la masculinidad y su “desprecio por la mujer”²⁷. No es que las mujeres asociadas al Futurismo aceptaran esta posición, como demostraron en su *Manifiesto della Donna futurista* de 1912: “Mujeres, demasiado tiempo desviadas entre la moral y los prejuicios, volved a vuestro instinto sublime: a la violencia y la crueldad”²⁸. Como podemos intuir en la Carta de Goncharova a Filippo Tommaso Marinetti, las amazonas rusas bien pueden haber suscrito esta misma opinión,

26 “Manifiesto k muzhchine i manifiesto kzhenshchine”, *Stolichnaia molva* (Moscú), n., 827 (15 de septiembre de 1918), pág. 5.

27 Filippo Tommaso Marinetti. “Manifiesto del Futurismo” (1909), en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900–1990* (Oxford: Elackwell, 1992), p. 147.

28 Valentín de Saint Point. “Manifiesto della Donna futurista” (1912), en Lea Vergine et al.. *L'altra meta. dell'avanguardia 1910 –1990*, exh. cat. (Milán: Comune di Milano. 1980), p. 78.

incluso si Popova dedicó su *Bodegón italiano*, 1914 (lámina 29) “a los futuristas italianos”.

Mientras Larionov ayudaba a Goncharova con consejos prácticos, su amigo en común Ilia Zdanevich produjo una escandalosa biografía ficticia sobre ella, y la presentó como una conferencia en San Petersburgo en marzo de 1914, coincidiendo con su exposición individual allí. Según esta fantasía, Goncharova conoció a Claude Monet y Paul Cezanne, vivió en un convento y viajó por Oriente y Madagascar para encontrarse con los bosquimanos antes de ir al Cabo de Buena Esperanza, India, Persia, Armenia, y regresando a Rusia a través de Odessa²⁹. Pero en otras ocasiones Zdanevich también hizo mucho por explicar la importancia de la pintura de Goncharova, su actitud hacia el cubismo y el divisionismo, y su integración de Oriente y Occidente, y de las culturas urbana y rural³⁰. El médico, pintor y protector de la vanguardia de San Petersburgo Nikolai Kulbin apoyó a Zdanevich, razonando que las obras realistas de Ilia Repin alguna vez habían parecido tan

29 Ilia Zdanevich, “NS Goncharova ivsechestvo” (octubre de 1918), conferencia pronunciada el 81 de marzo de 1914; Museo Estatal Ruso. San Petersburgo, Sección de Manuscritos (número de llamada: f. 177, ed. khr. 15.11.1, 19. 22, 26).

30 Véase Ilia Zdanevich, conferencia sin título con motivo de las retrospectivas de Goncharova en Moscú y San Petersburgo; Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Sección de Manuscritos (número de llamada: f. 177. ed. khr. 24).

“salvajes” como las pinturas de Goncharova entonces³¹. Malevich fue igual de dócil con sus colegas femeninas e invitó a Popova, Rozanova y Udaltsova para desempeñar importantes funciones organizativas y editoriales en su revista inédita *Supremus*, mientras que Kruchenykh se convirtió en el estudiante diligente de Rozanova mientras componía sus collages abstractos para *Vselenskaia voina* (Guerra universal) en 1916 (ver fig. 97).

¿Cómo se explica el protagonismo cultural y la tolerancia social de las amazonas? Una respuesta a esta pregunta se encuentra en la tradición de libertad comparativa que las mujeres artistas rusas habían estado disfrutando hacia fines del siglo XIX. En 1871, por ejemplo, la Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo comenzó a admitir mujeres estudiantes, acogiendo a treinta jóvenes durante ese año académico, mientras que el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú rápidamente hizo lo mismo.

Estas medidas contribuyeron directamente a la formación de la primera generación de pintoras rusas profesionales en la década de 1880, que incluía a la silueteadora Elizaveta Bern (con quien Elizaveta Kruglikova estaba muy en deuda), Ekaterina Krasnushkina, Alexandra Makovskaia (hermana de los célebres pintores Konstantin, Nikolai, y Vladimir), Olga

31 Nikolai Kulbin, “Garmoniia, dissonans i tesnye sochetamnia v iskusstve i zhizni”, en Ilia Repin et al., *Trudy Vserossiiskogo Sezda khudozhnikovvPetrogra.de 1911–1913* (San Petersburgo: Golike y Vilborg, 1914), vol. 1, pág. 39.

Lagoda–Shishkina (esposa del paisajista Ivan Shishkin) y Emiliia Shanks, quienes pintaron o grabaron de manera competente, si no brillante. La legendaria Mariia Bashkirtseva también pertenece a esta nueva generación de mujeres artistas, aunque pasó la mayor parte de su corta vida creativa en Francia³².

El tipo de realismo narrativo y didáctico que distinguió al arte y la literatura rusos en las décadas de 1880 y 1890 pronto fue reemplazado por una preocupación por las demandas decorativas y estéticas, un impulso que influyó en el desarrollo del movimiento conocido como neonacionalismo o movimiento neorruso, estilo, con énfasis en las artes aplicadas y el diseño industrial. Las mujeres rusas fueron en gran parte responsables de la rápida expansión de este movimiento, estimulando la restauración de las artes y oficios rusos, como la confección, el bordado, el tallado en madera y el esmaltado. Por ejemplo, un estímulo principal de los diversos logros culturales en Abramtsevo, el retiro artístico de Savva Mamontov cerca del centro ortodoxo de Zagorsk y, de hecho, para la preservación y conservación de las antigüedades rusas en general, provino de la esposa de Mamontov, Elizaveta Mamontova. Llamando la atención sobre las artes aplicadas

32 Para obtener más información sobre la participación de Rashkirtseva en el movimiento por los derechos de las mujeres, consulte Colette Cosnier. Marie Bashkirtseff: Un retrato sin retoques (París: Horay. 1885), pp. 215–30: Quisiera agradecer a Tatiana Mojenock por brindarme esta información.

rusas: Mamontova, junto con las artistas Natalia Davydova, Elena Polenova y Mariia Yakunchikova restauraron y valorizaron todo un legado cultural y ayudaron a construir una plataforma sobre la cual diseñadores famosos como Leon Bakst y Goncharova lanzarían el éxito espectacular del diseño de teatro, libros y moda ruso en las décadas de 1910 y 1930.

En este sentido, los logros paralelos de la artista, coleccionista y mecenas, la princesa Mariia Tenisheva, merecen un elogio especial. A partir de fines de la década de 1890, Tenisheva dio la bienvenida a muchos artistas distinguidos, incluidos Nicholas Roerich y Mikhail Vrubel a su colonia de arte, Talashkino, cerca de Smolensk. Como los Mamontov habían hecho con Abramtsevo, Tenisheva coleccionó artes y oficios tradicionales, estableció talleres, diseñó y construyó una iglesia y financió su propio teatro íntimo. Una esmaltadora talentosa e historiadora³³, Tenisheva promovió los patrones y leitmotifs de los ornamentos rusos locales, integrándolos con la sinuosidad del Art Nouveau occidental, una sorprendente combinación que quedó bien evidenciada en la sección Talashkino en la Exposición Universal de París en 1900.

33 Tenisheva escribió una disertación sobre el tema del esmaltado, que se publicó como *Emal i inkrustatsiia*. (Praga: Semmarium Kondakovianum. 1980).

Natalia Dobychina dirigió la galería de arte privada más importante de Rusia, el Art Bureau, entre 1911 y 1919³⁴. Situado en el campo de Marte en San Petersburgo, el Art Bureau se convirtió en un foco de la vida artística, presentando muchas exposiciones y promoviendo numerosos estilos, desde la extrema derecha hasta la extrema izquierda. La propia Dobychina era una gerente sensata que “trató con los Olimpos artísticos de ambas capitales como lo haría con su colección de animales domésticos”³⁵. Mientras se beneficiaba de pintores de moda como Bakst, Alexandre Benois y Somov, no dudó en dedicarse a aventuras más provocativas. Por ejemplo, la Oficina de Arte patrocinó la retrospectiva de Goncharova en 1914 y *O. 10* al año siguiente; incluyó obras de Chagall, Exter, Rozanova y otros radicales en sus encuestas periódicas y apoyó veladas que incluyeron actuaciones musicales y declamaciones de poesía. Ciertamente, Dobychina era una comerciante para quien la inversión material era quizás más importante que el compromiso estético, pero, sin embargo, se la puede considerar como una de varias patrocinadoras rusas importantes o “facilitadoras” de la era modernista

34 Durante la década de 1910, Dobychina también mantuvo una intensa correspondencia con artistas rusos tanto en el país como en el extranjero, incluido Marc Chagall, Exter, Vasily Kandinsky, Kulbin, Larionov y Rodchenko; ver Biblioteca Estatal Rusa, Moscú, Sección de Manuscritos (Call, no.: f. 420, op. 13, ed. khr. 60). Aparte de un artículo anónimo, “Slava zhizni”. Muzykalnaiazhizn (Moscú), n.º 3 (1993), p. 30, poco más se ha publicado sobre Dobychina.

35 Livshits. El arquero medio ojo de onda única, p. 116.

cuyas actividades expusieron y publicitaron nuevas ideas sobre pintura, poesía y música. Además, defendió sus derechos, protestando enérgicamente, por ejemplo, cuando “doce pinturas que ofendieron el sentimiento religioso de los visitantes” fueron retiradas de la exposición de Goncharova por las autoridades cívicas³⁶.

Las Amazonas de la vanguardia se distinguieron por una aceptación similar de lo nuevo, así como por un sentido común y un espíritu organizativo que a menudo faltaba en sus colegas masculinos. Expresaron este talento sintético no solo en sus pinturas analíticas y disciplinadas, sino también en su pronta aplicación de ideas a diseños funcionales de libros, textiles y escenarios.

Goncharova convirtió su propia vida en una obra de arte, pintándose la cara y el pecho, desafiando al público y exhibiendo pinturas que el censor de Moscú consideró sacrílegas. “Qué bueno que, en lugar de Leon Bakst, te conviertas en el embajador de Rusia”, declaró Zdanevich, en una carta a Goncharova justo antes de que partiera de Rusia hacia París, donde fue invitada por Diaghilev para diseñar decorados y vestuario para sus Ballets Rusos³⁷: Obviamente,

36 “L'dalenie kartin svystavki”, Den (San Petersburgo). 17 de marzo de 1914.: copia sin paginar en la Biblioteca Estatal Rusa. Moscú. Sección Manuscrita (llamada, n.º: f. 420, 0.1, ed. khr. 32).

37 Ilia Zdanevich. carta sin fecha a Natalia Goncharova. Museo Estatal Ruso. San Petersburgo, Sección de Manuscritos (call, no.: f. 177, ed. khr. 57,1. 7).

la interacción personal con el público, ya fueran filisteos provincianos o balletomanes parisinos³⁸, era de vital importancia para ella, y la actuación de su vida generó las más diversas respuestas. Las reseñas de su retrospectiva de San Petersburgo de 1914 indican en cuán provocativa, como mujer artista, se había convertido Goncharova para entonces. Por un lado, Viktor Zarubin vio en sus pinturas 'las repugnantes, bizcas, torcidas, verdes y rojas tazas de campesinos', mientras que por el otro, Georgii Vereisky habló de su “magnífico don del color”³⁹; Yakov Tugendkhold tomó un camino intermedio entre la censura violenta y el elogio absoluto, en una reseña que identificaba a Goncharova como una “mujer que carece de la capacidad y la tenacidad para llevar las cosas a su conclusión lógica y que revolotea de una victoria fácil a la siguiente⁴⁰, y en otra refiriéndose a sus pruebas y tribulaciones como la “biografía concentrada de todo el arte ruso contemporáneo”, afirmando que impulsivamente, asimilando y refractando los más diversos conceptos estéticos, dejó la “gran fuerza de

38 Un balletomane es alguien que tiene un profundo aprecio y entusiasmo por el ballet. [N. d. t.]

39 Viktor Zarubin, “Futurizmi koshchunstvo”, *Sevemyi listok* (San Petersburgo), 16 de marzo de 1914; copia sin paginar) en la Biblioteca Estatal Rusa, Moscú, Sección de Manuscritos (número de catálogo: f. 430, 0. 1, ed. khr. 32).

40 GV [Georgii Vereisky], “Vystavka Goncharovoi”, *Teatri iskusstvo* (San Petersburgo), núm. 15 (1.3 de abril de 1914), pág. 339.

Rusia” por una “Europa seca y pálida”⁴¹ en 1914, en la cúspide de su carrera, antes de haber desarrollado completamente su interpretación del Rayismo y la pintura abstracta, que dejó para que hicieran sus compañeras amazonas Exter, Popova y Rozanova.

Aunque Exter vivió largas temporadas en Francia e Italia, mantuvo un contacto constante con las vanguardias de Moscú, San Petersburgo y Kiev, y desde un principio fue una importante intermediaria entre el cubismo francés y el simultaneismo y entre el futurismo italiano y el cubismo ruso, y el futurismo, suprematismo y constructivismo. Ya en 1908, sus pinturas en la exposición Zveno (enlace) de David Burliuk en Kiev estimularon una respuesta que era típica de los prejuicios de entonces y ahora: “El Sr. Exter ha embadurnado su lienzo con pintura azul sin relieve, la esquina derecha con verde, y firmado su nombre”⁴². Si bien pretende ser un desprecio, esta reseña enfatiza tanto la “transexualidad” última de la vanguardia rusa como el verdadero logro del sistema artístico de Exter, es decir, su amor casi físico por el color y la pintura. Incluso si está teñido por las restricciones formales del cubismo francés y la dinámica lineal del futurismo italiano, las pinturas de Exter manifiestan una extraordinaria sensibilidad al color y,

41 Yakov Tugendkhold, “Vystavka kartin Natalii Goncharovoi “, Apollon (San Petersburgo), núm. 6 (1913), pág. 71.

42 Yakov Tugendkhold, “Sovremennoe iskusstvo i narodnost”, Sevemye zapiski (San Petersburgo). Noviembre 1913, p. 15.3.

por lo tanto, al nuevo concepto de pintura de estudio como una exploración independiente de la consonancia, la disonancia, el ritmo y la arrítmica del color: A partir de 1916, “el muy audaz” Exter⁴³ pintó obras no objetivas que dependían exclusivamente de contrastes espectrales y planos para su efecto.

Ciertamente, Exter fue una consumada pintora de estudio, pero su interés por la construcción pictórica y la resolución espacial tridimensional también la llevaron al medio del escenario. Sin embargo, a diferencia de muchos otros artistas, especialmente aquellos que trabajaron para los Ballets Russes de Diaghilev, como Bakst y Goncharova, Exter se sintió menos atraída por las funciones ilustrativas o narrativas del escenario y el vestuario, considerando este último, por ejemplo, como un “relieve vivo y en movimiento”, una escultura viva de colores⁴⁴. Fue toda la idea de la construcción material, del espacio como un componente de la composición, lo que la atrajo, como se manifiesta en sus diseños para la producción de *Thamira Khytharedes* de Alexander Tairov en 1916 y el vestuario para la película *Aelita* de Yakov Protozanov en 1924 (fig. 84). En sus diseños escénicos, Exter restó importancia a la ornamentación, empleó luces de colores para un efecto

43 Chuzhanov, “Vystavki”, *Vmire iskusstv* (Kiev), núms. 14–16 (1908), pág. 21

44 “Kostiumy i dekoratsii Alexandry Exter”, *Teatr—iskusstvo—ekran* (París), enero de 1925, p. 19

dinámico e intentó transferir el elemento cinético de la pintura suprematista, la intersección y colisión de unidades geométricas de colores, al escenario. Es fácil entender por qué le atraía tanto el cine, con su denominador cinético, su continua interfusión de planos y volúmenes, y sus definiciones formales a través de gradaciones de luz... Exter también trató de transmitir esta sensación de espacio maleable a sus otras empresas de diseño: marionetas, ropa, interiores y libros, todos los cuales pueden considerarse ejercicios arquitectónicos en la combinación de volumen, color y tacto. Como dijo su alumno de Kiev, Alexander Tyshler: “En sus manos, una simple pantalla de papel es convertida en una obra de arte”⁴⁵.

Al igual que Exter, Rozanova conocía muy bien el futurismo italiano, aunque a diferencia de Exter, no viajó por Italia y no tuvo un compañero italiano (Exter y Ardengo Soffici eran amigos íntimos). En su cuidadosa aplicación de la evocación futurista italiana de la velocidad mecánica, la explosividad y la movilidad, Rozanova siguió el mismo camino que Malevich, como en su *Knife-Grinder* (Afilador de cuchillos, 1913) y *Kliun* (como en su *Ozonator*, 1913–14), y sus escritos concurrentes sugieren que consideraba el futurismo como una fase clave en la evolución artística hacia el suprematismo. Rozanova expresó este impulso no solo en sus pinturas vívidas y dinámicas, sino también en lo que Yurii

45 Citado en Olga Voronova. V. I. Mukhina (Moscú: Iskusstvo. 1976), pág. 43.

Annenkov describió como las “plumas negras de su dibujo”⁴⁶. Utilizó estas “plumas” para decorar algunos de los libros más radicales de los Cubo-futuristas, especialmente los de Kruchenykh, entre ellos *Vzorval* (Explosión, 1918), *Vozropshchem* (Vamos a quejarnos, 1913), y *Te li le* (1914): sus dibujos para estos proyectos inspiraron a Kruchenykh a llamarla la “primera mujer artista de San Petersburgo”⁴⁷.

Las deducciones visuales de Rozanova eran calculadas y formales, y evitaba los juegos de palabras y los acertijos que Goncharova aplicaba a sus pinturas futuristas, como *Bicyclist*, 1913–14 (fig. 54). En sus líneas de fuerza y colisiones, las evocaciones de la ciudad de Rozanova en obras como *Hombre en la calle* (Análisis de volúmenes), 1913, y *Fuego en la ciudad* (Paisaje urbano): 1914 (lámina 43) recuerdan los experimentos paralelos de Exter, como en *Paisaje urbano* (Composición), ca. 1916 (lámina 8). Este proceso de deducción llevó a Rozanova a sus notables piezas suprematistas de 1916 en adelante. Como una de las principales defensoras de una forma de arte no figurativa, no simpatizaba con los que se quedaron atrás: “Solo la ausencia de honestidad y de un verdadero amor por el arte

46 Yurii Annenkov, “Teatr chistogo metoda” (ca. 1920), Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú (call, no.: f. 2618. op. 1, ed. khr. 14, L. 173).

47 Citado en Vera Terekhina et al., *Olga Rozanova 1886–1918*, exh. gato. (Helsinki: Museo de la Ciudad de Helsinki, 1992), pág. 36.

proporciona a algunos artistas la afrenta de vivir con latas rancias de economía artística abastecidas durante años, y, año tras año, hasta que tengan cincuenta, para murmurar sobre lo que habían comenzado a hablar cuando tenían veinte”⁴⁸. Rozanova fue coherente y racional en su metodología, ya sea que trabajara en pinturas, dibujos o diseños de libros. Su muerte prematura en 1918, dijo Annenkov, dejó “un mundo menos en el universo”⁴⁹, ya sea en la vida cotidiana o en el arte⁵⁰.

Si Rozanova remontó su disciplina pictórica al futurismo italiano, Popova y Udaltsova vieron en el cubismo francés su principal laboratorio estilístico. Sin interés por la filosofía mesiánica o la anécdota narrativa, consideraban la pintura como pintura. Incluso antes de su aprendizaje con Henri Le Fauconnier y Jean Metzinger en París, aceptaron los principios estéticos de uno de sus primeros maestros de Moscú, Konstantin Yuon, para quien los elementos importantes en la pintura eran “la arquitectura por su definición, contraste, precisión y constructividad... la luz por su peculiar fuerza mágica... y el espacio por su capacidad de

48 Olga Rosanova. “Osnovy novogo tvorchestva i prichiny ego neponimaniia”, *Soiuzmolodezhi* (San Petersburgo), marzo de 1913, p. 20; traducido en John E. Bow It. *The Russian Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902–1934* (Londres: Thames and Hudson, 1988). pag. 109.

49 Annenkov, “Teatr chistogo metoda”.

50 Ivan Kliun, ensayo sin título, en *Pervaia Gosudarstvennaia vystavka. Katalog posmertnoi vystavki kartin, etiudov, eskizovi risunkov OV Rozanovoi*, exh. gato. (Moscú: Kushnerev, 1919), pág. 3.

transformar, universalizar y absorber todo lo tangible”⁵¹. La permanencia de Popova y Udaltsova en La Palette reforzó estos supuestos básicos, ya que ahora se las alentaba a percibir el objeto solo en términos de forma, textura y coloración, a dividir el objeto en facetas y volver a ensamblarlo, y a aplicar detalles extraños de collage y lenguaje verbal para realzar la composición. Una comparación de *La guitarra* de Popova, 1915 (lámina 30) y *Fuga de guitarra* de Udaltsova: 1914–15 (lámina 77) demuestra cuán diligente y mecánicamente estas dos mujeres aprendieron sus lecciones cubistas.

El cubismo francés, por supuesto, tuvo un impacto en muchos artistas rusos, desde Robert Falk hasta Malevich, desde Vera Pestel hasta Tatlin, pero Udaltsova fue quizás su practicante más fiel: Más que Popova, que “no entendía mucho de lo que decía Le Fauconnier”⁵², Udaltsova asimiló las fórmulas que enseñaban Le Fauconnier y Metzinger: aceptó el vocabulario cubista de guitarras, violines y desnudos, repitió los sobrios esquemas cromáticos y aplicó el facetado y el escorzo con soltura. Para Udaltsova, la forma, la estructura y la composición eran la esencia de la pintura de estudio, y exploró el estilo cubista precisamente como un ejercicio de análisis y “deconstrucción”, a veces

51 Konstantin Yuon, *Avtobiografiia* (Moscú: GAKliN, 1926), pág. 46.

52 Nadezhda Udaltsova, citado en Voronova, V. I. Mukhina, p. 27

distribuyendo caracteres cirílicos para proporcionar una identidad rusa, como en *New*, 1914–15 (lámina 79).

Como Popova, Utdaltsova conocía el futurismo italiano y su representación de movimientos rápidos a través del espacio en *Seamstress*, 1913–14 (lámina 74), como en la concurrente de Goncharova *La tejedora* (telar + mujer), 1913–14 (lámina 31); nos dice que estaba al tanto de Umberto Boccioni en particular. Con sus líneas repetidas, articulaciones y trayectorias dinámicas, los lienzos más grandes de Udaltsova de mediados de la década de 1910, como *Al piano*, 1915 (lámina 76) se acercan a las obras de Popova (como *Mujer viajera*, 1915 [lámina 33]), y ya contienen las emanaciones y colisiones lineales que aplicó a sus decoraciones para telas y complementos de 1916–18. Las incursiones poco frecuentes de Udaltsova en la pintura suprematista también se distinguen por un énfasis en las resoluciones puramente formales más que por el culto al color que asociamos con Malevich y Rozanova, a pesar de su afirmación de que los “artistas de hoy han llegado al principio fundamental de la pintura: el color”⁵³. Efectivamente, el papel de Udaltsova en la promoción de la causa suprematista y del círculo supremo parece haber sido más el de un custodio teórico –que el de un productor visual; mientras acogía “la libertad de la pura creatividad”, mantuvo su sistema cubista; y sus modestas composiciones suprematistas en acuarela y gouache difícilmente pueden

53 Nadezhda Udaltsova, artículo sin título para *Supremus* (1917).

competir con sus principales óleos cubistas, como *Kitchen*, 1915 (lámina 84). Es sorprendente, por lo tanto, que Udaltsova hiciera un giro abrupto hacia una especie de expresionismo narrativo a principios de la década de 1930, produciendo obras figurativas –retratos y paisajes– que se basan en nuevas estructuras bajo un fuerte empaste y una textura palpitante. Después de años de ascetismo cubista, Udaltsova descubrió repentinamente la densidad y consistencia de la pintura. Siguiendo una paleta de color restringida, Udaltsova y su esposo, Drevin, llegaron a compartir un vocabulario y un estilo comunes, y en la década de 1930 pintaban de una manera muy similar.

La disciplina formal que Popova reconoció en el cubismo francés fue una clara inspiración para sus pinturas arquitectónicas de 1916 en adelante, aunque nuevamente pudo haber sido Yuon quien le sugiriera la denotación, pues sostenía que el arte moderno había regresado a la “cultura olvidada de la estática de la forma, es decir, la arquitectura pictórica”⁵⁴. En cualquier caso, las pinturas arquitectónicas de Popova son importantes por dos razones en particular: son experimentos de laboratorio en textura, peso, densidad de color y ritmo; y son una serie modular de ejercicios que se interconectan orgánicamente y parecen anticipar una aplicación más amplia de sus formas a diseños textiles y portadas de libros a principios de la década de 1930. Después de todo, estas dos cualidades impulsaron a Popova

54 Yuon, *Avtobiografía*, pág. 24

y sus colegas a organizar $5 \times 5 = 25$ en 1931, y a Vsevolod Meierkhold a reconocer el potencial de Popova como diseñadora de escenarios tan pronto como vio sus contribuciones a esa exposición.

Al igual que Popova, Stepanova exploró numerosas fórmulas estilísticas –desde el Art Nouveau hasta el Suprematismo– antes de llegar a su interpretación del Constructivismo, pero su importancia radica principalmente en sus aportes teóricos y prácticos a la cultura soviética temprana. Fue miembro activo de *Inkhuk* y *Lef*, enseñó en Vkhutemas y participó en las exposiciones de 1919–1931, como la *Décima Exposición Estatal: Creatividad no objetiva y suprematismo*, la *Decimonovena Exposición Estatal*, y $5 \times 5 = 25$. Los escritos de Stepanova indican una curiosidad vigorosa y una provocación audaz que cuestionaron y socavaron las actitudes convencionales hacia las bellas artes, especialmente las jerarquías establecidas de “alto” y “bajo”, fino y aplicado. Su participación en el debate en curso en *Inkhuk* sobre construcción (forma “centrípeta”) versus composición (forma “centrífuga”), sus ideas sobre textura, tectónica y ritmo, su reconocimiento inmediato del diseño utilitario como la única extensión legítima de la pintura abstracta, y su compromiso con el diseño de libros y textiles como elementos principales del nuevo “look” soviético hacen de Stepanova una de las campeonas más intransigentes y agresivas del constructivismo soviético.

Como afirmó la propia Stepanova, le debía mucho a su esposo Rodchenko, y su carrera artística no puede entenderse sin hacer referencia a sus inventos concurrentes. Pero sería engañoso considerarla simplemente como una estudiante o simple aprendiz. Stepanova y Rodchenko –al igual que Goncharova y Larionov– deberían ser aceptados como un equipo artístico que funcionaba mediante el intercambio y la interacción –más que mediante el dominio y la sumisión. Las respectivas obras de arte de Stepanova y Rodchenko son a menudo similares en concepción y medio, porque tendían a compartir el mismo espacio de trabajo, cumplir los mismos encargos, usar los mismos materiales y visitar a los mismos amigos (entre ellos, la cineasta Esfir Shub y su esposo, Alexei Gan; Vladimir Mayakovsky y Osip y Lilya Brik; y Popova y Alexander Vesnin). Los paralelismos formales son especialmente llamativos en sus collages y linóleos de 1918–1930 (que a menudo contienen fragmentos de las mismas postales y periódicos) y en sus álbumes de propaganda de los años ochenta.

Aun así, los enfoques estéticos y emocionales del proceso artístico de Stepanova eran muy diferentes a los de Rodchenko, ya que ella no compartía su entusiasmo por la pintura mínima, la construcción tridimensional no objetiva e incluso la fotografía (no es que ella evitara estos medios por completo). Más bien, Stepanova abogó por la primacía del objeto hecho a mano o a máquina, abogando por un arte público que pudiera comunicar y beneficiar a su audiencia,

como el diseño de libros y escenarios, los textiles y la *prozodezhda* (ropa profesional), aunque sus proyectos (y los de Popova) de producción industrial sufrieron cambios sustanciales de la mano del colectivo fabril⁵⁵. Tal vez por eso Stepanova enfatizó la figura humana, incluso en lo que ella vio como sus pinturas más radicales, como *Figuras danzantes sobre blanco*, 1920 (lámina 65), porque si estas figuras en movimiento son aerodinámicas y robóticas, todavía se relacionan con un mundo de personas que trabajan, juegan y bailan.

Sintomático del programa de divulgación de Stepanova fue su reinención y manipulación del lenguaje verbal y visual, en las combinaciones de sistemas fónicos y semióticos que construyó en su poesía gráfica o visual de 1917–1919. En su aplicación y exploración de un orden transracional de neologismos, como en *Rtny Khomle*, Stepanova rendía homenaje a la poesía cubofuturista *zaum* practicada por Velimir Khlebnikov y Kruchenykh mucho antes de la Revolución e investigada también por pintores de vanguardia, incluidos Pavel Filonov, Malevich y Rozanova⁵⁶. De hecho, algunos de los diseños gráficos de Stepanova pretenden ser ilustraciones o, más bien,

55 David Aronovich, "Desiat let iskusstva", *Krasnaia nov.* (Moscú) 11 (noviembre de 1927), pág. 236.

56 Para ejemplos de esta poesía experimental y comentarios sobre ella, véase Jutta Hercher y Peter Urban, eds., *Erstens. Zweitens*, vol. 1: "Dichtungen russischer Maier" (Hamburgo: Material –Verlag, 1998).

complementos del *zaum* de Kruchenykh: (como “Gly Gly”, véanse las figs. 72, 102). Al dar forma visual a las “palabras en libertad” de Kruchenykh y de ella misma, Stepanova estaba creando un esperanto que era universalmente (in)comprensible de la misma manera que lo podría ser el balbuceo de un bebé o el ladrido de un perro. Los fonemas que Stepanova ensambló en composiciones cinéticas y jazzísticas –“sherekht zist kigs mast kzhems usdr azbul gaguch chir gu za”, y así sucesivamente– provocan un sonido primitivo salvaje de los albores de la civilización. El suyo es un neoprimitivismo lingüístico y visual, consistente en su incomprensibilidad, cuyos sonidos ásperos y desconcertantes –como un grito de guerra, una señal de advertencia o una sirena– nos obligan a escuchar y a mirar. Estas síntesis en miniatura de verso transracional y pintura no objetiva se encuentran entre los experimentos más audaces de Stepanova en comunicación, e indudablemente prepararon el camino para sus aplicaciones más célebres del color a la palabra en la forma de sus diseños escénicos para la producción de Meierkhold en 1922 de *La muerte de Tarelkin* y *La tarde del libro* de Vitalii Zhemchuzhnyi (1924).

Después de Octubre, el mundo de la propaganda monumental y el diseño de agitación atrajo a muchas mujeres artistas. Sofia Dymshits–Tolstaia, esposa del escritor Alexei Tolstoy y alumna de Tatlin, ayudó con la decoración e iluminación de Moscú para el primer aniversario del golpe bolchevique. Pestel, Udaltsova y

Elizaveta Yakunina también contribuyeron a la decoración de las calles y plazas de la ciudad. Beatrisa Sandomirskaia, entonces escultora cubista, diseñó una estatua de hormigón de Robespierre para el Plan de Propaganda Monumental de Lenin, pero fue rápidamente destruida por una granada supuestamente lanzada por contrarrevolucionarios. En algunos aspectos, las actividades de los teatros Blue Blusa a mediados de la década de 1920 también pueden considerarse como una extensión del diseño agitado, y el vestuario sencillo y cotidiano de Nina Aizenberg, como el de Tatiana Bruni, debe haber atraído al público proletario.

Pero si las mujeres artistas habían estado en el mismo centro de la vanguardia rusa, se retiraron a la periferia de los contramovimientos de realismo heroico y socialista, a fines de la década de 1920 y 1930. Algunas aceptaron la doctrina del realismo socialista e implementaron sus directrices en sus obras, entre ellas la pintura de Serafima Riagina *¡Más alto!*, 1934, y la enorme estatua *Mukhina Worker and Collective Fann Woman* en lo alto del Pabellón Soviético en la Exposición Universal de París en 1987 (fig. 10). Pero estas realizaciones fueron la excepción y no la regla, porque por la fuerza de las circunstancias, las mujeres del socialismo realista siguieron en lugar de liderar, ilustraron en lugar de dictar. Sus victorias artísticas fueron secundarias y sus obras estuvieron alejadas de la radicalidad de Exter, Goncharova, Popova, Rozanova Stepanova y Udaltsova. Las mujeres artistas soviéticas operaban en un ambiente muy diferente

al de las mujeres de la vanguardia, ya que el matriarcado de las amazonas fue ahora reemplazado por un nuevo patriarcado jerárquico, en el que el artista masculino, ya sea Iosif Brodsky como representante pintor de la corte de Stalin o Alexander Gerasimova presidente de la Academia fueron nuevamente personas de privilegio y de poder. Pero hay una coherencia histórica y mitológica en este cambio de rostro: después de todo, las amazonas habían sido las guerreras que habían luchado contra los griegos, las robustas forasteras que habían amenazado y socavado los límites precisos de la civilización clásica. Obviamente, con el abrupto “retorno al orden” y el nuevo clasicismo del arte soviético, tales viragos vandálicos⁵⁷ “primitivos e infantiles”⁵⁸, ya no podían ser tolerados, y no lo fueron.

57 Una virago es una mujer que demuestra abundantes virtudes masculinas, o simplemente, una mujer varonil. La palabra proviene de la palabra latina *virāgō* (genitivo *virāginis*) que significa «vigoroso» de *vir* que significa «hombre» o «semejante a un hombre» (cf. *viril* y *virtud*) a la que se añade el sufijo *-āgō*, un sufijo que crea un nuevo sustantivo de la tercera declinación con género gramatical femenino. Históricamente, el término tenía a menudo una connotación positiva y reflejaba el heroísmo y cualidades ejemplares de masculinidad. [N. d. t.]

58 El crítico Osip Beskin usó estos términos en su descripción de la pintura de Udaltsova; véase Beskin, *Formalizmvzhivopisi* (Moscú y Leningrado: Vsekokhudozhnik, 1933), pág. 9.

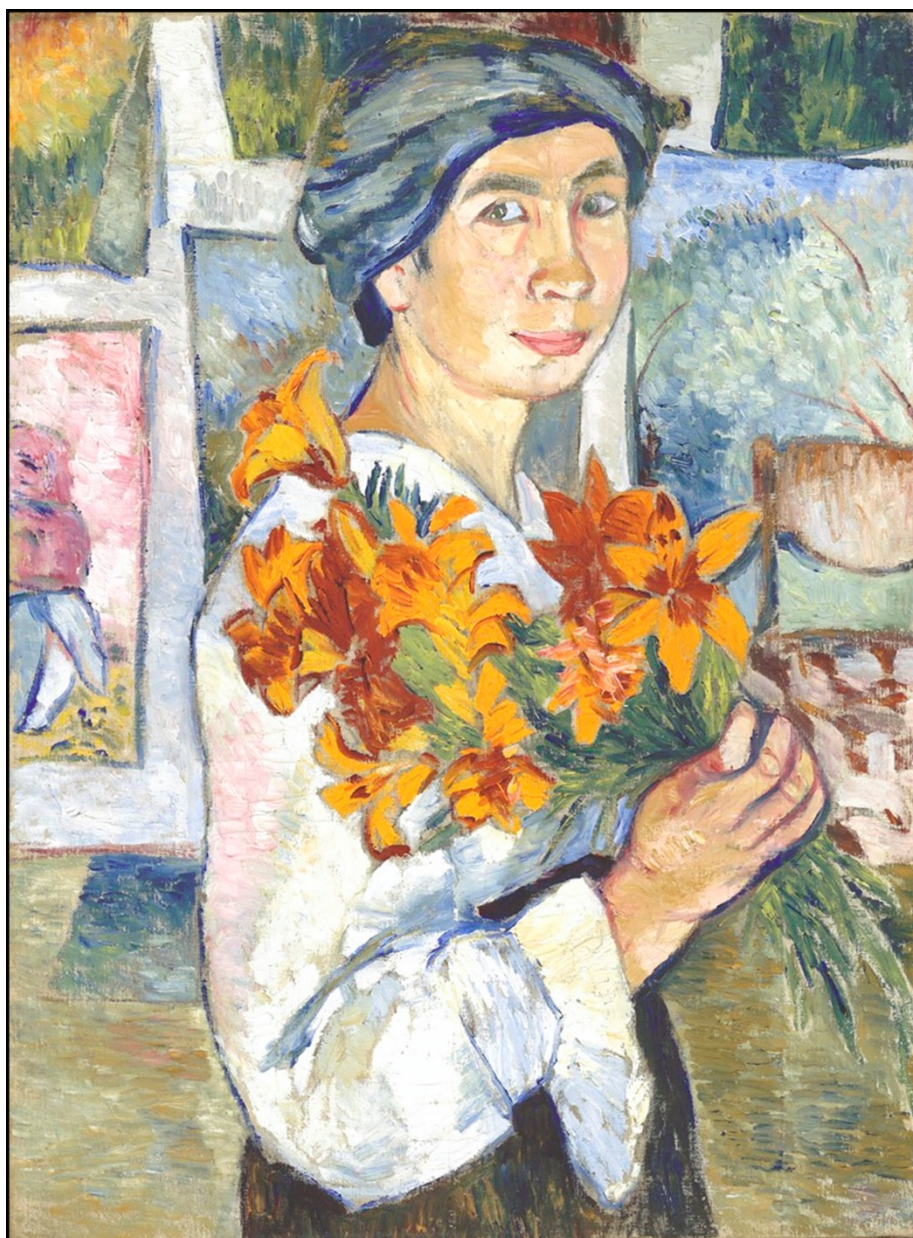


Figura 3. Natalia Goncharova Autorretrato con lirios amarillos, 1907.
Óleo sobre lienzo, 77 x 58,2 cm Galería Estatal Tretyakov, Moscú

SEIS (Y ALGUNA MÁS) MUJERES RUSAS DE LA VANGUARDIA

Charlotte Douglas

En el *Autorretrato con lirios amarillos* de Natalia Goncharova, 1907 (fig. 3. lámina 13) la pintora está de pie ante una pared repleta de obras, sosteniendo un ramo de azucenas. Se enfrenta al espectador sin pretensiones, sin ocultar nada, directa y abiertamente complacida con las pinturas detrás de ella. La vemos sencilla, su cabello sujeto alrededor de su cabeza por un pañuelo. El volante femenino en su manga es contrarrestado por la torpe y musculosa mano derecha que emerge de él, una mano poderosa, que parece haber cambiado solo temporalmente el pincel del pintor por las flores naranja.

Goncharova nos ofrece aquí una imagen espléndida de las mujeres de la vanguardia rusa: como la artista que nos mira desde *Autorretrato con lirios amarillos*, la mayoría de estas

mujeres eran vitales y directas, trabajadoras, competitivas e intransigentes en su visión de sí mismas. Como tema de una exposición, parecerían el grupo ideal: mujeres artistas que vivieron en el mismo tiempo y lugar, que se conocían entre sí y cuyo arte es lo suficientemente sustancial como para merecer la atención incluso de una historia colmada de hombres.

Sin embargo, al mirar esta exposición, el espectador debe ser cauteloso, ya que la muestra plantea ciertas cuestiones interpretativas. ¿Sobre qué base podemos tratar a estas seis artistas como un “grupo”? No hay evidencia de que se consideraran a sí mismas una categoría separada de “mujeres artistas”, y, de hecho, ciertamente habrían considerado tal distinción como una forma de marginación. Sus cartas, diarios y memorias, hasta donde las conocemos, revelan poca conciencia de identidad de género, al menos en términos de su arte⁵⁹.

Quizás la mejor razón para aislar a estas mujeres de sus colegas masculinos es permitirnos considerar en detalle sus sorprendentes éxitos y la centralidad de su trabajo en su

59 Las cartas y los diarios de varias mujeres artistas rusas ahora se han publicado, generalmente por sus familias. Sin embargo, la mayoría de las versiones publicadas tienen omisiones y puntos suspensivos y, por lo general, no son directos sobre la base de dichas exclusiones. Después de 1991, había pocas razones para omitir las expresiones de los artistas sobre sus sentimientos políticos, pero los rusos aún tienden a ser reticentes a publicar cualquier cosa de naturaleza personal o sexual, o puntos de vista políticos que puedan ser vergonzosos para las familias o las personas vivas.

época, que parece tan inusual en la experiencia del resto del mundo del arte occidental. ¿Por qué, queremos preguntar, estas mujeres en este momento en este lugar? Es una cuestión histórica interesante. Aun así, no debemos perder de vista que a las propias artistas les hubiera parecido artificial y fuera de lugar que se las señalase. Aceptaron y trabajaron casi por completo dentro del paradigma masculino de exhibición y venta, y se consideraron artistas ante todo, participantes entusiastas de una gran revolución estética. En esto, la identidad de género parece no haber desempeñado ningún papel.

Pero el espectador debe tener cuidado de no juzgar a estas mujeres –sus identidades como artistas modernas o su mérito artístico resumido– basándose únicamente en las pinturas. Al recorrer la exposición debemos recordar que en ningún caso su registro artístico consistió únicamente en la pintura; como muchos de sus pares de vanguardia, respondieron a las demandas e intereses de su tiempo con una variedad de formas artísticas. Los verdaderos modernistas, que sentían que podían y debían cambiar el aspecto del mundo en general, eran escenógrafos, escultores, fotógrafos y diseñadores de libros, textiles y ropa. Por lo tanto, incluyo aquí las actividades de Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Utdaltsova más allá de su compromiso con la tradición del arte de estudio.

Una pregunta importante es cómo interactuaban las mujeres. ¿Se conocían y se identificaban entre sí? ¿Trabajaron juntas? ¿Compartieron intereses artísticos o de otro tipo? ¿Tenían experiencias similares? ¿Se influyeron mutuamente? La mayoría compartía una clase social. De las seis artistas de la exposición, cuatro tenían seguridad financiera y social. En sus actividades artísticas, Goncharova, Exter, Udaltsova y Popova ejercieron la seguridad en sí mismas de la clase media urbana; sus contrapartes masculinas, por el contrario, eran más propensos a ser menos pudientes y de provincias. Los amigos y las conexiones de las mujeres indudablemente ofrecieron ciertas ventajas: en la recepción de sus exposiciones, en la publicidad de su trabajo y en la captación de patrocinadores potenciales.

Goncharova era la mayor. Un año mayor que Exter, cuatro años mayor que Sonia Delaunay, cinco años mayor que Udaltsova y Rozanova, sirvió como modelo a seguir y preparó el escenario para las demás. Detrás del exterior engañosamente recatado que nos mira desde sus viejas fotografías, había una mujer deliciosamente irreverente y sexy, apasionadamente abierta sobre asuntos artísticos. Goncharova a veces lucía un escote extremadamente bajo, usaba pantalones deportivos en ocasiones, y sin pensar en casarse vivía abiertamente con el pintor Mikhail Larionov. Su exuberancia y franqueza escandalizaron a la sociedad y, a menudo, ultrajó a los críticos y guardianes oficiales de la

moral pública, quienes expectantes examinaron su arte en busca de la evidencia de significados ocultos. Tal atención más de una vez obstaculizó el progreso de su carrera.

La vinculación de Goncharova con los futuros miembros de la vanguardia data de 1906, cuando se relacionó con la revista simbolista *ZoZotoe Runo* (El Vellochino de Oro) y conoció también al futuro empresario Sergei Diaghilev, quien le facilitó la entrada en la sección rusa del Salón d'Automne de París. Al año siguiente se unió a un grupo de pintores simbolistas, Venok–Stephanos (combinación de las palabras rusa y griega para “corona”). Con Larionov; Aristarkh Lentulov; Liudmila, David y Vladimir Burliuk; Goncharova exhibió bodegones y paisajes impresionistas en diciembre de 1907 en la galería del Instituto de Arte Stroganov de Moscú, exposición que se trasladó a San Petersburgo la primavera siguiente. Un año después, en noviembre de 1908, ella, los Burliuk y otros colegas de Venok–Stephanos se unieron a Exter, una graduada del Instituto de Arte de Kiev, para producir una exposición en Kiev que reunió a jóvenes artistas de Rusia y Ucrania. Apropiadamente llamada *Zveno* (El enlace), esta exposición fue una de las primeras en unir a los participantes clave de la futura vanguardia. Aquí, por primera vez, aparecieron obras de Goncharova junto con las de Exter.

El enlace, tenía un significado más allá de la presencia de estas dos importantes mujeres artistas; creó una conexión importante entre el movimiento artístico y artesanal inspirado en el Art Nouveau en Rusia (asociado con la escuela de Mariia Tenisheva en San Petersburgo) y la incipiente vanguardia rusa y ucraniana. Durante los siguientes diez años, esta temprana conexión condicionará la asociación de los estilos de arte aplicado y vanguardia. El número de mujeres artistas en *Zveno* es notable; de un total de veintiséis artistas, once eran mujeres. El grupo de San Petersburgo, encabezado por Liudmila Burluk, incluía a Agnessa Lindeman y Erna Deters, ya reconocidas por sus bordados Art Nouveau, y Natalia Gippius, escultora y una de las tres talentosas hermanas del extravagante y conocido poeta simbolista Zinaida Gippius. Otros participantes incluyeron a la artista gráfica Mariia Chambers (recientemente casada con el artista Ivan Bilibin) y Evgenia Pribylskaia, como Exter, graduada del Instituto de Arte de Kiev. Pribylskaia pronto comenzó a dirigir talleres en el pueblo ucraniano de Skoptsy que producían trabajo manual de mujeres, reviviendo patrones tradicionales y produciendo nuevos diseños populares⁶⁰. En *Zveno*, Exter mostró bodegones, escenas puntillistas de Europa Occidental y bordado, una forma de arte en la que ella también tenía un fuerte interés. A partir de entonces expuso

60 Después de la Revolución Rusa: Evgenia Prihvlskaia organizaría la sección de artesanía de la Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modemes de 1925, en París.

regularmente bordados y diseños para bordar junto a su pintura. En los años siguientes, organizó un grupo de mujeres para producir bordados abstractos para artistas de vanguardia, entre ellos Sofia Karetnikova, Popova, Rozanova y Kazimir Malevich⁶¹.

Tanto Exter como Goncharova mantuvieron una activa agenda de exposiciones con grupos de vanguardia en las principales ciudades. A diferencia de Goncharova, quien al principio de su carrera tenía amistades personales y profesionales con una variedad de artistas establecidos, Exter desde el principio se sintió atraída principalmente por la vanguardia en desarrollo. Después de graduarse en el Instituto de Arte de Kiev y su posterior matrimonio con Nikolai Exter, un destacado abogado de Kiev, dedicó sus energías a una vida de arte tanto en el país como en el extranjero. La actriz Alisa Koonen describe en sus memorias cuán diferentes en naturaleza y apariencia eran las dos mujeres, Goncharova parecía muy rusa, Exter más occidental. Pero eran igualmente militantes, señala, cuando la conversación giraba en torno a cuestiones o principios del arte⁶².

61 Sobre el bordado y la vanguardia rusa, véase Charlotte Douglas. “Adorno bordado suprematista”. *Art/ouma/* (Nueva York) 34.no. 1 (abril de 1995). págs. 42–45.

62 Alisa Koonen. *Stranitsj'zhizni* (.Woscow–. Iskusstvo. 19–5). pag. 225.

Exter formó parte de *The Salon*, una exposición de artistas rusos y occidentales que se inauguró en Odessa en diciembre de 1909, se trasladó a Kiev en febrero de 1910 y luego a San Petersburgo y Riga. Aunque Goncharova no estaba inicialmente entre los expositores, logró agregarse a la muestra cuando llegó a San Petersburgo. En la primavera de 1910, ambas mujeres participaron en el espectáculo inaugural de la Unión de la Juventud, una asociación de artistas progresistas de San Petersburgo⁶³. *Zveno*, que incluía a las artistas femeninas Elena Guro, Anna Zelmanova y, a partir de 1911, Rozanova, tenía intereses de gran alcance, siguiendo especialmente los desarrollos alemanes⁶⁴. La emoción directa, la economía de medios y el color brillante de pintores como Erich Heckel, Ernst Kirchner, Max Pechstein y Kees van Dongen (un artista nacido en Holanda que expuso con Die Brücke) les atrajeron particularmente. Hasta 1912, cuando muchos pintores rusos comenzaron a desarrollar estilos inspirados en el cubismo y el futurismo, los pintores alemanes fueron una importante fuente de inspiración para esta ala de la vanguardia. Tanto Exter como Goncharova también

63 El espectáculo incluyó a varias otras mujeres, entre ellas Mariia Chambers. Elizaveta Kruglikova. Anna Ostrumova–Lebedeva y Marianne Werefkin. Las mujeres no rusas incluyeron a Marie Laurencin. Gabriele Minter. y Maroussia (Lentovska).

64 Elena Genrikhovna Guro (1877–1918) fue escritora, poeta y pintora; ella murió a una edad temprana, de leucemia. Anna Zelmanova expuso extensamente en Rusia antes de la Revolución y luego vivió en los Estados Unidos. Murió en 1948.

estuvieron representados en la exposición de diciembre de 1910 de Moscú *Jack of Diamonds* (Jota de Diamantes), un grupo de exposición *ad-hoc* organizado a fines de ese año.

Goncharova no viajaría al extranjero hasta 1914, pero Exter era una viajera consumada y, a partir de 1908, vivía en el extranjero durante meses. Sus frecuentes viajes entre Rusia y Occidente (Suiza, Francia, Italia) proporcionaron temas para los estudios posimpresionistas de la campiña suiza y las calles de París que llevó a exposiciones en Kiev y San Petersburgo. Fue Exter quien a menudo fue responsable de la información casi instantánea de la vanguardia rusa sobre los contenidos de las últimas exposiciones de París, o sobre las últimas discusiones sobre el cubismo. En París, trabajó en el estudio de Carlo Delvall, en la Académie de la Grande Chaumiere, y también mantuvo su propio estudio. Llegó a conocer a todos –Guillaume Apollinaire, Georges Braque, Fernand Leger, Pablo Picasso, Ardengo Soffici– y fue fácilmente aceptada en exposiciones occidentales. Durante su paso por París, Exter también conoció a Sonia Delaunay, quien se movía en los mismos círculos. Delaunay también había nacido en Ucrania, pero cuando era niña fue adoptada por una tía y un tío ricos y luego se crió en San Petersburgo. Después de su matrimonio con Robert Delaunay, mantuvo una casa en París que era particularmente acogedora con los artistas rusos y ucranianos, quienes visitaban a los Delaunay y, a veces, se quedaban con ellos durante períodos prolongados.

Tras el cierre de la primera exposición de *Jack of Diamonds* (Jota de diamantes), en enero de 1911, varios de sus organizadores presentaron los documentos necesarios para incorporar a “Jota de Diamantes” como una organización oficial de artistas. Goncharova y Larionov se retiraron, sin embargo, sintiendo la falta de control del grupo, y en su lugar comenzaron planes para una nueva organización que enfatizaría sus intereses particulares, y de la que claramente serían los líderes. David Burliuk y Lentulov se asumieron como organizadores del Jack. Ni Goncharova, Exter, ni ninguna otra mujer estaba entre los firmantes de los documentos de registro de Jack.

Exter envió siete obras a la segunda exposición *Jota de diamantes*, que se inauguró a fines de enero de 1913. La muestra también incluyó a la artista alemana Gabriele Mntinter y otros colaboradores de la segunda exposición contemporánea del grupo Blaue Reiter en Munich. En relación con la exposición de Moscú, Burliuk organizó veladas de conferencias y debates⁶⁵, y hacia el final de la primera de ellas, mientras los miembros del público participaban en una discusión, Goncharova hizo una entrada dramática y objetó en voz alta la caracterización del artista Nikolai Kulbin como miembro de la Jota de Diamantes. De hecho, declaró, ¡perteneía a la “Cola de burro”! El público se echó a reír. “No hay por qué reírse del nombre. Primero

65 David Burliuk habló sobre “El cubismo y otras nuevas direcciones en la pintura” y Nikolai Kulbinon “ El arte libre como base de la vida”.

vean la exposición cuando se inaugure, luego ríanse. Reírse ahora es de ignorantes”⁶⁶. Goncharova luego hizo una larga disquisición sobre los orígenes del cubismo y su relación con el primitivismo, y afirmó haber sido la primera cubista rusa. También criticó al Jota de Diamantes por conservadurismo artístico, teorización excesiva y debilidad del tema. Unos días después repitió sus acusaciones en largas cartas enviadas a varios periódicos.

La actuación de Goncharova fue una publicidad inteligente: un mes después, cuando el grupo The Donkey's Tail (la cola del burro) expuso por primera vez en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, hubo una gran expectación. La exposición, un espectáculo combinado con quince miembros de la Unión de la Juventud, incluyó a una media docena de mujeres, sobre todo Rozanova. Goncharova fue la única mujer en la sección The Donkey's Tail de la muestra, pero esto se vio compensado por el tamaño de su contribución: exhibió cincuenta y cuatro obras.

La alianza de The Donkey's Tail y Union de la Juventud llevó a Goncharova y Rozanova a muchas de las mismas exposiciones. Rozanova había enviado ocho obras a la sección Unión de la Juventud de la exposición *La cola del burro* en marzo, y Goncharova participó en la sección *La cola*

66 Benedikt Livshits, *Polutoraglazi Strelts: stikhotvareniia. perevady, vaspaminania* (Leningrado: Sovetskii pisatel, 1989), pág. 363.

del burro de la exposición de diciembre de la Unión de la Juventud en San Petersburgo. Ambas artistas contribuyeron con pinturas fuertes, pero radicalmente diferentes: Goncharova estaba entonces interesada en temas campesinos y arte naif, mientras que el estilo de Rozanova era rápido y expresivo, y sus temas eran urbanos.



figura 4, Mariana Verevkina, Autorretrato 7, 1910 Stadtische Galerie im Lenbachhaus. Munich

Goncharova y Larionov introdujeron el Rayismo (a veces conocido como Rayonismo), su nuevo estilo de pintura casi abstracto, en la exposición *The Target* en marzo. La historia anecdótica dice que el Manifiesto Rayista, aunque escrito por Larionov, había sido instituido por Goncharova⁶⁷. Al mismo tiempo, Goncharova estaba preparando una exposición individual, una recopilatoria de sus obras de los diez años anteriores.

Inaugurada en el otoño de 1913, la exposición, presentaba la asombrosa cantidad de 760 obras de arte en una variedad de medios y estilos: óleos, pasteles, témperas, primitivos, rayistas, cubo-futuristas, egipcios⁶⁸. La primavera siguiente. 250 de las obras fueron a San Petersburgo para otra exposición individual. Las exposiciones fueron lo más destacado de la temporada y lo suficientemente impresionantes como para revertir la opinión crítica de la vanguardia en general y de Goncharova en particular.

67 El propio Mikhail Larionov no inspiró confianza sobre su trabajo. Compositor Igor Stravinsky, quien conocía bien a la pareja, dijo de Larionov: “Hizo una vocación de pereza, como Oblomov, y siempre creímos que su esposa hacía el trabajo por él”. Igor Stravinsky y Robert Craft, *Conversaciones con Igar Stravinsky en Los Ángeles*: Prensa de la Universidad de California, 1980), pág. 99

68 La exposición se llevó a cabo en el Salón de Arte en 11 Bolshaia Dmitrovka, Moscú.

Diaghilev escribió, “tiene todo San Petersburgo y todo Moscú a sus pies”⁶⁹.

Los años 1912 a 1914 también fueron exitosos en términos de exposiciones en el extranjero para Goncharova, así como para Exter. Ambas tenían buenos contactos en Europa occidental. Exter a través de los franceses, los italianos y muchos rusos que vivían en París. Goncharova a través de Vasily Kandinsky, Diaghilev y, en Londres, el artista Boris Anrep. Durante estos dos años Exter llevó una vida activa dividida entre Rusia y Europa Occidental, contribuyendo a por lo menos dieciséis exposiciones en Kiev, Moscú, París, Bruselas y Roma. En marzo de 1912 exponía en el Salon des Indépendants de París, y en octubre se podían ver media docena de sus obras en la misma ciudad, en la exposición *Section d' Or* de la Galerie de la Boetie. Mientras la obra de Exter estaba expuesta en el Salon des Independants, Goncharova exhibía en la galería Hans Goltz de Munich, la segunda exposición de *Blaue Reiter*; ese mismo año, también expuso en Berlín (en Der Sturm) y en Londres, en la *Segunda Exposición Postimpresionista*, que se inauguró en octubre en las Grafton Galleries⁷⁰. En abril de 1913, se mostraron obras de Goncharova y Marianne Werefkin

69 Sergei Diaghilev, citado en Mary Chamot, “The Early Work of Goncharova and Larionov”, Burlington Magazine (Londres), junio de 1955, p. 172.

70 Goncharova envió tres obras importantes a la “Segunda Exposición Post–Impresionista”: Los evangelistas, Una calle en Moscú, y La Vendimia.

(Marianna Verevkina) en la exposición *Post Impressionism* en Budapest, y ambas artistas, así como Delaunay y Muntér, participaron en el primer Herbstsalon, que se inauguró en Berlín en septiembre. Exter y Delaunay aparecieron juntos en el Salon des Independants de marzo de 1914. Un mes después, Exter y Rozanova, junto con Kulbin y Archipenko, enviaron obras a Roma para una exposición en la Galleria Futurista.

Esta exposición frecuente dio a Goncharova y Exter valor como miembros del mundo del arte occidental y del ruso: Seguramente, su acogida en el extranjero influyó en sus posteriores decisiones de emigrar. Las artistas más jóvenes eran menos conocidas en el oeste; de hecho, con la excepción de la única entrada de Rozanova en la exposición de Roma, la Primera Guerra Mundial y las convulsiones políticas posteriores les impidieron mostrar su trabajo en Europa occidental durante los siguientes ocho años.

Goncharova y Exter comenzaron sus carreras sin conocerse: Popova y Udaltsova eran amigas íntimas desde su época de estudiantes. Junto con varias otras jóvenes artistas, Vera Mukhina, Vera Pestel, Liudmila Prudkovskaia (hermana de Udaltsova) y Sofía Karetnikova (nacida Til), ahora formaron una alianza de artistas femeninas, que tuvo sus inicios en las escuelas de estudio de Moscú.

Los estudios privados fueron cruciales para la historia del arte ruso. Para una gran parte de la futura vanguardia, eran

lugares de incubación, lugares donde aspirantes a artistas en su adolescencia y comienzos de los veinte, las mujeres de clase media en particular no solo se conocían entre sí, sino que encontraban un propósito común, se apoyaban y se inspiraron unas a otras, y se convirtieron en artistas maduras. Entre 1905 y 1908, Udaltsova (su apellido todavía era Prudkovskaia), su hermana Liudmila, Popova, Pestel y Mukhina asistieron a la escuela de Moscú dirigida por el talentoso artista Konstantin Yuon y su colega Ivan Dudin⁷¹. (Udaltsova y Pestel llegaron primero, en 1905 y 1906 respectivamente, y en 1908 les siguieron Liudmila Prudkovskaia, Popova y Mukhina)⁷². En la escuela, Popova se hizo muy amiga de Prudkovskaia, y las dos a veces pasaban los veranos juntas. Cuando la artista urbana húngara Karoly Kiss llegó a Moscú (desde Munich, en 1909) y abrió una escuela de estudio, Udaltsova, Pestel y Karetnikova se transfirieron inmediatamente a su tutela⁷³.

71 Vera Mukhina también trabajó en el estudio de la escultora Nina Sinitsyna. Konstantin Yuon fue miembro de la Unión de Artistas Rusos y activo en la Sociedad de Estética Libre. Él e Ivan Dudin abrieron su estudio para clases en 1900.

72 Las mujeres estuvieron en Yuon's en los años siguientes: Nadezhda Udaltsova 1905–08, Vera Pestel 1906–07, Liubov Popova y Liudmila Prudkovskaia 1908–09, Mukhina 1908–1911.

73 Karoly Kiss nació en Arad (ahora Rumania) el 24 de octubre de 1883; murió en Nagybnya (ahora Baia Mare, Rumania) el 30 de mayo de 1953. Estudió en Nagybnya, Munich y Budapest, y su nombre figura entre los estudiantes de la escuela libre de Nagybnya en 1902 y 1903. En 1904 estuvo entre los estudiantes de Hollosy. estudiantes en Múnich. Durante la Primera

Las mujeres eran un grupo intenso y enérgico. Yuon era un gran admirador de los postimpresionistas y sus alumnos estaban al corriente. Asistieron a exposiciones en Moscú y San Petersburgo, leyeron las últimas revistas y estudiaron el posimpresionismo, ya que fue posible verlo en exposiciones y colecciones privadas rusas. Conocían bien la famosa colección de Sergei Shchukin⁷⁴; Udaltsova se sintió especialmente atraída por Gauguin. No hay duda de que las mujeres se desarrollaron juntas durante este período, provocándose e influenciándose unas a otras. Mukhina, por ejemplo, le da crédito a Popova por profundizar su comprensión estética básica:

Fue Popova, quien primero comenzó a revelarme la esencia del arte. Hasta entonces transmitía sólo lo que vi. Pero si un artista transmite solo lo que ve, es un naturalista. Uno tiene que transmitir lo que siente y sabe. Ella me hizo entender eso. Ella me enseñó a mirar el color, la relación de colores en el icono ruso, por

Guerra Mundial, Kiss estuvo internado en Moscú durante cuatro años como enemigo extranjero. Después de regresar a casa, se retiró a Vilgos, cerca de Arad, y en 1931 se instaló en la colonia de artistas en Nagybnya. Véase Jeno Muradin. Nagybnya: Afestotelep muveszei (Miskolc, Hungría, 1994). El autor agradece a Katalin Keseru y Oliver Botar por señalar esta información.

74 Sergei Shchukin, un industrial de Moscú, fue coleccionista de un número extraordinario de obras de Gauguin, Matisse y Picasso, entre otros, antes de la Primera Guerra Mundial. Su colección ahora forma el núcleo de las posesiones posimpresionistas del Hermitage en St. Petersburgo y el Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú. Abrió su mansión a artistas y estudiantes locales para estudiar los domingos.

ejemplo. Todo lo nuevo la tocaba. Le encantaba hablar de una obra de arte. Empecé a ver⁷⁵.

Incluso al principio de sus vidas y carreras, estas artistas estaban lejos de ser mujeres jóvenes provincianas que no habían viajado; cuando aún eran adolescentes, habían estado expuestas a los lugares de interés y los principales museos de Europa occidental. En 1904, cuando solo tenía quince años, Mukhina había viajado por toda Alemania; Pestel viajó a Italia y Alemania en 1907; Udaltsova en 1908 fue a Berlín y Dresde; Popova había ido con su familia a Italia en 1910. Así que no es sorprendente encontrar a los antiguos alumnos de Yuon reunidos por su cuenta en 1912, para la temporada de invierno en París. Popova, Pestel, Udaltsova y Karetnikova partieron de Moscú a París a fines de 1915. (Liudmila Prudkovskaia se perdió el viaje porque estaba enferma). Las mujeres se hospedaron en una pensión administrada por una tal Madame Jeanne, donde ya vivía Exter⁷⁶. Su aparente libertad, que puede parecernos algo sorprendente, se debió en parte a que tres de las cuatro –Udaltsova, Pestel y Karetnikova– ya estaban casadas en ese momento⁷⁷. Eran jóvenes matronas con recursos y el matrimonio les otorgaba cierta independencia; no sólo su

75 Mukhina, citado en Olga Voronova. “Umolchaniia, iskazheniia, oshibki. Kbiografii V. 1. Mukhinoi”, *Iskusstvo* (Moscú), n. 11 (1989), pág. 20

76 Madame Jeanne atendió a su clientela rusa sirviendo comida rusa.

77 Udaltsova se había casado en octubre de 1908 con Alexander Udaltsov.

reputación ya no requería una supervisión muy estrecha, sino que se suponía que una mujer casada tenía la protección social de su marido. Quizás igualmente importante, era común que las mujeres de familias propietarias recibieran su herencia e ingresos de inversión al contraer matrimonio. En aras del decoro, así como para ayudar a las mujeres en las tareas domésticas, la soltera Popova llevó de viaje a su ex institutriz, Adelaida Dege.

Popova, Karetnikova y Udaltsova se inscribieron en La Palette, donde Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger y Andre Dunoyer de Segonzac daban conferencias y críticas semanales. Allí las artistas adquirieron la base de la construcción cubista que marcaría su obra de madurez. Sin embargo, por extraño que parezca, no habían hecho el viaje con esto en mente. Udaltsova recordaría: “Nuestra intención había sido trabajar con Matisse, pero su escuela ya estaba cerrada, así que nos acercamos al estudio de Maurice Denis. Pero allí nos encontramos con un indio con plumas sentado sobre un fondo rojo y escapamos. Alguien entonces nos habló de La Palette, el estudio de Le Fauconnier, fuimos allí e inmediatamente decidimos que era lo que queríamos”⁷⁸. Estudiaron la obra de Picasso, los artistas del Renacimiento en el Louvre, y las artes aplicadas

78 Udaltsova, “Moi vospomiuaniiia. Moia khudozhestvennia zhizn”, en Ekaterina Drevina y Vasiliï Rakitin, Nadezhda Udaltsova: Zhizn ruskoikubistki. Dnemiki. stati. vospominaniia (Moscú: RA, 1994). p –10.

en el Musée Cluny, e hicieron la obligada visita a Gertrude Stein.

Mukhina también vino a París en este momento y estudió escultura con Emile–Antoine Bourdelle en la Académie de la Grande Chaumiere⁷⁹. Bajo la influencia de Popova, tomó un tiempo de su escultura en casa de Bourdelle para aprender dibujo cubista en La Palette: “Popova habló mucho sobre los cubistas, los elogiaba y se emocionaba bastante: Detrás de ti podías sentir algo grandioso. Me molestaba la pregunta, ¿de dónde y por qué? ¿Por qué la gente piensa de cierta manera?”⁸⁰ En la primavera de 1913, Popova y Udaltsova regresaron a Moscú: pero primero Popova y Mukhina hicieron un breve viaje a Palus, en Bretaña, para aprovechar los alojamientos de verano de Madame Jeanne: Los acompañaba Boris Ternovets, otro residente de Madame Jeanne's y compañero de estudios de Mukhina en Bourdelle's⁸¹.

79 Otros jóvenes gusanos 11 de Moscú en la escuela de Emile Antoine Bourdelle incluyeron a Iza Burmeister, Sofia Rozental y Nadezhda Krandievskaiia. Sobre los muchos estudiantes rusos en Bourdelle's ver Alexandra Shatskikh, “Russkie ucheniki Burdelia”, en *Socetskaia skulptura* (Moscú), no. 10 (1986): 311–34.

80 Mukhina, citado en Voronova. “Lmolchaniia. iskazheniia, oshibki: Kbiografii V. 1. Mukhinoi,” P. 9.

81 El viaje se realizó en mayo. Boris Ternovets era un joven escultor de Moscú; después de la Revolución se convirtió en el director del Museo del Nuevo Arte Occidental. Se había mudado a París en febrero, desde Munich, donde había sido alumno de Simon Hollosy. Véase L. Aleshina y Nina

Udaltsova no volvería a París. Su madre murió en septiembre de 1913. y ella se quedó al cuidado de sus hermanas menores, incluyendo a Liudmila, quien estaba por ese tiempo gravemente enferma. Popova, sin embargo, regresó a París a mediados de abril del año siguiente para unirse a Mukhina y la escultora Iza Burmeister en una gira por Francia en julio⁸². Las tres mujeres viajaron a Niza, Menton, Génova, Nápoles, Paestum, Florencia y Venecia, y pasaron dos semanas en Roma, por todas partes dibujando, pintando y explorando la arquitectura gótica y renacentista.

Mientras estaban fuera, Goncharova llegó a París para asistir a la inauguración de gala de *Le Coq d'Or* (El gallo de oro) en la Ópera. Era su primera vez en la ciudad, y los espectaculares decorados y vestuarios que había creado para este ballet-ópera fueron un éxito deslumbrante. Fueron sus primeros diseños teatrales; el encargo había sido el resultado directo de su ambiciosa retrospectiva de 1913. Un mes después de la inauguración de *Le Coq d'Or*, se inauguró en la Galerie Paul Guillaume una exposición de más de cincuenta pinturas de Goncharova, junto con un número menor de obras de Larionov⁸³. Apollinaire, en su

Yavorkaia, eds., B. N. Temocets: Pisma. Dnemiki. Estado (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1977). pág.58.

82 Iza Burmeister, también de Moscú, fue escultora y amiga de Mukhina en casa de Bourdelle. Permanecieron en París después de que Udaltsova y Popova regresaran a Moscú.

83 *Le Coq d'Or*, estrenada el 24 de mayo de 1914. La exposición estuvo abierta del 17 al 30 de junio.

ensayo de catálogo, llamó a su arte “una revelación de la maravillosa libertad decorativa que nunca ha dejado de guiar a los pintores orientales en medio de su suntuoso tesoro de formas y colores”⁸⁴. Aparentemente, Goncharova optó por no ir a Londres con la compañía para asistir al estreno en inglés en el Theatre Royal de *Drury Lane*⁸⁵. Cuando estalló la guerra, ella y Larionov se estaban tomando unas vacaciones, y su movimiento audazmente orquestado hacia el mundo del arte occidental se vio interrumpido por su precipitada partida a casa.



Figura 6. Natalia Goncharova diseño de cortina para El gallo de Oro, 1914
acuarela sobre papel, 53,3x73,7 cm

84 Guillaume Apollinaire, citado en Ieroy C. Bruenig, ed., *Apollinaire on Art 1902–1918* (Nueva York. Viking, 1972), pág. 13.

85 El estreno fue el 15 de junio de 1914.

El aislamiento de los artistas rusos durante la guerra tuvo un efecto enorme allí en el arte de vanguardia; negados ahora cualquier posibilidad de viajar y cualquier conocimiento de primera mano de las actividades artísticas occidentales, sus vidas estéticas parecían concentrarse e intensificarse. Durante las desastrosas campañas militares de 1915 y 1916, las mujeres hicieron importantes innovaciones en estilo y carácter artístico. Con la excepción de Goncharova, que de repente partió hacia Suiza en respuesta a una convocatoria de Diaghilev, y Stepanova, que aún no había penetrado en la vida artística de vanguardia en Moscú, las mujeres se mostraron juntas por primera vez en la exposición *Tranvía V*, que se inauguró en Petrogrado a principios de marzo de 1915. Exter, Popova, Rozanova y Udaltsova exhibieron sus variedades muy personales de cubo-futurismo: El siguiente diciembre, Pestel, Popova, Rozanova y Udaltsova fueron cuatro de las seis mujeres en la exposición histórica de O.10 en Petrogrado, y en febrero, Exter, Pestel, Popova y Udaltsova se exhibieron en el espacio de escaparate de The Store en Moscú. Seguramente una galería habitual, a estas alturas, podría haberlas consolidado erróneamente como un “grupo” femenino⁸⁶.

La Primera Guerra Mundial fue un impulso para trabajar en artes aplicadas. Las aldeas rurales se vieron muy afectadas por la guerra y las mujeres intentaron aliviar la

86 Otras mujeres en The Store espectáculo fueron Sofía Tolstaia (más tarde Dymshits–Tolstaia) y Marie Vassilieff (Vasileva).

carga mediante la producción y venta de trabajo manual. Al mismo tiempo, también aumentó el diseño de tejidos por parte de artistas profesionales. En noviembre de 1915, cuando se inauguró la Exposición de Arte Contemporáneo–Decorativo en la Galería Lemercier de Moscú, mostró cuarenta piezas diseñadas por Exter: bordados de Ksenia Boguslavskaia; cojines y bufandas bordadas por el esposo de Boguslavskaia, Ivan Puni; cuatro bolsos de mano y once diseños para bordados y otros artículos de Georgii Yakulov (quien quizás se inspiró para retomar este trabajo en su prolongada visita a los Delaunay en París dos años antes, justo cuando Sonia estaba trabajando en su ropa Simultaneísta); y trabajo manual de Natalia Mikhailovna Davydova y Evgenia Pribylskaia. Malevich contribuyó con diseños para dos bufandas y una almohada. La mayor parte de la costura la hacían las mujeres de Skoptsy y Verbovka.

En la Exposición de Arte Industrial de Moscú a fines de 1915 y principios de 1916, aparecieron diseños de vanguardia junto con el trabajo simbolista y estilo moderno de las colonias de arte Abramtsevo y Talashkino. Estos incluyeron diseños de tela Art Nouveau de Lindeman y otros; los platos, jarrones y criaturas mitológicas de cerámica Art Nouveau y neo–folk de Abramtsevo; y diseños de vestidos, almohadas, pantallas de lámparas, bolsos y apliques decorativos de Pribylskaia, Exter y Boguslavskaia. El

catálogo destaca los ambiciosos planes de los artistas para producir papel tapiz, textiles impresos y guardas para libros.

En Rusia, 1916 fue un año difícil y los medios para producir telas se volvieron cada vez más escasos. Sin embargo, el trabajo manual todavía era posible y, durante 1916 y 1917, la vanguardia continuó creando diseños para la costura.

Cientos de diseños hechos a mano aparecieron en 1916, producidos por prácticamente todos los miembros de la vanguardia. Varias exposiciones importantes incluyeron este trabajo. Después de que cerrase el programa *0.10* a principios de año, Davydova, Pestel, Popova, Rozanova y Udaltsova se unieron a Malevich en un intento de propagar el suprematismo a través de una revista a la que llamaron *Supremus*. Este periódico nunca llegó a publicarse, víctima de la guerra y finalmente de la Revolución de Febrero, pero se planeó para él una sección sobre suprematismo aplicado, y aquí las mujeres pretendían publicar diseños con logotipos suprematistas bordados.

En el invierno de 1917, Davydova organizó la Segunda Exposición de Artes Decorativas del grupo Verbovka. Se inauguró en el Salón de Arte Mikhailova en el centro de Moscú el 6 de diciembre en medio de huelgas y manifestaciones masivas y un estricto racionamiento de pan. A los artistas del espectáculo anterior de Verbovka se unieron ahora los nuevos suprematistas Pestel, Popova, Rozanova y Udaltsova. La costura la hacían las mujeres del

pueblo. De los cuatrocientos elementos que se mostraron, muchos de los diseños de tela se basaban en el vocabulario visual desarrollado en la Sociedad Suprema, traducido de la pintura o el collage. A esta exposición le siguió la muestra de Arte Contemporáneo, que se inauguró antes de fin de año con toda una sección de bordados, y la Muestra Decorativo-Industrial, que incluía porcelana y artículos bordados. El grupo Verbovka hizo otra aparición en Moscú en 1919 en una exposición conjunta de Free Art Workshops (Svomas) y varias otras organizaciones de artes aplicadas, mostrando decoraciones de tela, almohadas, bufandas y bolsos de vanguardia.



Figura 8. Act I de Romeo y Julieta, decorados de Alexandra Exter.

Durante la Primera Guerra Mundial, el teatro de operaciones ruso era un refugio maleable del mundo real que, a medida que se intensificaba la ofensiva alemana, se volvía cada vez más deprimente y mortífero. En el teatro progresista, dos grandes directores, Alexander Tairov y Vsevolod Meierkhold, aportaron estéticas y objetivos competitivos, y en 1915 y 1916, los años más oscuros de la guerra, el trabajo de Exter, Goncharova, Mukhina y Popova contribuyó en gran medida a la brillante obra de Tairov en el nuevo Teatro de Cámara en Moscú.

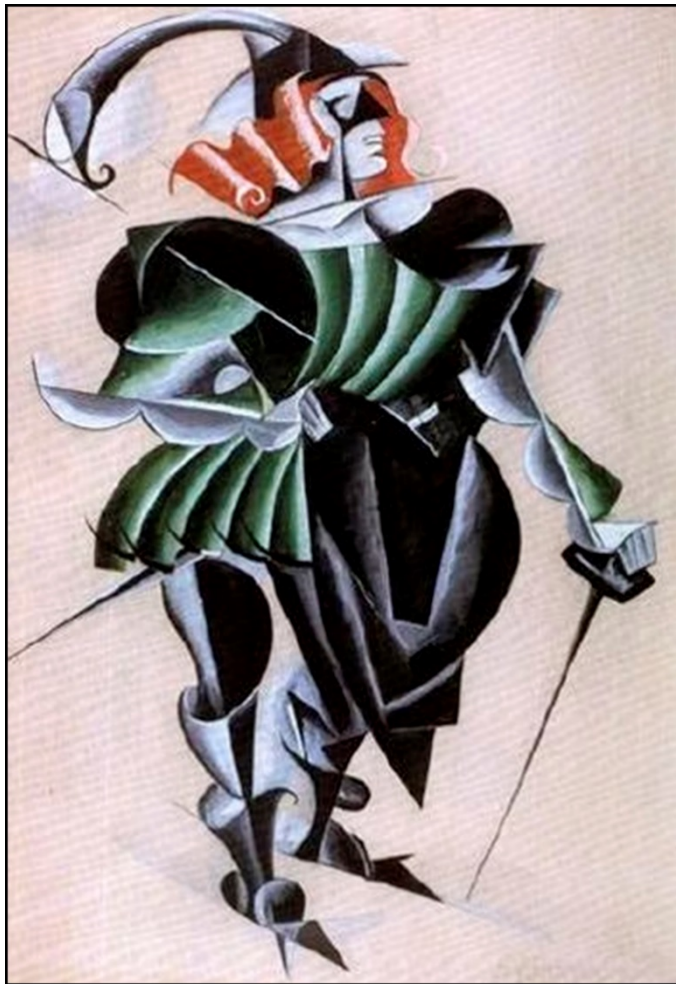


figura 9– LIUBOV POPOVA, Romeo con máscara, diseño de vestuario para Romeo y Julieta, ca. 1930

Aunque relativamente pequeño, el teatro ofrecía la oportunidad de crear ambientes a partir de vestuario, decorados e iluminación; y en un momento en que la guerra y la revolución estaban creando grandes privaciones, dio mayor amplitud a la visión de los artistas.

El teatro continuó siendo un sitio importante de innovación artística en la década de 1930. En un momento en el que las vanguardias ya no consideraban la pintura como una opción artística viable, el teatro brindó una forma de comunicarse directamente con una nueva audiencia “democrática” sobre temas de relevancia social inmediata. Al mismo tiempo, ofreció a los artistas un amplio margen de invención. Entre 1917 y 1934, Exter, Goncharova, Popova, Mukhina y Stepanova produjeron cientos de diseños de vestuario y decorados teatrales. No todos los proyectos se realizaron, por supuesto, y cuando se propuso una producción, no siempre estuvo claro desde el principio quién sería el artista elegido. Tanto Exter como Popova trabajaron extensamente en *Romeo y Julieta* para el Teatro de Cámara; y mientras Stepanova diseñaba *La muerte de Tarelkin* para el estudio de Meierkhold, Exter diseñó la misma obra para el estudio del Teatro de Arte de Moscú. Los artistas trabajaron en estrecha colaboración con cantantes, actores, bailarines y directores, y en las producciones resultantes el elemento visual asumió un papel destacado, a menudo principal.

Exter regresó a Moscú después de un interludio de un año y medio en Kiev durante el otoño de 1930 y, para sorpresa de muchos, se volvió a casar. Georgii Nekrasov era un actor secundario cuatro años mayor que ella; viejos amigos lo consideraban por debajo de su posición en la vida. Pero Nekrasov demostró ser un compañero fiel, que apoyó su arte y fue útil en formas prácticas. Para el Teatro de Cámara, Exter retomó un proyecto que había abandonado tres años antes: la decoración de *Romeo y Julieta*, en la que había trabajado por última vez en los días menos complicados del verano de 1917. Popova también comenzó a desarrollar ideas para la obra; ambas mujeres respondieron a la interpretación de Tairov de la tragedia de Shakespeare en términos puramente teatrales, como el choque de antiguas fuerzas elementales, más que como un drama psicológico de base histórica. De hecho, Tairov había advertido contra el exceso de verosimilitud. Los personajes no tienen que ser jóvenes o viejos, dijo; “Las mujeres pueden sustituir a los hombres y viceversa”. Los dos conjuntos de diseños, aunque muy diferentes entre sí, sugieren que las dos mujeres estaban muy al tanto de los bocetos de la otra y desarrollaron ideas en competencia.

Fueron los diseños de Exter los que se produjeron. El 17 de mayo de 1921, se levantó el telón sobre *Romeo y Julieta* para revelar una elaborada decoración de estilo italiano (ver fig. 8); si bien no hace referencia detallada a ningún período o lugar específico, la artista esperaba transmitir un

sentimiento que recordaba de sus visitas a Venecia y Florencia. Las acuarelas de Popova para *Romeo y Julieta* muestran un desplazamiento similar, pero el espacio está articulado con mayor claridad; donde los diseños de Exter son coloridos y exuberantes, los de Popova son precisos y sobrios. Las figuras de Exter son el resultado de su trabajo sobre el ritmo y el movimiento con Bronislava Nijinska y Tairov, las de Popova recuerdan su pintura cubofuturista de 1915 y 1916 (ver fig. 9). El set de Exter se convirtió en un jugador activo en la trama de la obra, ya que la construcción esquemática y giratoria de Popova serviría el próximo año para la producción de Meierkhold de *The Magnanimous Cuckold* de Fernand Crommelynck en 1922.

Stepanova también trabajaría en el teatro. La más joven de las seis mujeres, también se diferenciaba de la mayoría de ellas en que provenía de un entorno de clase trabajadora; mientras ella crecía, su madre había trabajado como empleada doméstica. Después de casarse con Dmitrii Fedorov, un joven arquitecto, Stepanova pasó tres años en la prestigiosa escuela de arte de Kazán. Aquí comenzó a escribir poesía, a trabajar como artista y a exhibir. En la primavera de 1914 regresó a Moscú, sin terminar su educación artística, y comenzó a ganarse la vida trabajando como costurera, mecanógrafa y contadora en una ferretería. Al mismo tiempo, continuó sus estudios de arte, en la escuela Yuon/Dudin y en la escuela de Mikhail Leblan. En 1916, tras dejar a su marido, empezó a vivir con Alexander

Rodchenko, un joven artista igualmente empobrecido del que se había enamorado en la escuela de arte de Kazán. Seguirían siendo pareja por el resto de sus vidas.

Incluso después de mudarse a Moscú, Stepanova dibujó y escribió en un estilo Art Nouveau influenciado por el artista inglés Aubrey Beardsley. Fue introducida al arte de vanguardia en 1916, pero progresó rápidamente; sus obras sobre papel de 1917 y 1918 podrían considerarse una última chispa luminosa del cubofuturismo ruso. También comenzó a escribir poesía “transracional” o “no objetiva”, y a producir algunos de los libros de artista más deliciosos y exitosos, y al mismo tiempo radicales y abstractos. Su paso a la gráfica de libros siguió el camino de Sonia Delaunay y Rozanova, pero su trabajo es distintivo por derecho propio.

Los sucesos de Octubre acabaron con las tiendas y oficinas privadas en las que Stepanova se ganaba la vida, pero las diversas instituciones de arte establecidas por el gobierno soviético le proporcionaron un nuevo medio de vida. Poco después de la Revolución, asumió funciones administrativas como subdirectora de la Subsección de Literatura y Arte de IZO Narkompros. Al mismo tiempo, se desempeñó en el Presidium de Artes Visuales del sindicato profesional de artistas, Rabis. Entre 1920 y 1925, su puesto en la facultad de artes de la Academia de Educación Social le dio la oportunidad de desarrollar sus ideas artísticas con los estudiantes. Cuando se formó Inkhuk, en 1920, fue una de

sus miembros fundadores y se desempeñó como secretaria académica durante su fase organizativa.

Popova, Stepanova y Udaltsova asumieron papeles principales en las discusiones de Inkhuk sobre el significado social, el propósito y las “leyes” del arte. La exposición de dos partes $5 \times 5 = 25$ en septiembre y octubre de 1921 demostró sus conclusiones. El título de la exposición era indicativo: en un nivel, significaba que cinco artistas (Exter, Popova, Stepanova, Alexander Vesnin y Rodchenko) contribuyeron con cinco obras para cada muestra, pero la ecuación matemática también dio cuenta de objetivos prácticos. Esta exposición iba a ser la declaración final de los artistas en pintura y gráficos: estaban destinados a ser extraídos a ideas utilitarias.

Udaltsova no participó; ella había dado a luz a un hijo apenas unas semanas antes⁸⁷. Sin embargo, también había otra razón: ella estaba totalmente en desacuerdo con la resolución de los constructivistas de abandonar la pintura de caballete en favor de formas de arte más prácticas. De hecho, Udaltsova y el artista Andrei Drevin abandonaron Inkhuk y pasaron los años siguientes pintando en un nuevo estilo productivo, en busca de una alternativa al callejón sin

87 El hijo de Udaltsova y Alexander Drevin, Andrei, nació el 26 de agosto de 1921.

salida formal y teórico que les parecía inherente al constructivismo.

Después de las exposiciones definitorias de 25, Exter, Popova y Stepanova comenzaron a expandir los principios constructivistas en el escenario.

Este movimiento coincidió con la culminación del retiro de la vanguardia del teatro orientado psicológicamente influenciado por Meierkhold y otros, de técnicas prestadas del circo, el vodevil, la crítica popular y el cine. Meierkhold y críticos simpatizantes defendieron el nuevo teatro como un alejamiento del elitismo de la etapa prerrevolucionaria, un llamado al público a través de formas genuinamente democráticas.

La estrecha relación entre Popova y Stepanova quedó cimentada por el trabajo que ambas realizaron para el teatro de Meierkhold. Sus producciones se tocaban muy cerca. El decorado de Popova para *The Magnanimous Cuckold*, con sus toboganes y escaleras, puertas giratorias y grandes ruedas giratorias, hizo su debut en el Free Studio de Meierkhold en los Talleres Estatales de Teatro Superior el 25 de abril de 1922.

El mueble que se derrumba y la “picadora de carne” humana que gira que Stepanova inventó para *La muerte de Tarelkin* se presentaron el 24 de noviembre en el Teatro GITIS; y del 28 de noviembre al 3 de diciembre de 1922, las

dos producciones se presentaron en noches alternas en un cartel doble. Popova y Stepanova fueron catalogadas como “constructoras” de sus respectivas creaciones.



Figura 10, Vera Ignatievna Mukhina, El trabajador y la mujer de la granja colectiva, 1937 Acero inoxidable, 24 metros de altura

Goncharova se había ido de Rusia durante la guerra, mucho antes de octubre, y no regresó cuando podría haberlo hecho. Exter permaneció en Rusia mientras su madre aún vivía y mientras ella podía ganarse la vida a duras penas; se fue prudentemente a París en 1924, cuando la

naturaleza del régimen soviético, su arte y sus orígenes la pusieron en peligro. En Europa occidental, las carreras de ambas mujeres finalmente fracasaron. Karetnikova, Pestel, Popova, Rozanova, Stepanova y Udaltsova al principio se lanzaron al trabajo artístico bajo las estrictas condiciones de la Revolución y la Guerra Civil Rusa, pero con resultados variables. Rozanova y Popova murieron en 1918 y 1924 respectivamente, de enfermedades provocadas por la guerra, la revolución y el colapso de la infraestructura del condado. Udaltsova sobrevivió, pero su padre no; fue fusilado por funcionarios revolucionarios en septiembre de 1918. Su hermana, Liudmila, murió tres semanas después, a consecuencia de su larga enfermedad; y el esposo de Udaltsova, Drevin, fue ejecutado en 1988 como “enemigo del pueblo”.

A medida que avanzaba la década de 1920, la vanguardia posrevolucionaria perdió gradualmente su ascendencia, primero siendo víctima del fundamentalismo político de los artistas más jóvenes y su propio abandono de las bellas artes. A fines de la década de 1920 y principios de la de 1930, las presiones económicas y políticas y la amenaza física acabaron con casi toda la innovación en las artes. Al final, las mujeres se vieron expuestas a los mismos destinos aleatorios y duros de tantos en ese momento. A fines de la década de 1920 y principios de la década de 1930, Stepanova hizo fotomontajes para libros y revistas que exaltaban al Estado. Durante el terror estalinista se dedicó a

pintar paisajes y bodegones. Ella y Udaltsova vivieron tranquilamente en Rusia, restando importancia públicamente a su participación en la vanguardia y guardando sus pensamientos para ellas y sus allegados. De las otras mujeres mencionadas en este ensayo. Mukhina fue reconocida por el régimen por su escultura *El trabajador y la mujer de la granja colectiva* que estuvo en lo alto del Pabellón de la URSS en la Exposición Universal de París en 1937, pero ella y su hijo fueron arrestados brevemente, al igual que su esposo Alexei Zamkov, médico, fue encarcelado y exiliado. Karetnikova fue arrestada en los años 1930 y enviada a Siberia; su esposo e hijo también fueron arrestados y murieron en cautiverio. Cuando se enteró de la muerte de su hijo. Karetnikova se suicidó.

¿Es la historia del arte ruso visto desde el punto de vista sugerido por las vidas y prácticas de estas mujeres artistas, marcadamente diferente de la experiencia masculina? No mucho. Participaron en las mismas exposiciones históricas, buscaron los mismos tipos de éxito. Quizás habría que dar mayor peso a su trabajo en la escenografía: Exter, Goncharova, Popova y Stepanova son responsables de notables innovaciones en el teatro. Y el diseño textil juega un papel más importante en sus perfiles artísticos que en el paradigma masculino. Colectivamente, tenían más experiencia en Europa Occidental que los hombres del movimiento, aunque está claro que sus mayores oportunidades llegaron en casa, durante la Primera Guerra

Mundial y la Guerra Civil Rusa. Si bien fueron amigables entre sí en diversos grados, también fueron amargamente competitivas, una circunstancia en la que tampoco son diferentes de sus contrapartes masculinas. De hecho, si ahora vemos a estas mujeres como pertenecientes a una categoría diferente de los hombres es porque estamos acostumbrados a ver a los artistas masculinos como la norma y a las mujeres como algo que se desvía de ella. Existe alguna evidencia de que la misma actitud inicialmente se mantuvo con respecto a las mujeres mismas, pero tales comentarios se hicieron más raros con el tiempo, ya que la sociedad estaba inundada por la guerra y la revolución. Tal vez, como ellas deseaban, deberíamos considerarlas simplemente magníficas artistas.



figura 11. Artista anónimo del siglo XVIII. Emperatriz Catalina II de Rusia. Óleo sobre lienzo. 85,8 x 68 cm. Galería de retratos. Schloss Ambras, Innsbruck, Austria

ENTRE LO VIEJO Y LO NUEVO: LAS MUJERES MODERNAS DE RUSIA

Laura Engelstein

Las artistas presentadas llegaron a la mayoría de edad en la Rusia imperial de principios de siglo. Cuando, en 1917, la autocracia se derrumbó bajo la tensión de la guerra y el malestar social, ya habían iniciado importantes carreras artísticas. Qué sorprendente, parecería, que un antiguo régimen que se aferró a los valores e instituciones públicas de una época preindustrial, inhibiendo tanto la libre expresión de ideas como la libre actividad de sus súbditos, haya presidido el surgimiento de un movimiento modernista tan vital. Aún más sorprendente, es quizás, que las mujeres, en tales circunstancias, hayan jugado un papel tan destacado en la producción de la modernidad artística. Sin embargo, las mujeres rusas se beneficiaron de alguna manera de la mezcla de tradicionalismo e innovación que

caracterizó al viejo orden en su encuentro con el mundo moderno.

Pedro el Grande (r. 1682–1725) no fue el primer gobernante ruso en apropiarse de elementos de la cultura y el arte de gobernar europeos para mejorar el poder y el bienestar del reino. Sin embargo, los rusos llegaron a asociar su dramático programa de cambio cultural impulsado por el Estado con el inicio de la era moderna. Cuando Pedro “abrió la ventana a Europa”, en palabras de Alexander Pushkin, el emperador inauguró una nueva era también para las mujeres. Las damas de la corte, declaró, debían comenzar a aparecer en público junto a sus hombres⁸⁸. Rechazando la tradición, incluso Pedro hizo coronar emperatriz a su esposa Catalina. No estaba claro si tenía la intención de que ella gobernara por derecho propio, pero después de su muerte, ella ocupó el trono durante dos años, y las mujeres monarcas gobernaron Rusia durante la mayor parte del resto del siglo XVIII, que culminó con el reinado de Catalina la Grande (r. 1762–1796), quien subió al poder al conspirar en el asesinato de su esposo, Pedro III (1762). Entre sus otras acciones notables, nombró a una mujer como presidenta de la Academia Rusa de Ciencias y ella misma fue la primera

88 Ver Lindsey Hughes, “Peter the Great's Two Weddings: Changing Images of Women in a Transitional Age”. en *Mujeres en Rusia y Ucrania*, edición y tr. Rosalind Marsh (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), págs. 31–4, 4. Cita del poema de Pushkin “El jinete de bronce”.

mecenas de la Academia de las Artes de San Petersburgo después de su incorporación oficial en 1764.

Pablo I (r. 1796–1801), hijo resentido de Catalina, modificó la ley de sucesión para excluir a las mujeres. Los monarcas que le sucedieron inventaron un nuevo tradicionalismo, afirmando su masculinidad en el patio de armas y publicitando su devoción por la vida familiar⁸⁹. Sin embargo, las damas de alta cuna continuaron desempeñando un papel en la política de la corte. El salón Tver de Ekaterina Pavlovna (1788–1818), hermana de Alejandro I (r. 1801–1825), atrajo a los principales conservadores de la época. En la dirección política opuesta, los burócratas con visión de futuro que dieron forma a la Emancipación de los siervos y las Grandes Reformas de la década de 1860 discutieron sus planes en el salón de la Gran Duquesa Elena Pavlovna (1807–1873), una mujer de cultura, intelecto y amplios conocimientos e intereses, que utilizó su fortuna para patrocinar a artistas, académicos e intelectuales, además de contribuir a los debates políticos⁹⁰. Tales figuras

89 Ver Richard S. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy* (Princeton: Prensa de la Universidad de Princeton, 1995). vol. 1, págs. 62–66; ídem. “Imágenes de regla y problemas de género en la crianza de Pablo I y Alejandro I”. en *la Rusia Imperial 1700–1917..* Ezra Mendelsohn y Marshall S. Shatz (DeKalb. IL: Northern Illinois University Press, 1988), págs. 58–75

90 Véase Alexander M. Martín. *Románticos, Reformadores, reaccionarios. Russian Conservative Thought and Politics in the Reign of Alexander I* (DeKalb. IL: Northern Illinois University Press, 1997), págs. 91–109; W. Bruce Lincoln, *En la Vanguardia de la Reforma—*. Los

eran excepcionales incluso dentro de la pequeña élite educada del país, que comprendía menos del 3 por ciento de una población de 125 millones a finales de siglo. Las mujeres ordinarias estaban restringidas en sus roles públicos por convención, educación limitada y exclusión del servicio civil.

A principios del siglo XX, la gran mayoría de los rusos todavía vivía en el campo, donde el patriarcado era la columna vertebral de la vida comunitaria. Los hogares y las aldeas estaban a cargo de hombres mayores. En comparación con las esposas e hijas campesinas, los esposos e hijos tenían una mayor movilidad y un mayor acceso a la vida urbana, como escuelas y otras vías de mejora cultural. Entre el campesinado, el 29 por ciento de los hombres sabía leer, frente a apenas el 10 por ciento de las mujeres. En 1913, solo el 21 por ciento de las trabajadoras de fábrica estaban alfabetizadas⁹¹. No sorprende, entonces, que los críticos del régimen mencionaran la suerte de la mujer campesina como el

burócratas ilustrados de Rusia 1825–1861 (DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1982), págs. 148–62; Lina Bernstein, “Mujeres al borde de un nuevo idioma: azafatas de salón rusas en la primera mitad del siglo XIX” en *Rusia, Women, Culture*, editado por Helena Goscilo y Beth Holmgren (Bloomington: Indiana University Press, 1996), págs.

91 Véase Jane McDermid y Anna Hillyar, *Women and Work in Russia 1880–1880: A Study in Continuity through Change* (Londres y Nueva York: Longman, 1998), págs. 3g, 68; Rossiia i<y3god: Statistiko–dokumental'nyi spravochnik, ed. AP Korelin (San Petersburgo: Rossiiskaia akademna nauk, Institut Rossiiskoi istorii, 1995). págs. 17. 23. 219. 221. 223. 327.

emblema de todo lo injusto y anticuado del orden social tradicional.

El tema de la opresión de la mujer tenía un pedigrí que se remontaba a la generación de la década de 1840, cuando el filósofo Alexander Herzen (1812–1870) escribió con elocuencia sobre el daño infligido tanto a los privilegiados como a los desposeídos por el poder absoluto. Él, y más tarde Nikolai Chernyshevsky (1828–1889), utilizaron el tema de la subordinación de la mujer para simbolizar el problema de la jerarquía y la dominación en la política en general. Rechazando las costumbres patriarcales y el moralismo burgués por igual, abogaron por la igualdad de los sexos y la libertad de expresión sexual como algo intrínseco al proyecto de transformación social. En la década de 1860, la generación que alcanzó la mayoría de edad después de las Grandes Reformas rechazó con orgullo los valores establecidos en nombre de la ciencia y el cambio social. Las mujeres jóvenes se cortaban el cabello, usaban ropa oscura y pasaban el tiempo leyendo, preferiblemente tomos filosóficos. Algunos siguieron el ejemplo de Vera Pavlovna, la heroína de la novela de Chernyshevsky *¿Qué hay que hacer?* (1863), contrayendo matrimonios de conveniencia intelectual o participando en *ménages à trois* y dirigiendo talleres para mujeres de clase baja. La defensa de los

derechos de la mujer se convirtió en un sello distintivo de la intelectualidad emergente⁹².

Estas actitudes evolucionaron hacia el ferviente populismo de la década de 1870. Como jóvenes educados, incluidas numerosas mujeres, se dispersaron por los pueblos, predicando la autoliberación popular. Cuando la gente común resueltamente patriarcal rechazó todo discurso de revolución, los radicales recurrieron a medios violentos. Vera Zasulich (1849–1919) alcanzó la celebridad disparando a un funcionario público por haber maltratado a un preso político. Absuelta por un jurado en 1878, Zasulich fue aplaudida como símbolo de resistencia a la opresión. Entre los implicados en el asesinato de Alejandro II (r. 1855–1881), Sofia Perovskaia (1853–1881), hija de un general, se convirtió en la primera mujer ejecutada por un delito político⁹³.

92 El relato clásico es el de Richard Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism*. iS6o–iy3o (Princeton: Princeton University Press, 1978); véase también Barbara Alpern Engel, *Mothers and Daughters.— Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia* (Cambridge; Cambridge University Press, 1988).

93 Véase *Five Sisters.— Women Against the Tsar*, ed. y tr. Barbara Alpern Engel y Clifford N. Rosenthal (Nueva York: Knopf, 1975); Vera Broído. *Apóstoles en terroristas: mujeres y el movimiento revolucionario en la Rusia de Alejandro II* (Nueva York: Viking, 1977); Stites. *Liberación femenina*, pp. 138–54; Jay Bergman, *Vera Zasulich: A Biography* (Stanford: Stanford University Press, 1983); Vera Figner. *Memorias de un revolucionario*,

Como los populistas intentaron sin éxito movilizar a los sectores populares, la vida rural que querían preservar se vio cada vez más amenazada por el desarrollo industrial, el crecimiento de las ciudades, y el cambio cultural. Las fuerzas del mercado crearon nuevas oportunidades para las campesinas, pero también erosionaron su estatura moral. Mientras que algunas encontraban trabajo en fábricas textiles o como sirvientas domésticas, otras traficaban con bebés abandonados o con sus propios cuerpos, para angustia de populistas y reformadores morales por igual⁹⁴. Para la década de 1890, una clase trabajadora explotada se había unido al campesinado empobrecido en la base de la pirámide social: En este contexto, el agrarismo nostálgico parecía cada vez más obsoleto. Adoptando el capitalismo como una etapa necesaria en el camino hacia la revolución socialista, los marxistas desplazaron a los populistas en las filas ideológicas. La campaña por la justicia de clase dejaba ahora poco espacio a la causa de la igualdad sexual.

introducción Richard Stites (DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1991).

94 Véase Bárbara Alpern Engel. *Entre el Campo y la Ciudad: Mujeres. Trabajo y Familia en Rusia. 1861–1914* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); Rose L. Glickman. *Mujeres de fábrica rusas: lugar de trabajo y sociedad, 1880–1914* (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1984); David L. Ransel. *Mothers of Miser): Abandono de niños en Rusia* (Princeton: Prensa de la Universidad de Princeton, 1988); Laurie Bernstein, *Las hijas de Sonia: las prostitutas y su regulación en la Rusia imperial* (Berkeley: University of California Press, 1995).

El tema de la mujer nunca había sido monopolio de radicales y jóvenes. Los llamados a la educación de las mujeres, la oportunidad profesional y los derechos civiles provinieron de variedad de figuras en el servicio estatal, la alta sociedad y la élite cultural. A raíz de la Guerra de Crimea (1854–1856), el educador y médico Nikolai Pirogov (1810–1881) apoyó la formación de las mujeres como enfermeras. En la década de 1870, el Ministerio de Guerra, bajo Dmitrii Miliutin (1816–1913), admitió mujeres en su academia de medicina. Los médicos y abogados posteriores a la reforma fueron al campo no para provocar revueltas sino para servir en los tribunales locales recién instituidos o para trabajar para los órganos de autoadministración rural recién creados (los zemstvos). Llegaron a lamentar el abuso de las esposas campesinas a manos de sus maridos y condenaron las leyes que hacían difícil obtener el divorcio e incluso la separación legal: Deseosos de transformar la autocracia en un régimen moderno a través de cambios graduales, los juristas presionaron por la liberalización del divorcio y los derechos de herencia de las mujeres⁹⁵.

95 Para una descripción general, véase Stites, *Women's Liberation*; también Laura Engelstein, *The Kers to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siecle Russia* (Ítaca: Prensa de la Universidad de Cornell, 1992); William G. Wagner, *Matrimonio, propiedad y derecho en la Rusia imperial tardía* (Oxford: Oxford University Press, 1994); ídem. “La yegua de Troya: derechos de la mujer y derechos civiles en la Rusia imperial tardía”. en *Derechos Civiles en Rusia*, edición Olga Crisp y Linda Edmondson (Oxford: Clarendon Press, 1989). PP. 65-84.

Sin embargo, a pesar de toda la letanía de quejas del público, y a pesar de las fuerzas turbulentas desatadas por el propio programa de avance económico del régimen, los zares se mantuvieron firmemente conservadores. Tanto Alejandro III (r. 1881–1894) como Nicolás II (r. 1894–1917) recurrieron a la era anterior a Pedro el Grande en busca de mitos autocráticos al viejo estilo, mientras que el uso de la vida doméstica como emblema de la virtud pública alcanzó su incongruente apogeo en el idilio victoriano de Nicolás y Alexandra (1873–1878), incluso cuando la autocracia entraba en su declive final⁹⁶. Sin embargo, mientras los monarcas se aferraban a los símbolos de la tradición y se resistían al cambio político, prefiriendo, por ejemplo, patrocinar la canonización de santos que otorgar tolerancia religiosa, la atmósfera cultural estaba llena de innovación: en música, teatro, poesía, prosa y bellas artes, y la nueva tecnología del cine.

Las seis artistas de esta exposición son producto de esta época contradictoria. Representan una sola generación y pertenecen aproximadamente al mismo medio social. Cinco

96 Véase Wortman. *escenarios*, vol. 1, págs. 149–51; ídem, “Moscú y Petersburgo: El problema del centro político en la Rusia zarista, 1881–1914”, en *Rites of Power: Symbolism, Ritual, and Politics Since the Middle Ages*. ed. Sean Wilentz (Filadelfia, L niversity' of Pennsylvania Press, 1985), págs. 244–1; ídem. “Nikolai i obraz samoderzhaviiia”, en *Reformy ill revoliutsiia Rossiia 1861–191*) (St. Petersburg: Nauka, 1992). págs. 18–30; e ídem. “Publicizing Nicholas II in 1913”, en *Self and Story in Russian History*, edición Laura Engelstein y Stephanie Sandler (Ithaca: Cornell University Press. 2000).

(salvo Varvara Stepanova) nacieron en la década de 1880. ninguna en familias empobrecidas. Todas, de niñas comenzaron su vida en las provincias y habiendo aprendido su oficio en las escuelas de arte de Moscú, San Petersburgo, Kiev y Kazan, prosiguieron sus carreras en Moscú. Alexandra Exter, Liubov Popova, Nadezhda Udaltsova y Natalia Goncharova habían estado en Europa antes de 1914. Tres de las seis mujeres se casaron con otros artistas, con quienes colaboraron en ocasiones. Para todas ellas, los años cruciales fueron los que abarcaron las revoluciones de 1905 y 1917.



Figura 12. Zinaida Ivanova. Vera Mukhina y Alexandra Exter en Fontenay-aux-Roses. Francia, 1937.

El destino del grupo ilustra claramente las posibles consecuencias de la victoria bolchevique. Exter y Goncharova emigraron; las demás permanecieron: Rozanova y Popova sucumbieron rápidamente a la enfermedad, y Stepanova y Udaltsova sobrevivieron hasta los años de Jruschov.

Entonces, para enmarcar a esta generación, debemos investigar sus experiencias formativas tanto culturalmente como en términos de sus oportunidades de carrera como mujeres. ¿Qué estaban haciendo las mujeres en nombre de su sexo? ¿Qué estaban haciendo, simplemente? ¿Qué modelos de autodiseño encontraron? Si la “nueva gente” de la década de 1860 creó un estilo para la cultura radical de mediados de siglo, ¿cuál fue el prototipo de la llamada Nueva Mujer de la década de 1910, una figura tan notable en las calles de las ciudades rusas como lo fue en Berlín o ¿Londres?

En la Europa del siglo XIX y en los Estados Unidos, las mujeres estaban excluidas de la vida política. En Rusia antes de la revolución de 1905, las únicas elecciones eran locales; las pocas mujeres cualificadas votaron por poder masculino. Después de 1905, el zar creó una asamblea nacional (la Duma) basada en un sufragio masculino restringido. Pero a pesar del papel limitado de las mujeres en los asuntos públicos, lograron ejercer su ingenio social, intelectual y

creativo. Sus actividades pueden dividirse en tres esferas: causas sociales; educación y profesiones; y Cultura.

Las mujeres eran prominentes en la filantropía, no porque la caridad fuera vista como una preocupación peculiarmente femenina, sino porque los valores cristianos ortodoxos penetraban la vida pública y, a pesar de su firme patriarcado, la Iglesia permitía un margen considerable para la iniciativa espiritual femenina. Con su sanción, las mujeres habían comenzado a fundar sus propias comunidades religiosas a fines del siglo XVIII, y para 1917 había más de doscientas, con miembros de todos los rangos sociales. Los fundadores de alto rango usaron su riqueza y sus contactos para perseguir objetivos espirituales, pero algunos de origen más humilde ascendieron al liderazgo gracias a la fuerza de la dedicación moral. Por lo general, las comunidades realizaron una serie de servicios caritativos, como albergar a los huérfanos, cuidar a las ancianas, administrar escuelas para niñas, hospitales y talleres de artesanía. Sus líderes eran venerados por su devoción a los ideales espirituales, pero también eran emprendedores ingeniosos, hábiles en la política de patrocinio⁹⁷.

97 Véase Adele Lindenmeyr, *La pobreza no es un vicio: la caridad. Society, and the State in Imperial Russia* (Princeton: Princeton University Press. 1996). pag. 15; Brenda Meehan. *Santas Mujeres de Rusia: Las vidas de cinco mujeres ortodoxas ofrecen orientación espiritual para hoy* (San Francisco: Harper. 1993). pp. 13–14, y *passim*; Gregory L. Freeze,

La caridad privada siguió siendo una esfera importante de la actividad pública, porque el Estado no asumió la carga del alivio de los pobres o el bienestar social. Las mujeres imperiales dieron el ejemplo. Para ayudar a las víctimas de la guerra contra Napoleón, la esposa de Alejandro I, Isabel (1779–1836), fundó la Sociedad Patriótica de Mujeres, que llegó a brindar educación a las niñas. Incluso Nicolás I (1835–1855), no sospechoso de cualquier actividad social independiente, toleraba las empresas filantrópicas, a las que su propia madre Maria Fedorovna, prestaba su apoyo. “Fundar una asociación caritativa”, escribe la historiadora Adele Lindenmeyr, “se convirtió virtualmente en parte de la descripción del trabajo para las esposas de funcionarios estatales de alto rango”⁹⁸. Incluso después de las Grandes Reformas, las mujeres de élite continuaron centrándose en la caridad y la mejora social. La Gran Duquesa Elena Pavlovna, por ejemplo, fundó una comunidad de enfermería semirreligiosa durante la Guerra de Crimea. Después del asesinato de su esposo en 1905, la gran duquesa Elizaveta Fedorovna (1864–1918), hermana de la zarina (más tarde asesinada junto con la familia imperial), se dedicó a la vida religiosa y fundó una orden benéfica para mujeres. Las mujeres menos exaltadas ayudaron a establecer hospitales de reposo y patrocinaron la formación de parteras. La Iglesia siempre había promovido la limosna, pero la pobreza

“Poniendo orden en la familia rusa.— Matrimonio y divorcio en la Rusia imperial, 1760–1860”, *Journal of Modern History* 62, (1990), págs. 709–46.

98 Lindenmeyr. *Pobreza*, pag. 116.

industrial exigía una respuesta más sistemática, como las tutelas de los pobres que florecieron en la década de 1890. Pero incluso cuando la filantropía se despersonalizó relativamente, las mujeres continuaron participando en proyectos e instituciones caritativas⁹⁹.

Una cosa era que las matronas de sociedad y las esposas de los industriales ofrecieran voluntariamente su tiempo y esfuerzos; sin embargo, para acceder a las profesiones, las mujeres necesitaban acceder a la educación superior. En la década de 1860, liberales como Konstantin Kavelin (1818–1885) y Mikhail Stasiulevich (1826–1911) instaron a admitir mujeres en las universidades, pero el Ministerio de Educación las excluyó. En su lugar, las mujeres que buscaban formación médica especializada iban a Europa. Sofia Kovalevskaja (1850–1891), la primera mujer en recibir un doctorado en matemáticas, estudió en el extranjero. En la década de 1870, los institutos médicos rusos comenzaron a admitir mujeres; aunque fueron nuevamente excluidas de 1882 a 1897, las mujeres continuaron acudiendo en masa a la profesión¹⁰⁰.

99 Véase *ibíd.*, págs. 97, 125–26. 151; Catriona Kelly, “Tazas de té y ataúdes; la cultura de las comerciantes rusas, 1850–1917”. en *Mujeres en Rusia y Ucrania*, págs. 55–77.

100 Véase Stites, *Liberación de la mujer*, págs. 85–86.166–76; Natalia Pushkareva. *IF presagio en la historia rusa: del siglo X al XX*, tr. y ed. Eve Levin (Armonk: ME Sharpe, 1997), págs. 209–12; Sofya Kovalevskaya, *Una infancia rusa*, tr. y ed. Beatrice Stillman (Nueva York. Springer, 198).

Aunque a las mujeres solo se les permitió brevemente, entre 1906 y 1908, asistir a la universidad en igualdad de condiciones con los hombres, pudieron estudiar en cursos avanzados especiales que se les ofrecieron por primera vez en la década de 1870, a instancias de la feminista Nadezhda Stasova (1822– 1897) y otros, por distinguidos profesores en Moscú y San Petersburgo¹⁰¹. Para 1910, se habían creado cursos similares en otras diez ciudades, y en 1911 se graduaron mujeres en San Petersburgo. En Moscú, Kiev y Kazan se les permitió presentarse a los exámenes estatales. Para 1914, las mujeres constituían el 30 por ciento de los estudiantes en las instituciones de educación superior que, sin embargo, inscribían a menos del 1 por ciento de la población. En estos rangos enrarecidos, las mujeres hicieron un progreso considerable. En 1894, la Academia Rusa de Ciencias eligió a la condesa Praskovia Uvarova (1840–1924), arqueóloga, como su primera mujer miembro. Alrededor del 40 por ciento del número muy pequeño de personas (4 por ciento de la mano de obra urbana) que figuran como profesionales y semiprofesionales en el censo de la ciudad de Moscú de 1902 eran mujeres. Para 1910, constituían alrededor del 7 por ciento de los médicos y el 10 por ciento de los farmacéuticos. Para 1906, San Petersburgo podía

Ann Hibner Koblitz, *Convergencia de Vidas*. Sofía Kovalevskaja. Científico. Escritor, Revolucionario (Boston: Birkhauser, P. 83).

101 Véase Christine Johanson. *Lucha de las mujeres por la educación superior en Rusia, 1855–1900* (Kingston y Montreal: McGill Queen's University Press. 1987).

presumir de dos farmacias propiedad de mujeres, una de ellas, patrocinada por la Sociedad para la Preservación de la Salud de la Mujer. La intersección de la preocupación social, los derechos de la mujer y la autoafirmación profesional es evidente en la carrera de Mariia Pokrovskaia (¿1852-?), médica de salud pública que se convirtió en una abierta opositora de la prostitución regulada y fundadora de una revista feminista, *Zhenskii vestnik* (El Herald de las Mujeres), y una asociación política, el Partido Progresista de Mujeres. Para 1912, las mujeres constituían la mayoría de los maestros de escuela. Directamente conectada con los asuntos de estado, la profesión legal era la menos hospitalaria para las ambiciones de las mujeres. Solo después de 1906 fue posible que estudiaran derecho en Rusia, pero no estaban autorizadas a declarar ante los tribunales¹⁰².

102 Ver Rossiia 1913dios, págs. 346–47; Janies McClelland, “Diversificación en la educación ruso-soviética”, en *The Transformation of Higher Learning. 1860–1930: Expansión. Diversificación. Apertura social y profesionalización en Inglaterra. Alemania. Rusia y los Estados Unidos*, ed. Konrad H. Jarausch (Chicago: University of Chicago Press. 1983), págs. 184,187; José Bradley. “Moscú: de la gran aldea a la metrópolis”, en *The City in Late Imperial Russia*, ed. Michael F. Hamm (Bloomington: Indiana University Press, 1986), pág. 21; Nancy Mandelker Frieden. *Médicos en una Era de Reforma y Revolución. 1896–1909* (Princeton: Princeton University Press, 1981), pág. 303; Linda Edmondson, *Feminismo en Rusia*, (Stanford: Universidad de Stanford Press, 1984), pág. 147; Mary Schaeffer Conroy, “Mujeres farmacéuticas en Rusia antes de la Primera Guerra Mundial: emancipación de la mujer, feminismo, profesionalización, nacionalismo y conflicto de clases”, en *Mujeres y sociedad en Rusia y la*

La revolución de 1905 había desencadenado algunos de estos cambios como parte de una ampliación general de la esfera pública y de las oportunidades de compromiso político y cívico: Aunque campesinos y trabajadores se habían sumado al movimiento social, la protesta había comenzado entre terratenientes, profesores, médicos, abogados, banqueros, industriales y autoproclamadas feministas, presionando por la participación en la vida política, la protección de la ley y una sociedad con una política social diseñada para suavizar la transición a la modernidad. Las concesiones arrebatadas al régimen lograron algunos de estos objetivos. Las mujeres no ganaron el derecho al voto y se sintieron defraudadas en su apuesta por la igualdad de derechos, pero continuaron movilizándose en apoyo de causas sociales (pobreza, prostitución, salud pública, templanza). Se vincularon con asociaciones internacionales de mujeres y organizaron un congreso masivo (1908), que incluyó a muchas profesionales y una delegación vocal de socialistas; en 1912,

Unión Soviética, edición Linda Edmondson (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pág. 48; Engelstein, *Claves para la felicidad*, págs. 192–93, 223–25; Stites, *Komen's Liberation*, págs. 202–3, 225–26; Pushkareva, *Mujeres en la historia rusa*, 211; McDermid y Hillyar, *Mujeres y trabajo*, 71–76; Cristina Ruane, *Género, clase y profesionalización de los maestros urbanos rusos, 1860–1914*. (Pittsburgh: Prensa de la Universidad de Pittsburgh, 1994).

las feministas celebraron una conferencia sobre el tema de la educación de la mujer¹⁰³.

Aunque en estos años los logros profesionales de las mujeres fueron significativos y sus logros políticos pocos, la condición de la mujer siguió impresionando a los contemporáneos como un referente del logro cultural de la nación. Así como los moderados y radicales de mediados de siglo habían medido la injusticia social por la intensidad de la opresión de las mujeres –cargadas por la pobreza, el patriarcado y el doble rasero moral–, al final del siglo los conservadores vieron el declive (o la ruina inminente) de la nación en la medida de la participación de las mujeres. El archirreaccionario diputado de la Duma Vladimir Purishkevich (1870–1920) arremetió contra las mujeres judías y educadas, cuya presencia en la vida pública temía que abriera las compuertas al caos social y moral¹⁰⁴.

La ansiedad de Purishkevich solo reflejaba el temperamento de los tiempos. De hecho, el sobrio asunto de los derechos de la mujer era mucho menos fascinante que el brillo erótico de la llamada cuestión sexual que cautivó a la opinión pública en la década de 1890 y

103 Véase Edmondson. *Feminismo*, págs. 139–50; ídem, “Derechos de la mujer, derechos civiles y el debate sobre la ciudadanía en la revolución de 1905”. en *Mujer y Sociedad*, págs. 77–100: *Construyendo la cultura rusa en la era de la revolución: 1881–1940*, ed. Catriona Kelly y David Sheperd (Oxford: Oxford University Press, 1998), págs. 193–211.

104 Véase Engelstein, *Las claves de la felicidad*, pag. 313.

sobrevivió a la convulsión de 1905. A lo largo del período, periódicos, revistas, congresos profesionales, y salones burgueses bullían con los temas candentes del día: divorcio, aborto, prostitución regulada, sífilis, masturbación y trata de blancas. Aquellos con inclinaciones académicas podrían encontrar motivo de alarma en los gruesos volúmenes publicados por el médico y criminólogo Praskovia Tarnovskaia (1848–1910), adaptando las teorías de moda de la antropología criminal al estudio de las prostitutas rusas y las ladronas: Tarnovskaia pertenecía a la Sociedad para la Protección de la Mujer, fundada en 1901 siguiendo el modelo británico para combatir el comercio internacional de la prostitución. Dos tercios de los trescientos delegados al congreso de la Sociedad de 1910 eran mujeres, incluidas dos docenas de médicos. Esta organización demostró cómo los impulsos caritativos de las mujeres habían convergido con sus objetivos profesionales, ambos movilizados en aras de la mejora cívica¹⁰⁵.

Este tipo de feminismo, como señalaron sus críticos radicales, no pretendía rehacer el orden social. Sin embargo, estaba comprometido con el bien común, no sólo con la superación personal. Fue capaz de combinar el impulso religioso detrás de la filantropía con una preocupación secular por la mejora cultural (educación, salud pública y formación profesional). La misma tensión entre autorrealización y autosacrificio, tan central en el ethos de

105 Véase *ibíd.*, págs. 69–70, 137–54, 281.

la intelectualidad de mediados de siglo, encontró una expresión clásica en los escritos de Lev Tolstoi (1838–1910). Puede decirse razonablemente que el debate público sobre la cuestión sexual se abrió con la aparición de la novela de Tolstoi *La sonata a Kreutzer* (1889–91), que fustigó la lujuria masculina, la sensualidad femenina y el ideal de la mujer liberada en términos igualmente fervientes, aun cuando fuera santificado por el vínculo marital. Tolstoi declaró que la indulgencia sexual significaba la capitulación de la pareja a sus impulsos animales más bajos. La esposa de *La sonata a Kreutzer* es asesinada por un marido enloquecido, por sus traicioneros encantos sexuales. (Tanto esta novela corta como la novela *Ana Karenina* [1877] fueron adaptadas a la pantalla en 1914, trayendo sus tramas altamente cargadas a la audiencia urbana en el extranjero). Las lectoras lo inundaron con cartas que relataban sus deseos y tormentos personales¹⁰⁶.

El filósofo cristiano Vasilií Rozanov (1856 –1919), por su parte, contribuyó al debate sexual con una ferviente defensa de la reforma del divorcio (que le habría permitido obtenerlo), al tiempo que celebraba la intimidad sexual y la procreación como dones espirituales. Rozanov se unió a

106 Véase ibíd., págs. 218–21, 373–74; Engelstein, “Kreitserova sonata' Lva Tolstogo, russkii fin-de-sekl i voprosy seksa”, en *Kulturologicheskie zapiski*, vol. 3: *Eros vkulture* (Moscú; Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniia.1997), págs. 30–44; Peter Ulf Moller, Postludio de “La sonata de Kreutzer “: Tolstoi y el debate sobre la moralidad sexual en la literatura rusa en la década de 1890, tr. John Kendal (Leiden: EJ Brill, 1988).

Tolstoi en el desdén de las medias azules modernas como una distorsión de la verdadera feminidad, sin embargo, elogió los encantos de la domesticidad patriarcal al viejo estilo, al mismo tiempo que aprovechaba la oportunidad moderna de disertar sobre el sexo. Al igual que Tolstoi, él también recibió cartas de lectores que atestiguan el hambre del público por la autorreflexión y la autorrevelación.

Por la misma razón, los asistentes al teatro –hombres y mujeres– acudían en masa para ver a las heroínas frustradas de Henrik Ibsen retorcerse en los tentáculos de la moralidad victoriana¹⁰⁷. Las actrices que las retrataron, por el contrario, encarnaron el audaz ideal de la personalidad creativa de la Mujer Nueva. Vera Komissarszhevskaja (1864–1910), que interpretó a Hedda, fue la más carismática de una serie de actrices destacadas que dejaron su huella en esos años. Algunas de ellas también fueron detrás del escenario para dirigir el espectáculo. En los primeros planos de la pantalla muda, Vera Kholodnaia (1898–1919) irradiaba patetismo y glamour¹⁰⁸.

107 Véase Engelstein, *Las claves de la felicidad*, págs. 299–333.

108 Véase Osip Mandelstam, “El ruido del tiempo”, en *La prosa de Osip Mandelstam*, tr. e introducción Clarence Brown (Princeton: Princeton University Press, 1965), pág. 123 (y en general por el estado de ánimo de la época); Catherine A. Schuler, *Mujeres en el teatro ruso: la actriz en la edad de plata* (Londres y Nueva York: Routledge, 1996); Louise McReynolds, “El melodrama de la película muda: Evgenii Bauer modela el yo heroico”, en *Self and Story*.

A pesar de toda su distancia de la literatura clásica y el teatro serio, la cultura comercial también se centró en el cultivo del yo, particularmente para las mujeres. Si los sueños de alcanzar el estrellato no se hicieran realidad, los lectores podrían empatizar con las heroínas de ficción representadas en novelas como la exitosa *Claves de la felicidad* (1911–13), un potboiler¹⁰⁹ de seis volúmenes escrito y comercializado con astucia comercial por Anastasia Verbitskaia (1861–1928), quien también escribió el guión de la versión cinematográfica que apareció en 1913. Verbitskaia hizo carrera no solo como autora de prosa de bulevar, sino también como empresaria literaria. Sus historias dramatizaban los dilemas de la mujer moderna, dividida entre el deseo de amor y la urgencia de expresarse. Alexandra Kollontai (1872–1952), la feminista socialdemócrata, escribiendo en 1913, aclamó a estas heroínas de los bulevares como retratos de las verdaderas “nuevas mujeres” que poblaban los lugares de trabajo, las salas de conferencias y las tiendas de las ciudades de antes de la guerra: seguras de sí mismas, ambiciosas. Eran el

109 Un potboiler es una novela, obra de teatro, película u otra obra creativa de dudoso mérito literario o artístico, cuyo objetivo principal es el de pagar los gastos diarios del creador; la expresión literalmente significa «caldera de olla» en inglés, de ahí la imagería de que dicho trabajo sirve para hacer «hervir la olla», o sea proveerse el sustento. Las novelas consideradas potboilers también pueden llamarse pulp fiction, y las películas potboiler pueden llamarse «películas de palomitas». [N. d. t.]

centro de sus propios dramas, no el objeto de los de los hombres¹¹⁰.

Las leyes y las convenciones pueden haber impedido el camino de una mujer joven hacia la independencia, pero los tiempos alentaban la ambición creativa. Los lectores de Verbitskaia podrían haber perfeccionado sus fantasías infantiles devorando los aproximadamente ochenta cuentos por entregas publicados por Lidiia Charskaia (1875–1987) entre 1903 y 1918. Estas historias mostraban a niñas en edad de internado en entornos familiares (dormitorios y aulas) y exóticos locales (Siberia, el Cáucaso). Los fanáticos apasionados enviaron cartas interminables a Charskaia, expresando su sentido de identificación con los personajes y la autora¹¹¹. Otra obra popular, el *Diario de Marie Bashkirtseff* (1858–1884), registra la breve vida de una joven rusa que, viviendo en París, soñaba tanto con el arte como con el amor. Traducido en 1889 del francés original, su

110 Véase Engelstein. claves de la felicidad, págs. 399–404; Jeffrey Brooks, *JFht'ti Rusia aprendió a leer: alfabetización y literatura popular, 1861–1917* (Princeton: Princeton University Press, 1985), págs. 153–60; Beth Holmgren, “Gendering the Icon: Marketing Women Writers in Fin-de-Siecle Russia”, en *Russia, Women, Culture*, págs. 321–46. Véase también *Construyendo la cultura rusa*, págs. 113–25

111 Véase Susan Larsen, “Girl Talk: Lidiia Charskaia and Her Readers”, en *Self and Story*; Beth Holmgren. “Por qué las chicas rusas amaban Charskaia”, *Russian Review* 54:1 (1995), págs. 91–106.

introspección y autoinvolucramiento le valieron un gran número de lectores, especialmente entre las mujeres¹¹².

Las mujeres no estaban excluidas de la mejor formación en bellas artes, pero sus oportunidades de reconocimiento se expandieron solo después de que una nueva generación de pintores desafiase la autoridad de las academias imperiales y el patrocinio privado ofreciese una alternativa a las fuentes oficiales de apoyo¹¹³. Algunas mujeres artistas, como las seis estudiadas aquí, pudieron desarrollar sus talentos y seguir carreras distintivas. Otras dieron sus primeros pasos no como practicantes en solitario, sino como patrocinadoras y moldeadoras de la producción de orientación social. Al igual que las matronas de caridad con las que trabajaron, utilizaron formas aceptables de actividad femenina para impulsarse en los dominios público y creativo.

A menudo evolucionaron tales oportunidades, como en la filantropía, como una consecuencia de la vida centrada en la familia: Los clanes muy unidos de la élite mercantil, en los que se crió Popova, por ejemplo, participaban activamente en los asuntos sociales y culturales. Su proverbial patriarcado parece no haber impedido que sus hijas se

112 Véase Charlotte Rosenthal, “La edad de plata: ¿punto culminante para las mujeres?”. en *Mujer y Sociedad*, páginas.

113 Véase Alison Hilton. “Artesanía doméstica y libertad creativa: arte de mujeres rusas”, en *Rusia, Mujeres, cultura*, págs. 347-76.

educaran en casa y ejercitaran sus talentos. Por ejemplo, el magnate textil Pavel Tretiakov (1832–1898), que utilizó su considerable colección de arte como núcleo de la pinacoteca nacional que aún lleva su nombre, estaba casado con una mujer del clan Mamontov, que también se dedicaba al mecenazgo de las artes. Dos de las hijas de Tretiakov se casaron con hijos de la familia Botkin, cuyas fortunas derivaban del comercio del té. Las hermanas se convirtieron en médicos y conocedores de arte, demostrando la convergencia de intereses comerciales, culturales y profesionales en las élites urbanas de la época. Alexandra Botkina (1867–1959), la hija mayor de Tretiakov, era fotógrafa aficionada y anfitriona de salón, se sentó en la junta directiva de la galería y dio la bienvenida a artistas e intérpretes célebres, incluida la bailarina Tamara Karsavina (1885–1978) y la poeta Zinaida Gippius (1869–1945), en su salón¹¹⁴.

114 Muriel Joffe y Adele Lmdenmeyr, “Hijas, esposas y compañeras: mujeres de la élite mercantil de Moscú”. en *Merchant Moscow: Imágenes de la burguesía desaparecida de Rusia*, edición James L. West y Iurii A. Petrov (Princeton: Princeton University Press. 1998). págs. 95–108. Además, de forma más general, John O. Norman, “Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage, 1850–1900” y John E. Bowlt, “The Moscow Art Market”, en *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Russia imperial*, edición Edith W Clowes, Samuel D. Kassow y James L. West (Princeton: Princeton University Press, 1991), págs. 98–128; Joann Ruckman, *La élite empresarial de Moscú: un retrato social y cultural de dos generaciones. 184,0–1905* (DeKalb. IL: Northern Illinois University Press. 1984); Serebrianyi vek v fotografiakh. P.

En el movimiento de artes y oficios es donde las mujeres entraron en juego, como empresarias, así como artistas. Como símbolo, en palabras de la historiadora Wendy R. Salmond, “de la tradición reconciliada con el progreso, de formas vernáculas rusas integradas... con el estilo occidental dominante”, el nuevo arte popular estetizado representa perfectamente la posición de las mujeres entre la tradición y el cambio. Proporcionó el conducto para el compromiso de las mujeres artistas con el Modernismo, un resultado, como señala Salmond, “de esta larga tradición del trabajo de las mujeres en las artes *kustar* [artesanales]”¹¹⁵.

Es en este contexto que nos encontramos con algunas de los artistas de nuestro estudio. El renacimiento tuvo sus raíces en la década de 1870, después de la abolición de la servidumbre, cuando los campesinos luchaban con las dificultades económicas creadas por los términos de la emancipación y comenzaban a sufrir el impacto del cambio social: Los populistas, los economistas laborales, los agrónomos y los filántropos se preocuparon por el daño humano y cultural que podría resultar. Una de las estrategias ideadas para proteger a los pueblos de los efectos del

Botkinoi. edición ES Khokhlova (Moscú: Nashe nasledie, 1998) (gracias a Stephen Kotkin por esta fuente).

115 Wendy R. Salmond, *Artes y oficios en la Rusia imperial tardía* (Cambridge: Cambridge University Press. 1996), págs. 3, 13.

crecimiento industrial y la cultura urbana fue reforzar la tradición en declive de la artesanía campesina¹¹⁶.

Las diversas misiones de rescate lanzadas en pos de este objetivo también dependían de lazos familiares, profesionales y comerciales. En este contexto, las mujeres jugaron un papel decisivo en la remodelación de la imagen de la tradición popular, conservando su prestigio primitivista, mientras se adaptaban a un mercado exigente. El primer taller de renacimiento popular fue creado por Elizaveta Mamontova (1847–1908), hija de un fabricante de seda y esposa de Savva Mamontov (1841–1918), quien hizo una fortuna en los ferrocarriles y dedicó su vida a apoyar las artes. Después de fundar una escuela y un hospital en su finca Abramtsevo. Elizaveta abrió un taller de carpintería en 1876. Para capacitar a los artesanos en el arte perdido de la artesanía campesina y mejorar la calidad de sus productos, contrató los servicios de Elena Polenova (1850–1898), quien dejó su firma personal en las artesanías modernizadas que se vendían en tiendas de Moscú (a menudo dirigidas por

116 Lewis H. Siegelbaum. “Exhibición de la industria de Kustar en la Rusia imperial tardía /Exhibición de la Rusia imperial tardía en Kustar Industry”, en *Transforming Peasants: Society, State, and the Peasantry, 1861–1930*: edición Judith Pallot (Basingstoke: Macmillan, 1998), págs. 87–63:

esposas de comerciantes y matronas de la sociedad) y que alcanzaron una gran popularidad en América y Europa¹¹⁷.

La base de Polenova demuestra la combinación clásica de los temas que resuenan aquí. Su padre era un distinguido arqueólogo, su madre escribía e ilustraba libros para niños y su hermano era un consumado pintor. Después de ofrecerse como enfermera voluntaria durante la guerra con Turquía (1877–1878), Polenova asistió a cursos de medicina, luego enseñó dibujo en una escuela benéfica para niñas, antes de tomar clases de acuarela y cerámica. Como directora del taller Abramtsevo de 1885 a 1890, forjó un estilo decorativo a partir de motivos populares que, en palabras de Salmond, intentaba “remendar el hilo que conecta el pasado y el presente de Rusia”. Vladimir Stasov (1834–1906) la elogió como parte de “esa generación de nuevas mujeres rusas que... tienen un agudo sentido de nuestro carácter nacional”. Al reconciliar la continuidad y la innovación, las mujeres de las clases comerciales se comportaron en gran medida con el espíritu de sus esposos y padres con mentalidad cultural, quienes invirtieron las ganancias de las empresas que estaban remodelando el rostro de Rusia en la producción y preservación de bienes culturales destinados a honrar la tradición y el progreso al mismo tiempo. Este fue el caso de Mariia Yakunchikova (1864–1953). Nacida

117 Salmond. *Artes y Oficios*, capítulo 1; John E. Bowl, *La edad de plata, el arte ruso de principios del siglo XX y el grupo “Mundo del arte”* (Newtonville, MA: Socios de Investigación Oriental, 1979).

Mamontov, se casó con un magnate textil y creó el taller Solomenko, que se especializó en bordados de diseño. La perspectiva también tipifica a la princesa Mariia Tenisheva (1867–1928), la esposa de un industrial de la nobleza, quien se unió a Sawa Mamontov para financiar el diario de Sergei Diaghilev (1873–1929), *Mir Iskusstva* (El mundo del arte): que apareció por primera vez en 1898. También creó su propio taller de artesanía en su finca Talashkino¹¹⁸.

Los artistas que diseñaron para los talleres de artesanía tomaron el vocabulario básico del arte popular y crearon una gramática de diseño legible para el consumidor urbano. Una combinación similar de primitivo y moderno estuvo en funcionamiento en la pintura de Mikhail Larionov (1881–1964) y Goncharova durante este período y en el eclecticismo estilístico de la escuela World of Art de orientación europea. A pesar de toda su contribución al desarrollo de una estética decorativa moderna, sin embargo, el movimiento artesanal nunca abandonó sus objetivos sociales. Durante la Primera Guerra Mundial, Alexandra Exter, en nombre de la Sociedad de Artesanía de Kiev, convenció a sus colegas de San Petersburgo (incluidos Popova, Rozanova y Udaltsova) para ayudar a producir útiles artículos decorados. Las tres ya estaban asociadas con el grupo Supremus de Kazimir Malevich (1878–1985); Exter los

118 Salmond, *Artes y Oficios*, págs. 53, 48 (citas); Tazón, *Edad de Plata*, págs. 89–46.

apodó los “futuristas populares”¹¹⁹. Continuaron en el futuro soviético, cuando se invirtió la relación entre lo viejo y lo nuevo. Mientras que el tradicionalismo del antiguo régimen había dejado espacio para la innovación cultural, la ideología del progreso impondría la conformidad artística y crearía un tradicionalismo propio, pero no antes de que la Modernidad hubiera dado paso a la nueva era y sus Nuevas Mujeres.

119 Salmond, *Artes y Oficios*, pag. 184.



Figura 14. Varvara Stepanova dibujando diseños textiles, fotografiada por Alexander Rodchenko, 1924.

PROBLEMAS DE GÉNERO EN EL REINO AMAZÓNICO: REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN RUSIA A FINALES DEL SIGLO XIX

Olga Matich

Las cuestiones de sexo y género informaron, si no impregnaron, la cultura europea de finales del siglo XIX y principios del XX. La desestabilización del género en una época obsesionada con el poder femenino y su amenaza para los hombres caracterizó la vida y obra de muchos artistas y escritores. El deseo de velar lo que se conoció como la “mujer fálica” existió junto con el deseo de desvelar su “poder fálico”. Los obsesionados con la salud física de la sociedad patologizaron las ambigüedades de la sexualidad femenina. La satanización de las mujeres planteó un desafío a las más fuertes entre ellas, lo que resultó en una erupción de creatividad femenina, basada en parte en el poder

fantasmagórico de las mujeres. Este estallido liberador de energía expuso el deseo femenino y la ambigüedad de género, reflejando lo que Elaine Showalter llama “anarquía sexual” de fin de siglo¹²⁰.

En Rusia, las mujeres poetas y artistas también estaban experimentando con el género a principios del siglo XX. El travestismo en la poesía y el travestismo en público caracterizaron la (auto)representación de algunas de las mujeres creativas más radicales de la época. La desestabilización del género tipificó no sólo su arte sino también la forma en que exhibían sus cuerpos, e informaba su subjetividad de manera totalizadora. Este ensayo se centra en las representaciones visuales y poéticas de la “anarquía sexual” encarnadas por tres mujeres rusas: Zinaida Nikolaevna Gippius (1869–1945), Ida Lvovna Rubinstein (1885–1960) y Elizaveta Sergeevna Kruglikova (1865–1941), quienes invirtieron su creatividad en el acto de revelar su ambigüedad de género. Sus estrategias literarias, performativas y artísticas reflejaron el deseo de cruzar las fronteras de género desafiando la supuesta impermeabilidad de la diferencia masculina. Aunque algunas de las representaciones visuales discutidas en este ensayo fueron elaboradas por hombres, mi afirmación es que estas mujeres poderosas impusieron su propia imagen en estos artistas masculinos. Tal relación entre el artista y la

120 Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle* (Nueva York: Viking, 1990).

modelo femenina puede haber sido normalizada por la “feminización” de la sensibilidad artística de fin del siglo XIX. Esta feminización contribuyó directamente al ambiente cultural del que surgió la siguiente generación de mujeres, aún más radical.

Las seis artistas de vanguardia presentadas en esta exposición también trataron la figura humana en términos que desdibujaron las fronteras de género. Pero, a diferencia de sus hermanas mayores, tendieron a no involucrarse personalmente en una subjetividad de flexión de género; en consecuencia, las referencias aquí serán casi exclusivamente a su producción artística, no a sus personajes públicos y vidas personales. Las connotaciones de la ambigüedad de género eran muy diferentes para las mujeres de vanguardia. Su objetivo era la representación del nuevo “hombre” (*chelovek* en ruso, un sustantivo que se refiere tanto a hombres como a mujeres), que era una especie de andrógino. En lugar de referirse a los problemas de género, el andrógino de vanguardia era frecuentemente inspirado en la máscara africana, que también había inspirado la representación del rostro humano en las vanguardias europeas, esta figura unisex era estilizada, no patologizada ni sexualizada, condición que bien puede estar asociada a las obras neoprimitivistas de Natalia Goncharova.

Un término común para la desestabilización de género en el fin de siglo europeo fue androginia, que tenía una

variedad de connotaciones: representaba un ideal estético, pero también servía como un sustituto eufemístico del lesbianismo y la homosexualidad. La figura del andrógino reflejaba la angustia de la castración, un tropo clave de la decadencia europea occidental. Esta figura de género indeterminado era considerada “degenerada” (término popularizado por el libro *Degeneración* (1892) de Max Nordau)¹²¹ o patológica, porque socavaba la salud reproductiva y la continuidad de la raza.

Por el contrario, el andrógino del simbolismo ruso de las décadas de 1890 a 1910, tal como lo definió el filósofo idealista Vladimir Soloviev, era un híbrido espiritual platónico que anunciaba la deseada transfiguración del cuerpo. Trascendió la diferencia de género por referencia a la androginia platónica, un concepto filosófico, no estético o patológico. En lugar de fijarse en el andrógino como figura de la angustia de castración, algunos rusos se centraron en su antiprocreacionismo apocalíptico o utópico, lo que resultó, según Soloviev y sus seguidores, en un cuerpo inmortalizado. La meta utópica era la trascendencia del ciclo natural mortífero, en el que el nacimiento conduce inevitablemente a la muerte. El andrógino utópico platónico prefiguraba el fin de los tiempos exaltado por los primeros modernistas rusos de la generación simbolista. Marcó el

121 Max Nordau, *Degeneration* (Nueva York–Howard Fertig, 1968). El original alemán, *Entartung*, apareció en 1892; se tradujo por primera vez al inglés en 1895.

inicio de la esperada utopía colectiva, que incluiría el cambio corporal, no solo social. La ideología de los simbolistas utópicos y la posterior vanguardia utópica no se centró en la castración, un miedo individual, sino en la transfiguración colectiva de la vida¹²². Esta es una generalización amplia con respecto a la visión rusa del fin venidero y, naturalmente, tiene muchas excepciones, como la apocalíptica *La bella y la bestia* de Goncharova, 1911 (ver fig. 89 para la última versión grabada en madera). La imagen invoca a la ramera de Babilonia, una mujer fálica, aunque Goncharova enfatiza el vientre y los senos maternos, subrayando el papel de la mujer como procreadora.

La mujer de flexión de género más célebre de la generación simbolista fue Zinaida Gippius, quien predicó la visión de Soloviev de la androginia utópica. Poeta importante, prosista, crítica, pensadora religiosa y anfitriona de salón, sigue siendo casi desconocida en Occidente¹²³. La personalidad literaria de género cruzado de Gippius se reveló en su poesía metafísica, cuyo “yo” lírico era gramaticalmente masculino cuando se expresaba en tiempo

122 Para conocer la noción rusa del ideal andrógino, véase Olga Matich, “Androgyny and the Russian Religious Renaissance”, en Anthony Mlikotin, ed., *Western Philosophical Systems in Russian Literature* (Los Ángeles; Universidad del Sur de California, sin fecha), págs. 165–76.

123 Las novelas de su marido, Dmitrii Merezhkovsky, especialmente *El romance de Leonardo da Vinci* (1901). fueron muy populares en toda Europa. El *Leonardo* de Merezhkovsky fue la fuente principal del ensayo psicoanalítico de Sigmund Freud sobre el artista.

pasado y en adjetivos personales. (La gramática rusa tiene tres géneros: masculino, femenino y neutro). Gippius escribió gran parte de su poesía con voz masculina, pero la firmó como mujer; como crítica, apareció bajo el seudónimo masculino de Anton the Extreme.

Tan provocativa y más extravagante que la refinada poesía y prosa de Gippius fue su autorrepresentación en la vida y en el campo de la “creación de la vida” simbolista (*zhiznetvorchestvo*), que tenía entre sus objetivos la redefinición del género, incluso de la fisiología. Sin embargo, a pesar de su agenda utópica, su personaje público era el de una mujer fálica. Los retratos verbales de Gippius por parte de los contemporáneos la describen en términos decadentes. Destacan su cuerpo de pecho plano, caderas estrechas, ojos verdes de sirena, aguijón serpentino y boca de color rojo brillante, lo que se asocia con la sonrisa ambigua de La Gioconda, así como con la sed de sangre de la mujer fálica. Andrei Bely¹²⁴ escribió un retrato estilizado y grotesco de Gippius, invocando el nombre del artista inglés misógino Aubrey Beardsley al describir su figura demacrada seductoramente demoníaca:

Z. Gippius es como una avispa de tamaño humano, si no es el esqueleto de una “seductora” (la pluma de Aubrey Beardsley); un bulto de pelo rojo distendido...

124 Andrei Bely, Petersburg (1915), considerada la novela más importante del primer modernismo ruso.

Aspecto y lustre impertinentes... la llama de un labio... De su frente, como un ojo radiante, colgaba una piedra en un cordón negro, una cruz negra tintineaba desde su pecho sin senos... con las piernas cruzadas: echó hacia atrás la cola de su vestido ceñido, el encanto de su esqueleto huesudo y sin caderas recordaba a un comulgante cautivando hábilmente a Satanás¹²⁵.

El blanco era el color favorito de Gippius. El poeta simbolista Valerii Briusov anotó en su diario que ella le preguntó una vez si se podía usar blanco en Moscú para todas las ocasiones, alegando que su piel era alérgica a otros colores¹²⁶.

Gippius posó para los fotógrafos vestida de blanco y declamó su poesía en público luciendo batas blancas con alas de gasa en los hombros. Una fotografía frontal de cuerpo entero de la hermosa joven Gippius la presenta con un recatado vestido blanco largo con una cola cuidadosamente drapeada al frente, en el estilo convencional de la época; de una larga cadena cuelga su omnipresente impertinente (el monóculo de la dandy femenina), que en una conversación llevaría a sus ojos altivos y miopes (fig. 15).

125 Alexander Lavrov, ed., Andrei Bely “Nachalo veka” (Moscú: Khudozhestvennaia literatura. 1990). pag. 194.

126 I. Briusova y N. Ashukin, eds., Valerii Briusov. “Dnemiki 1891–1910” (Moscú: Sytnikov, 1927), p.109.



Figura 15. Zinaida Gippius, fotografiada por Otto Renar, Moscú, ca. 1900.

Vivió lentamente una vida célibe, y los vestidos blancos eran un símbolo de su virginidad. Durante los primeros diez años de su matrimonio con Dmitrii Merezhkovsky, a veces lucía una sola trenza como emblema de su castidad. Al considerar a Gippius como una seductora del fin de siglo ruso, debemos tener en cuenta esta sexualidad paradójica, informada como estaba por la castidad autoconsciente y la androginia espiritual. (¡Qué diferente era este comportamiento de la sexualidad sensata de las Amazonas!)

Otra faceta de la imagen pública de Gippius fue la de una autoproclamada Cleopatra, un prototipo de la mujer fatal moderna. Un colgante en la frente era uno de los complementos del traje de Cleopatrina de Gippius y, actuando como la reina egipcia de San Petersburgo, a veces recibía invitados, especialmente jóvenes acólitos, que se recostaban en un sofá de su apartamento. Me viene a la mente el *Retrato de una dama vestida de rosa* (Retrato de Anna. Rozanova, la hermana del artista) de Olga Rozanova, 1911-12 (lámina 42), porque también muestra a una mujer seductora reposando en un sofá¹²⁷.

127 Para una discusión sobre el mito de Cleopatra en la cultura rusa, especialmente como lo encarna Gippius, véase Olga Matich, “Zinaida Gippius' Personal Myth”. en Boris Gasparov, Robert P. Hughes e Irina Paperno, eds., *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age* (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1992). págs. 52–72. Hay aquí un curioso paralelo con una fotografía de la poeta Anna Akhmatova en la que, adoptando una pose de “Cleopatra”, yace como una serpiente, como en un diván; para una

La imagen de Cleopatrina de Gippius incluía una boquilla y cigarrillos perfumados, que modernizaban la figura de la antigua reina. La representación visual de mujeres fumando era rara en ese momento, ya que no solo era un emblema de hombría, sino que también se consideraba un signo de sexualidad lésbica. Havelock Ellis escribió en 1895 que la “pronunciada tendencia a adoptar atuendos masculinos” y el “pronunciado gusto por fumar” caracterizaban a las mujeres sexualmente invertidas¹²⁸. Anna Akhmatova, que pronto se convertiría en la reina de la Edad de Plata rusa, era fumadora, pero este hecho no entraba en su retrato público. El hábito también fue minimizado en las descripciones de Alexandra Exter, una fumadora empedernida. Algunos años después, los retratos fotográficos de Varvara Stepanova –muchos de ellos tomados por su esposo, Alexander Rodchenko, el principal fotógrafo de vanguardia de Rusia– generalmente mostraban un cigarrillo entre sus labios o sus dedos (ver fig. 14), no una señal de género, sino de afiliación a la clase obrera¹²⁹.

reproducción, véase Krystyna Rubinger, ed., *Kilnsterlerinnen der russischen Avantgarde, 1910–1950* (Cologne: Galene Gmuszynsk, 1979). pag. 15.

128 Havelock Illis, “Sexual Inversion in Women”, en *Alienist and Neurologist* (St. Louis: 1895, vol. 18, no. 2. pp. 152–54: citado en Marjorie Garber, *Vested Interests— Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (Nueva York: Routledge, 1992), página 155.

129 En un autorretrato fotográfico de finales del siglo XIX, la estadounidense Frances Benjamin Johnston “posó de manera 'masculina', [mordiéndose de perfil,] con el codo hacia afuera, una cofia varonil en la cabeza, una jarra de cerveza en una mano y un cigarrillo en la otra: otra, se

En una caricatura de 1907, Gippius está representada de perfil, enfundado en un ajustado vestido blanco con una elegante cola formando un bajo acampanado y un bolsillo que contiene un paquete de cigarrillos (fig. 16).



Figura 16. MITCH [Dmitrii Dmitrievich Togolsky] Caricatura de Zinaida Gippius, 1907

inclina hacia delante con la pantorrilla de una pierna apoyada en el muslo de la otra” Jj rances Borzello, Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits [Londres: Abrams, 1998], p. 115). Un cigarrillo ocupa un lugar destacado en una fotografía. de Paul Nadar sobre la elegantemente vestida y liberada Lucie Delarue-Mardus, amante de Natalie Barbey y miembro de la hermandad de antes de la guerra de las transgresoras de género de Europa (ver William Howard Adams, A Proust Souvenir: Period Photographs by Paul Nadar [Nueva York: The Vendome Press, 1984], página 121.)

Con un cigarrillo entre los labios, sostiene un impertinente en una mano, mientras que, de la otra, como un colgante, cuelga una araña siniestra.

Su rostro queda empequeñecido por su gran peinado, y proyecta una pequeña sombra negra detrás de ella. Es fálica, pero no varonil, una imagen proyectada no solo por el cigarrillo que sostiene en la boca, sino también por la vista de perfil. Según el filósofo y matemático Pavel Florensky, el perfil significa poder en contraste con la vista frontal; es un ángulo facial desestabilizador que connota movimiento hacia adelante¹³⁰: Si bien Florensky no aborda la cuestión del género, su interpretación explica por qué el perfil podría haber atraído a mujeres como Gippius.

El famoso retrato de cuerpo entero de Gippius de 1906 de Leon Bakst muestra una figura alta reclinada en una silla, presentándose como un dandi. Ella usa pantalones apretados hasta la rodilla (Gippius también era conocida por lucir culottes).

Sus largas piernas están ingeniosamente cruzadas y sus manos están en sus bolsillos, gestos marcados como masculinos. Su rostro, enmarcado por una espesa cabellera pelirroja y una vaporosa chorrera blanca, está apropiadamente pálido: los ojos lánguidos se apartan con

130 Igumen Andronik y M. Tiubachev, eds., Pavel Florensky. “Analizprostranstvennostiivremenivkhudozhestvenno–izobrazitelnykhproizvedeniakh” (Moscú: Progress, 1998), págs. 146–71.

desdén de la mirada curiosa del espectador; una boca sensual despliega una sonrisa irónica a lo Gioconda¹³¹.



Según John Bowlt, “El notable retrato (que no gustó [a Gippius]) revela de inmediato las contradicciones de esta

131 El retrato de Gippius de Bakst, que fue encargado por Nikolai Riabushinsky, editor de la revista simbolista Zolotoe runo (Vellochino de oro) y uno de los primeros coleccionistas de las primeras vanguardias, se exhibió en Pans y Londres y en una controvertida exposición de retratos de mujeres. patrocinado por el journalpoMon (Apollo) que se llevó a cabo en San Petersburgo en 1910.

extraordinaria personalidad: su refinamiento y su afectación, su maldad y su fragilidad”¹³². Lo más importante es que la imagen revela a un dandi wildeano, un *transvestite* aristocrático de principios de siglo que subvierte el sistema binario de género. Según Charles Baudelaire, el dandy era el más privilegiado del género masculino porque se autoconstruía artísticamente: así, la apropiación del look dandy por parte de las mujeres revela un deseo de superar a los hombres en el acto de autopresentación¹³³.

Sin duda, Gippius participó en la construcción de su propia imagen en este retrato de Bakst. No fue una modelo femenina pasiva, sino la cocreadora de la representación, desdibujando así la relación entre modelo y artista. Dado que el dandy por definición elige su encarnación visual, la relación de poder entre modelo y artista en este caso tenía que ser fluida. Además, uno simplemente no puede imaginarse a la obstinada y caprichosa Gippius sometándose a la visión personal de Bakst¹³⁴.

132 John E. Bowlt, *La edad de plata: ruso 4th of the Early Twentieth Century and the “World of Art” Group* (Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1982), pp. 223–24.

133 Dentro del beau monde lésbico de París, artistas y escritoras tan conocidas como la marquesa de Belbeuf, Romaine Brooks, Radclyffe Hall y L na Troubridge se vestían con un gran estilo travesti (o dandi); los dos últimos incluso lucían un monóculo. En Londres, Vita Sackville–West también se disfrazó de dandy.

134 Bakst, un dandi autoproclamado que amaba el artificio, estaba enamorado de Gippius y su embriagadora teología del sexo. Como profesor

La vida sexual y las preferencias sexuales de Gippius correspondían a la fluidez discursiva de sus límites de género, una fluidez que no era sólo una cuestión de vestimenta sino también de psicología. Como tantos hombres y mujeres de fin de siglo. Gippius tenía dificultad para habitar su cuerpo, y esta dificultad quizás se debía a su indeterminación de género. En un pasaje de su diario de amores, podemos ver que este desdibujamiento de los géneros no era solo una estrategia para desestabilizar las convenciones sociales y transformar la vida, sino que también era una fuente de profunda ansiedad personal:

No deseo la feminidad exclusiva, como no deseo la masculinidad exclusiva. Ya que algo es insultado e insatisfecho dentro de mí; con las mujeres, mi feminidad es activa, con los hombres, lo es mi masculinidad. En mis pensamientos, mis deseos, en mi espíritu soy más hombre, en mi cuerpo soy más mujer. Sin embargo, están tan fusionados que no sé nada¹³⁵.

o como colega, estuvo en contacto con muchos de los miembros de la vanguardia y sus sensuales diseños para la producción de Cleopatra de Sergei Diaghilev: interpretada por los Ballets Russes en París en 1909. seguramente influyó en los decorados y vestuario de Exter para la producción de Salomé de Alexander Tairov, en Petrogrado en 1917.

135 Zinaida Gippius, “Contes d'amour” en Temira Pachmuss, ed. Entre París y San Petersburgo. Diarios seleccionados de Zinaida Hippius (Irbana: University of Illinois Press, 1975), pág. 77.

Gippius vivió en un matrimonio célibe con Merezhkovsky durante cincuenta y cuatro años. Él se sentía atraído sexualmente por las mujeres, pero no por su esposa. Mientras tanto, Gippius tuvo múltiples “amores” triangulados con hombres y mujeres, que con toda probabilidad, al menos en el caso de los hombres, no fueron consumados sexualmente. Sin embargo, ella claramente privilegiaba el género masculino y sus hombres favoritos eran homosexuales. En 1898, Gippius y Merezhkovsky se quedaron en Taormina en la villa de Franz von Gloeden, el conocido artista y fotógrafo homosexual. Escribió en su diario sobre uno de los otros invitados, “Me gusta la ilusión de la posibilidad, como si hubiera un matiz de bisexualidad; parece ser hombre y mujer a la vez”. Fue en la villa de Von Gloeden donde Gippius conoció a una música, Elizabeth von Overbeck, con quien se decía que tenía una relación lésbica. Gippius alardeaba de su atracción por los hombres homosexuales, pero no por las mujeres. El gran amor de su vida fue Dmitrii Filosofov, primo y amante de Diaghilev y cofundador de la primera revista de arte modernista en Rusia, *Miriskusstva* (Mundo del Arte). Después de separarse de Diaghilev. Filosofov vivió con Gippius y Merezhkovsky en un casto *menage a trois* durante quince difíciles años¹³⁶. La

136 Al igual que Gippius, Romaine Brooks no consumó su matrimonio. Contrajo matrimonio “blanco” con John Ellingham Brooks, un pianista diletante homosexual. Durante la década de 1910, desarrolló una relación amorosa con la artista estadounidense Natalie Clifford Barney, que duró hasta la muerte de Brooks: Arreglos matrimoniales similares caracterizaron la vida personal de los Bloomsbury.

supuesta función de este arreglo era una transfiguración utópica de la vida basada en una triple unión no procreativa.

Gippius planeó su vida erótica tanto en el nivel fantástico como en el de la vida real: Si bien su figura pública se asemejó a la figura del andrógino decadente, su poesía y ensayos filosóficos se centraron en la andrógina espiritual y su función en la ansiada transfiguración de la vida. En otras palabras. La personalidad de Gippius reveló una división fundamental entre el andrógino utópico imaginario y el que se parecía a la mujer fálica decadente. Esta escisión viril, que estaba enraizada en su sexualidad y en su cuerpo (había persistentes rumores de que Gippius era hermafrodita), fue fuente de una profunda angustia, fue también fuente de la creatividad de Gippius y de la experimentación subversiva con el género.

Si Cleopatra fue un prototipo destacado de la femme fatale en Rusia, la reina de la decadencia europea fue Salomé¹³⁷. En palabras de Carl Schorske. “Salomé [era] la mujer fálica favorita del *fin de siècle*”. “Su danza de los velos liberaba a la intérprete femenina, mientras liberaba y amenazaba a su audiencia

La desestabilización de los roles de género tradicionales que representaba esta danza empoderó a las mujeres y a

137 Carl Schorske, *Fin-de-Siecle Vienna: Politics and Culture* (Nueva York: Vintage Books, 1981), pág. 224.

aquellos hombres cuya identidad propia se apartaba de la imagen del varón fálico convencional. Al exponer el deseo femenino, que incluía la decapitación o castración del varón, la revelación de Salomé reflejaba el miedo masculino a la sexualidad de la mujer y a las incertidumbres de la diferencia de género. Salomé era el símbolo tanto de la “anarquía sexual” de la época como de la castración femenina. En Rusia, la locura de Salomé se inició con la publicación en ruso de la obra homónima de Oscar Wilde en 1904 por el poeta simbolista Konstantin Balmont, que se reimprimió cinco veces en los cuatro años siguientes. En 1907, el Teatro de Arte de Moscú de Konstantin Stanislavsky solicitó a la censura teatral permiso para montar Salomé, sin éxito. Varios teatros, incluidos los provinciales, lograron representar abreviadas versiones de la obra en ese año y el siguiente, pero ninguna de estas producciones hizo historia teatral.

La rusa Ida Lvovna Rubinstein, que se convirtió en una famosa Salomé en el escenario europeo, montó su propia Salomé en San Petersburgo en 1908. Hija de un rico banquero, la encargó a algunos de los talentos teatrales rusos más emocionantes de la época: Vsevolod Meierkhold como director, Bakst como escenógrafo y diseñador de vestuario, Alexander Glazunov como compositor y Michel Fokine como coreógrafo. Sin embargo, la actuación aparentemente nunca llegó al público, ya que fue prohibida poco antes de la noche del estreno. Pero el traje y la danza

de los velos de Salomé migraron a la producción de Cleopatra de Diaghilev en 1909, que fue uno de los mayores éxitos de la primera temporada parisina de los Ballets Russes (ver fig. 17)¹³⁸. Salomé se convirtió en Cleopatra en esta producción, como si los dos fueran fundamentalmente lo mismo. Al describir la aparición de Rubinstein en el escenario, Jean Cocteau dio una representación orientalista convincente de Cleopatra descorriendo sus velos. Cantando imágenes Art Nouveau, representó el descubrimiento del cadáver de Cleopatra a partir de capas de historia y naturaleza; su descripción contrasta su imagen sepulcral con los velos vivientes, que gradualmente se desenrollaron para revelar la desestabilizadora femme fatale de la Decadencia europea:

138 Cleopatra de Diaghilev se representó por primera vez en San Petersburgo en 1908. Fue revisado y renombrado para la representación de París, aunque existe cierto debate sobre el título original. Algunos estudiosos creen que se tituló *Une Nuit d'Egypte* y se basó en una historia de 1845 del mismo nombre de Theophile Gautier, mientras que otros afirman que se tituló *Noches egipcias* y se basó en el cuento de sociedad homónimo inacabado de Pushkin de la década de 1830. Emblemático del mito de Cleopatra en la Cultura rusa, en ambas historias la reina egipcia se ofrece a intercambiar una noche de amor por la vida de un joven. Ambos textos fueron revividos a principios de siglo; fascinaron no sólo a los artistas de ballet, sino también al poeta simbolista ruso Valerii Briusov, quien completó *Las noches egipcias* de Pushkin traduciendo el cuento a la inversa. Para una discusión de Cleopatre en el contexto de los Ballets Russes y su historia, ver Deborah Jowitt. "The Veils of Salome", en *Time and Dancing Image* (Nueva York: William Morrow', 1988), págs. 105-15.

De dentro [del ataúd] emergió una especie de momia glorificada envuelta en velos.... El primer velo... era rojo labrado con lotos y cocodrilos de plata, el segundo era verde con toda la historia de las dinastías en filigrana de oro sobre él. El tercero era naranja inyectado con cien tonos prismáticos.... el duodécimo [velo], era de índigo, y debajo [de él] el contorno de una mujer podía ser discernido. Cada uno de los velos se desenrolló a su manera: uno [parecía] el pelado de una nuez, [otro] el aireado desprendimiento de los pétalos de una rosa, y el undécimo... se desprendió de una sola pieza como la corteza del árbol de eucalipto. El duodécimo velo... mostró a Madame Rubinstein, quien lo dejó caer ella misma con un amplio gesto circular¹³⁹.

La actuación lanzó la reputación de Rubinstein, no en casa sino en París, donde se la consideraba una figura exótica que hablaba francés con un fuerte acento ruso.

La producción más conocida de Salomé en Rusia apareció en 1908 en el Teatro de Vera Kommissarzhevskaja, quien también era una famosa actriz. Rubinstein, entonces todavía una aspirante a actriz y bailarina, se había esforzado por conseguir el papel principal en la producción, pero había

139 Jean Cocteau, "Cleopatre", en Arsene Alexandre, ed., *The Decorative Art of Leon Bakst* (Nueva York: Dover, 1972), pp. 29-30. Esta es una reimpresión de un catálogo de exhibición publicado originalmente por la Fine Art Society of Londres en 1913, que presenta diseños de ballet de Bakst y comentarios de Cocteau.

fracasado. El director de la obra, Nikolai Evreinov, una figura experimental y andrógina del teatro ruso (y amigo de Exter, Goncharova y Rozanova), recibió permiso para representar la obra, pero tampoco logró llevar a Salomé a un escenario ruso importante.



figura 17. Ida Rubinstein, con traje diseñado por Leon Bakst, en Cleopatra, París, 1909.

En un intento preventivo de evitar la indignación de las instituciones ortodoxas rusas, Evreinov eliminó los nombres bíblicos de la obra y los reemplazó por nombres genéricos. También eliminó la escena más provocativa de la obra, que fetichiza el falo, en la que Salomé se dirige a la cabeza del Bautista en un monólogo erótico; en cambio, pronunciaba

sus palabras en la abertura de una cisterna, en el fondo de la cual yacía el cadáver del santo.

El ensayo general de la obra, el 27 de octubre, se convirtió en leyenda. La élite gobernante y cultural de San Petersburgo asistió al evento, incluido el vicealcalde, miembros del Consejo de Estado y de la Duma del Estado (entre ellos el reaccionario antisemita Vladimir Purishkevich), y escritores como Fedor Sologub, Leonid Andreev y Alexander Blok, el principal poeta del simbolismo ruso, cuya poesía se inspiró en la figura de la mujer velada¹⁴⁰ (La Salomé de Evreinov era Natalia Volokhova, la musa oscura de Blok). El día después del ensayo general, varias horas antes de la noche del estreno, se prohibió la producción de Evreinov, lo que generó furor en la prensa rusa.

Los miembros de la audiencia en el ensayo general de la obra habían sido testigos de los estilizados diseños de escenografía y vestuario de Nikolai Kalmakov, que, al igual que la producción de Evreinov en su conjunto, eran conscientemente eróticos. Un diseño de vestuario para Salomé (firmado con el falo estilizado de la marca registrada de Kalmakov) representa una figura femenina que parece estar desnuda, pero resulta que lleva una media con

140 “Na generalnoi repetitsii”, Btrzhevye vedomosti (San Petersburgo), 28 de octubre de 1906, p. 3 (“Okolo rampay” [título de la columna del periódico]).

pezones rojos en sus pequeños senos andróginos para simbolizar su desnudez. En la actuación en sí, Salomé estaba envuelta en velos blancos de inocencia, de los que se iba desvistiendo durante el baile.

La danza en la producción de Evreinov fue sugerentemente seductora pero no explícita, con la desnudez representada simbólicamente, y la eliminación del último velo de Salomé tenía lugar en un escenario oscuro¹⁴¹. Los escenarios de Kalmakov habían sido influenciados por Beardsley¹⁴² haciéndose eco de la imagen de Beardsley de Wilde en “La mujer en la luna”. La enorme luna en el escenario contenía la huella del cuerpo desnudo de una mujer. “Mira de cerca [la luna]”, escribió un crítico en *Birzheiyе vedomosti* (Noticias bursátiles), “y distinguirás en él la silueta de una mujer desnuda”¹⁴³. Según algunas fuentes, el escenario principal del primer acto tenía la forma de genitales femeninos¹⁴⁴. Si esto es cierto, los genitales femeninos habrían invocado, al menos en algunos miembros de la audiencia, la imagen de la vagina dentata.

141 M. Veikone, “Teatr Komissarzhevskoi”, *Teatr i iskusstvo* (San Petersburgo), n.º 44 (1908), p. 764.

142 Evreinov publicó una monografía sobre Beardsley en 1912.

143 Vasilii R., “Na gneralnoi repetitsii 'Tsarevny'”, *Birzhevyе vedomosti*, 28 de octubre de 1908, p. 3 (“Okolo rampay”).

144 Nikita Lobanov–Rostovsky, “A Bargain on Marche aux Puces: The Pictures of Nicolai Kalmakov”, en A. Flegon, *Eroticism in Russian Art* (Londres: Flegon Press, 1976), pág. 306. (Lobanov–Rostovsky es un importante coleccionista de escenografía rusa [1900–1930].)

una imagen de fantasía que había inspirado tanto miedo como deseo en la imaginación masculina de fin de siglo, especialmente en Europa.

La prohibición teatral de la Salomé de Wilde en Russia se levantó en 1917, poco después de la Revolución de febrero. Pero para entonces la nueva sociedad ya no estaba tan interesada en la experimentación sexual y la flexión de género que había fascinado a Rubinstein y Evreinov. Los tiempos habían cambiado; la política y la revolución social eran las preocupaciones dominantes. Aún así, la famosa producción de Salomé dirigida por Tairov y representada en el Teatro de Cámara de Petrogrado el año en que se levantó la prohibición recordaba las desafortunadas producciones anteriores. Esto fue especialmente cierto en el caso de los diseños de escenografía y vestuario de Exter. A pesar de su dinamismo, su decorado arquitectónico, que prefiguraba la decoración constructivista, recordaba el espectáculo de Kalmakov, al igual que su traje anguloso pero ondulante para Salomé: su Salomé amazónica seguía modelada sobre la mujer fálica decadente. El diseño escénico de Exter de la década de 1910 en general tenía una afinidad con la producción de Salomé simbolista de Evreinov y también con Salomé y Cleopatra de Bakst.

Rubinstein, la Salomé rusa más conocida en el extranjero, recurrió no solo a Salomé sino también a las antiguas culturas de Egipto, Grecia y Roma en busca de inspiración

artística. De origen ruso–judío, era más mimo que bailarina. Después de dejar la compañía de Diaghilev, formó la suya propia en 1911 y fue su estrella. Alta, muy delgada, de una belleza exótica, excéntrica, vestida de manera costosa y extravagante, Rubinstein tenía un perfil aguileño cincelado (evidente en sus fotografías y retratos con poses maliciosas) que evocaba la pintura mural egipcia o los bajorrelieves y jarrones griegos. Al describirla como Cleopatra en 1909, el príncipe Peter Lieven se refiere al “maravilloso perfil oriental de Rubinstein... que parecía haber descendido de un bajorrelieve egipcio”¹⁴⁵.



Figura 18. Valentin Serov Retrato de Ida Rubinstein, 1910. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

Figura 19. Alexéi Radakov Caricatura de Ida Rubinstein, 1912

145 Prince Peter Lieven, *The Birth of Ballets–Russes* (Londres: Allen and Urwim 1986, p. 97). La dama de picas amazónica de Rozanova, de su serie *Playing Cards*, evoca de manera similar las representaciones de mujeres en el arte egipcio; la cabeza de la Reina aparece de perfil, mientras que su cuerpo está retratado de frente. La reina de picas como símbolo femenino del poder del mal demoníaco en la mitología cultural rusa data de la novela homónima de Pushkin de 1833.

En una época que revivió el orientalismo y popularizó la demacración decadente, Rubinstein cultivó una apariencia que era a la vez oriental y cadavérica. Era una mujer independiente, liberada cuyos gustos eran bisexuales. Sus aventuras con el poeta italiano Gabriele D'Annunzio y Romaine Brooks, una artista estadounidense lesbiana que vivía en París, eran de conocimiento común. Inspiró a varios artistas homosexuales famosos, incluidos el barón Robert de Montesquiou, Vaslav Nijinsky y Cocteau.

La eliminación de capas exóticas de ropa para revelar el cuerpo desnudo caracterizó la imagen performativa, así como la fantástica, de la *femme fatale* de Europa, y según Alexandre Benois, diseñador artístico de los Ballets Rusos, Rubinstein a veces se desnudaba en público para crear un efecto artístico especial¹⁴⁶. De hecho, existen varias pinturas y fotografías de Rubinstein desnuda: Valentin Serov, el principal retratista de Rusia de principios de siglo y profesor en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, cuna de la vanguardia de Moscú, la pintó desnuda en 1910 (fig. 18). El retrato, pensado como cartel para la temporada parisina de los Ballets Rusos de 1910, fue controvertido, a pesar de que Serov ocultó el área genital con el ángulo. La figura sepulcral anoréxica de Rubinstein, el

146 Natalia Alexandrova, ed., Alexandr Benua: *Moi vospominaniia* (Moscú: Nauka, 1990), vol. 2, pág.471.

drapeado azul, el velo verde que cubre su pierna izquierda y los anillos en los dedos de manos y pies corresponden a la visión de Cleopatra como una momia sin velo en el ballet de Diaghilev.

El retrato de Serov fue parodiado por Alexei Radakov en 1913 (fig. 19). La pose y los velos en la versión de Radakov siguen siendo los mismos, pero el cuerpo está muy estilizado. Radakov redujo aún más las líneas ya limitadas en el retrato de Serov, de modo que Rubinstein aparece como nada más que una figura de palo: La representación sugiere la imagen de una cerillera: el torso de Rubinstein es una caja de cerillas ligeramente abierta en la parte superior. sus extremidades son cerillas quemadas que se rompen por las articulaciones, y su cabeza de Medusa está empalada en una cerilla encendida, con embudos de humo en forma de rizos gigantes en espiral. Vista en referencia a Salomé, la figura sugiere autoinmolación. Aunque pensada como una caricatura, la representación evoca formas humanas abstractas contemporáneas en las que las líneas se han reducido al mínimo, como las figuras de palo unisex y de género de Stepanova. Ciertamente, el reduccionismo de Stepanova deriva de la búsqueda de la vanguardia de un denominador común universal –la máquina humana en movimiento–, pero aún existe un vínculo entre sus figuras de palitos y la representación de Radakov de Rubinstein.

También hay dos retratos desnudos de Rubinstein de Brooks. El más conocido, titulado *Le Trajet* (El viaje). California. 1911 (fig. 20), muestra el cadáver de una mujer blanca demacrada que yacía boca arriba sobre lo que parece ser una cama contra un fondo negro. Se trata de una representación andrógina y casi abstracta de la muerta decadente, figura cuyo poder fue fetichizado durante el fin de siglo. Si bien en las representaciones cubistas a veces las mujeres son “deformadas”, el cadáver femenino como emblema de poder no era el subtexto de estas obras.



Figura 20. Romane Brooks, *Le Trajet* (El viaje), ca. 1911

El carisma de Rubinstein se basó no solo en su imagen sepulcral y sus roles andróginos¹⁴⁷. También fue una mujer de la alta costura que exhibió y publicitó los vestidos de los principales modistos. En 1918, por ejemplo, apareció en la

147 El papel más abiertamente andrógino de Rubinstein fue el de San Sebastián en *El martirio de San Sebastián* (1911) de D'Annunzio.

portada de la revista francesa de teatro y moda *Comoedia Illustré*, luciendo un hermoso vestido de Worth (fig. 21). Según el modisto de origen ruso Erte [Roman de Tirtoff]: Rubinstein lanzó la moda de 1913 de “caminar sigilosamente a la leopardo” después de su aparición en *La Pisanella* de D'Annunzio, en el que ella “caminaba como un leopardo en una larga cadencia”¹⁴⁸.

Los escritores y artistas de principios de siglo percibieron la fascinación de las mujeres por los gatos salvajes como una expresión de la bestialidad de la femme–fatale.

Aunque la encarnación de Rubinstein como una figura exótica de género cruzado fue realizada principalmente por diseñadores de moda y teatro masculinos, el impulso para estas representaciones provino de ella. Seleccionó a los artistas con los que trabajó y financió producciones con el objetivo final de poner en escena su provocativa personalidad andrógina. Era una artista que creaba su propio éxito. Su imagen de mujer fatal exótica y elegantemente vestida fue una construcción femenina emblemática de la época, y su figura liberadora no pudo haber pasado desapercibida para mujeres artistas como Goncharova y Rozanova.

148 Citado en Michael de Cossart, *Ida Rubinstein (1885–1960): A Theatrical Life* (Liverpool: Liverpool University Press, 1987), pág. 57.



figura 21. Retrato de Ida Rubinstein de De la Gándara, reproducido en la portada de Comoedia Ilustre (París), núm. 18 (20 de junio de 1918).

La artista gráfica Elizaveta Sergeevna Kruglikova es considerablemente menos conocida que Gippius o Rubinstein. Su autorrepresentación en el arte y en la vida también era andrógina, pero en contraste con la personalidad seductora, aunque fálica, de estas otras dos

mujeres, la suya era conscientemente varonil¹⁴⁹. Una Nueva Mujer profesional, Kruglikova representaba un aspecto diferente de la anarquía sexual femenina. El travestismo en su caso carecía de un subtexto espiritual o excitante; más bien, era un signo de lesbianismo y seguía las convenciones de un código “masculino”, que incluía fumar. Anna Petrovna Ostroumova–Lebedeva (1871–1944), miembro importante del grupo World of Art como pintora y artista gráfica¹⁵⁰,

149 También hubo modelos de feminidad más convencionales a principios de siglo. Por ejemplo, Olga Glebova Sudeikina, una actriz, artista y poeta encantadora y graciosa, interpretó papeles inequívocamente femenino/femenino en el escenario y en los cabarets de San Petersburgo, donde se dice que bailó provocativamente sobre las mesas. También hizo hermosos bordados. Títeres Art Nouveau y finas estatuillas de cerámica. Glebova se casó con el artista Sergei Sudcikin, quien diseñó los escenarios y el vestuario para la producción de Diaghilev de La tragedia de Salomé en París en 1913. Sudeikin era bisexual; su aventura homosexual más importante fue con el poeta Mikhail Kuzmin, quien se presentaba a sí mismo como un dandi y usaba maquillaje. Posteriormente Glebova participó en otro triángulo homoerótico, con Kuzmin y Vsevolod Kniazev. También se rumoreaba que tenía una relación amorosa con Akhmatova. Este tipo de triangulación bisexual superpuesta era característico de la vida erótica en el invernadero de Petersburgo a principios de siglo. Sobre Glebova – Sudeikina, Sudeikin y sus amigos, véase John I Bowlt, ed., *The Solon Album of Vera Sudeikin–Stravinsky* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

150 En su tiempo, Ostroumova Lebedeva fue la miembro femenina más importante de la asociación World of Art. Estaba cerca del diario del grupo, *Miriskusstva*. Fue una de sus retrospectivistas que se reapropiaron de las imágenes del San Petersburgo del siglo XVIII. Para información sobre Ostroumova–Lebedeva, véase Mikhail Kiselev, *Grafika A. P. Ostroumovoi–Lebedevoi* (Moscú: Iskusstvo, 1984), y Elena Poliakova, *Gorod Ostroumovoi–Lebedevoi* (Moscú: Sovetskii khudozhnik: 1983).

pintó a Kruglikova en 1935 mostrándola vestida con ropa de trabajo y sosteniendo un cigarrillo. Es cierto que el retrato fue pintado después de la Revolución, en un momento en que Stepanova y otras mujeres estaban representadas trabajando y fumando. Podemos concluir que la identidad sexual de Kruglikova era menos resbaladiza que la de Gippius o la de Rubinstein; además, a diferencia de Gippius, no ocultó su orientación lesbiana y, a diferencia de Rubinstein, no era exhibicionista. El estilo masculino de Kruglikova incluía la participación en deportes masculinos, como el ciclismo de larga distancia y el montañismo. Benois describió a la artista y su novia, Mademoiselle Sellier andando en bicicleta de París a Bretaña alrededor de 1905. Llevaba pantalones de ciclista especiales que se consideraban bastante escandalosos en la Francia de provincias¹⁵¹. Kruglikova fue a París a estudiar, al igual que muchos de sus contemporáneos (incluidas artistas de vanguardia más jóvenes como Liubov Popova y Nadezhda Udaltsova, que fueron en 1912). Kruglikova llegó a París en 1895 y tuvo allí su primera exposición individual solo siete años después. Compartió estudio con otra artista rusa Alexandra Davidenko, en Montparnasse, que fue un importante lugar de reunión para los artistas bohemios rusos y franceses. Creadora de magistrales monotipos y

151 Véase Alexandrova, ed., *Alexandr Benua*, vol. 2, pág. 433.

siluetas¹⁵², Kruglikova realizó numerosos autorretratos, los mejores de los cuales, ejecutados de perfil, muestran el proceso de trabajo. Al igual que sus hermanas menores de vanguardia Popova y Stepanova, Kruglikova trabajó en el ámbito de la cultura de masas en el periódico *Novoe premia* (Tiempo Nuevo), que fue muy leído a principios de siglo.



figura 22. Elizaveta Kruglikova imprimiendo un grabado. Autorretrato, 1915. Linograbado, 9,6x16 cm Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

152 Ver: Alexandre Benois, introducción en *Parizhnakanune voin Yvmonotipiiakh E. S. Kruglkovoi* (Petrogrado: Unión, 1918). El libro incluye poemas sobre París de Viacheslav Ivanov, Fedor Sologub y los amigos cercanos de Kruglikova, Konstantin Balmont y Maximilian Voloshin. Se rumoreaba que en un momento Kruglikova estaba enamorada del andrógino Voloshin. Sobre Kruglikova, véase Petr Kornilov, comp., *Elizaveta Sergeevna Kruglikova. Zhizn i tvorchestvo. Sbornik* (Leningrado: Khudozhnik RSFSR, 1969), y E. Grishina, *ES Kruglikova* (Leningrado: Khudozhnik RSFSR, 1989).

En un autorretrato pintado de 1906, Kruglikova se representa inclinada sobre una máquina herramienta, con los grandes guantes masculinos que usan los trabajadores durante el proceso de impresión. Un grabado de 1915 la muestra imprimiendo un aguafuerte (fig. 33), una imagen del trabajo físico femenino que serviría de prototipo para la redefinición soviética del trabajo de la mujer: (El cartel de propaganda de Kruglikova de 1933 para la alfabetización de las mujeres fue un ejemplo bien conocido de la propaganda soviética temprana)¹⁵³. De manera similar. Popova y Stepanova diseñaron ropa de trabajo en un modo unisexual y constructivista a principios de la década de 1930 (ver fig. 75): Stepanova fue conocida por sus trajes deportivos unisex que transformaban el cuerpo mediante el uso dinámico del diseño geométrico, mientras que su autocaricatura *La constructora Stepanova* de 1933, representa una figura fuerte y varonil que lleva un vestido. Goncharova también retrató a mujeres (y hombres) en el trabajo, aunque estos tienden a ser campesinos, no trabajadores industriales.

Kruglikova hizo retratos de otras mujeres. Por ejemplo, alrededor de 1915, hizo una silueta de Nadezhda Dobychina, propietaria del célebre Buró de Arte de San Petersburgo y patrocinadora de exposiciones de vanguardia, incluida la

153 Sobre las imágenes femeninas en el arte de los carteles soviéticos, véase Victoria Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin* (Berkeley: University of California Press, 1997), págs. 65–135.

exposición individual de Goncharova de 1914 y *O.10* del año siguiente. Así pasaron por sus manos muchas obras de Exter, Goncharova, Popova, Rozanova y Udaltsova.

La imagen de Kruglikova de Dobychina la muestra examinando una pintura en un caballete, con las manos en los bolsillos y un cigarrillo entre los labios. Es una imagen masculinizada que se centra en la vida profesional del sujeto, que normalmente se representa mediante accesorios masculinos convencionales.

Las obras de arte más fuertes de Kruglikova son sus siluetas negras contra fondos blancos. Sus autorretratos en este modo evocan la figura finisecular del dandy wildeano. Se presentó vestida con levita, camisa de vestir elaborada y corbatín; su cabello está cortado y el perfil enmascara su género. A diferencia de los grabados que la representan en el trabajo, las representaciones de sí misma como un dandi estetizan su masculinidad. En una silueta de 1921, que parece tardía en su alusión a la figura del dandy. Kruglikova se representó a sí misma recortando una silueta rodeada de las herramientas de su oficio, una convención establecida desde hace mucho tiempo de autorrepresentación de los artistas de la que se apropiaron ampliamente tanto artistas masculinos como femeninos¹⁵⁴.

154 Ver, por ejemplo, los autorretratos de Mariia Bashkirtseva. Nacida en Rusia, Bashkirtseva estudió y trabajó en Francia; murió en 1884 a la edad de veintiséis años. Véase Colette Cosnier, Marie Bashkirtseff. Un retrato sin

El *Autorretrato cubista con paleta* de Udaltsova, 1915 (lámina 80), por ejemplo, también representa a la artista con sus herramientas profesionales.

La forma de la silueta revivida a principios de siglo difiere de su modelo de finales del siglo XVIII en que presenta a hombres y mujeres de perfil en lugar del rostro realista convencional.

El énfasis en el perfil –y la silueta– tenía antepasados históricos en los antiguos egipcios, griegos y romanos: *Miriskusstva*, que se lanzó en 1898, no solo presentaba siluetas, sino también egiptomanía y una fascinación por la belleza de la antigua Grecia.

La preferencia por la representación de perfil o frontal en cualquier época depende de la concepción del carácter individual que predomine en ese momento.

El arte de la estilización normalmente tiene poco interés en el retrato frontal individualizado más íntimo. Por ejemplo, los retratos de perfil de mujeres jóvenes del siglo XV de Pisanello y Boticelli, con sus cuellos inusualmente largos y cabello tenso hacia atrás, expresan una belleza estilizada distante, reflejando la lejanía inherente del perfil y su afinidad con el diseño figurativo abstracto.

retoques (París: Horay, 1985) y *Journal de Marie Bashkirtseff* (París; Mazarine, 1980).

Con el aumento de los retratos psicológicos durante el Alto Renacimiento, los artistas comenzaron a pintar a sus modelos en vista de tres cuartos y más tarde de cara completa¹⁵⁵.

En desnudos femeninos de cuerpo entero pintados de frente, los sujetos asumieron el poder de la mirada, mirando provocativamente al espectador. Las representaciones frontales de mujeres fueron características también de la segunda mitad del siglo XIX: y la poderosa mirada femenina dejó huellas en obras producidas por la vanguardia, incluido *Autorretrato con lirios amarillos* de Goncharova, 1907 (lámina 13).

Aunque el rostro andrógino en el *Autorretrato Neo-Primitivista* de Stepanova: 1930 (lámina 71), mira con enojo al espectador, su fuente no es la imagen finisecular del poder femenino, sino la máscara africana.

Después del predominio de las vistas frontales en el siglo XIX, el perfil resurgió a finales del siglo en retratos estilizados, más que psicológicos, tanto en pintura como en fotografía.

155 También es posible una explicación técnica para la preferencia del Renacimiento temprano por el perfil, lo que sugiere que pintar representaciones naturalistas de la vista frontal, especialmente del modelo mirando al espectador, era simplemente demasiado difícil en ese momento.

En el contexto de una época que liberó a la mujer y enfatizaba la indeterminación sexual no procreativa, el perfil facial ofrecía a las mujeres más posibilidades de cruzar las restricciones de los límites de género. Esto era especialmente cierto si el sujeto tenía lo que se llama un perfil fuerte, y Rubinstein, Gippius y Kruglikova lo tenían.

Los artistas de vanguardia continuaron la moda de las vistas de perfil, especialmente en las representaciones cubistas, como *Señorita con guitarra* de Popova de 1915 (lámina 32).

Si bien la ruptura de las vanguardias con el simbolismo fue radical, marcando un punto de ruptura, la producción de las seis mujeres artistas de esta exposición no refleja necesariamente una ruptura total con el pasado.

Varias de ellas, incluida Rozanova, comenzaron como simbolistas, antes de pasar rápidamente al cubismo y la abstracción geométrica; incluso Stepanova, la menos decadente de las seis artistas, era conocida por expresarse en un estilo Beardsleyano o Decadente¹⁵⁶.

Exter, Popova y Stepanova diseñaron elegantes vestidos y sombreros para mujeres, no solo prendas unisex, ropa deportiva, o los vestidos diseñados por Goncharova para

156 Stepanova, “La poética de la creatividad”, en Alexander Lavrentiev y John E. Bowlt, *Varvara Stepanova: The Complete Work* (Cambridge, Mass.: MIT Press. 1988), págs. 14–17.

Nadezhda Lamanova, la reina de la alta costura de Moscú, y lujosos decorados para los Ballets Rusos. Aunque estos ejemplos representan solo fragmentos de su trabajo, reflejan el hecho de que estas amazonas radicales también se expresaron en el arte de la moda.

Sin embargo, aunque las pinturas figurativas de estas seis artistas ciertamente pueden considerarse andróginas, no modifican el género, no revelan el mismo tipo de desestabilización de género que las vidas y obras de las tres mujeres que hemos analizado. Además, el trabajo de Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova y Udaltsova no muestra la característica ambivalencia de fin de siglo hacia el cuerpo femenino problematizado.



Figura 23. Alexandra Khokhlova modelando un vestido diseñado por Nadezhda Lamanova. California. 1924.

VESTIRSE Y DESVESTIRSE:

EL CUERPO DE LA VANGUARDIA

Nicoletta Misler

Las pinturas de las mujeres artistas de la vanguardia rusa incluyen numerosas imágenes de objetos y herramientas. Si bien estas imágenes pueden enmascararse estratégicamente en el desmontaje y la dislocación cubistas o en la fragmentación y disociación alógicas del *zaum* (lenguaje transracional), nos recuerdan que estas protagonistas no renunciaron por completo a sus ocupaciones femeninas ni a la creatividad particularmente femenina que tales ocupaciones conllevan.

Por ejemplo, la odiada/amada máquina de coser es la presencia enfática en la obra cubista *Costurera* de Nadezhda Udaltsova: 1912–13 (placa nº 4), mientras que los carretes de hilo, los retales de tela, los encajes y las baratijas que una

buen ama de casa jamás tiraría adornan la casi suprematista *Work Box* de Olga Rozanova, 1915 (fig. 66). El telar ocupa un lugar destacado en *The Weaver* (Telar y mujer) de Natalia Goncharova. 1912–13 (lámina 21), aunque en este caso indica una huida de las cuatro paredes de la domesticidad, hacia una máquina futurista. Según Alexander Lavrentiev, Varvara Stepanova, a pesar de sus fuertes declaraciones a favor de las prendas industriales, amaba coser su propia ropa y ocasionalmente asumía el clásico papel femenino, cosiendo los revolucionarios cubretodos diseñados por su esposo Alejandro Rodchenko. La misma Stepanova que llenó sus lienzos de severos maniquís de hombres robóticos juega tímidamente con un collar de perlas (la quintaesencia de la dama burguesa) en fotografías tomadas por Rodchenko en 1928 (ver fig. 24).

Estas amazonas, tan revolucionarias en su arte y en su política, no querían renunciar a los bordados ni a las carteras y bolsos de noche (los objetos más femeninos).

De hecho, algunos de los bolsos de Stepanova, junto con muchos de sus otros artículos personales, han sido guardados religiosamente por su familia. Al menos uno de los bolsos de Alexandra Exter también ha sobrevivido, a pesar de las vicisitudes de la revolución y la emigración. Rozanova hizo varios diseños para bolsos futuristas, al igual que Udaltsova y Ksenia Boguslavskaia, esposa de Ivan

Puni¹⁵⁷ (ver fig. 35). En el collage titulado *Toilette*, 1914–15 (fig. 26), Boguslavskaia reunió objetos de tocador, como una polvera, recortes de revistas de moda y un frasco de medicamentos, como hizo Rozanova en el interior de *Work Box*.



Figura 24. Varvara Stepanova, fotografiada por Alexander Rodchenko, 1928.

157 Los diseños de bolsos de Rozanova y Udaltsova están ilustrados en Larisa Zhadova. *Malevich y el suprematismo en el arte ruso 1910–ip3o* (Londres: Thames and Hudson. 1982), pág. 3–. Otros de Rozanova se reproducen en Vera Terekhina et al.. *Olga Rozanova 1886–1918*. exh. gato. (Helsinki: Museo de la Ciudad de Helsinki, 1992). números 111 y 112. Algunos de los bordados de Boguslavskaia, incluida una pieza suprematista, se incluyeron en la exposición *World of Art* en Petrogrado en 1916; se reproducen en *Stolitsa 1 usadba* (Petrogrado), núm. 56 (15 de abril de 1916). pag. 23

Aunque Liubov Popova no parece haber caído en la tentación de crear un bolso de noche suprematista para sí misma, sí tenía debilidad por las baratijas femeninas; esto se manifiesta en las plumas de colores y los guantes del *Sujeto de una Tintorería*. 1914 (fig. 27). Popova también forjó su propio territorio femenino modesto con los diseños de bordado suprematista que hizo para la empresa de mujeres Verbovka¹⁵⁸. Pero los artistas masculinos de vanguardia, desde Malevich hasta Puni, también diseñaron o confeccionaron bolsos y bordados¹⁵⁹. Malevich dijo: “Mi madre solía hacer diferentes tipos de bordados y encajes. Ese arte lo aprendí de ella y también hacía bordados y ganchillo”¹⁶⁰.

Los bolsos no son sólo objetos simbólicos autónomos, sino también accesorios, y casi todas las mujeres artistas que nos ocupan aquí diseñaron trajes y ropa de moda. Por ejemplo, en su retrospectiva de Moscú de 1913, Goncharova mostró numerosos diseños de vestuario y bordados contemporáneos, algunos de los cuales la modista Nadezhda Lamanova adquirió para su salón de moda. Exter

158 Ver Dmitrii Sarabianov y Natalia Adaskina, Liubov Popova (Nueva York: Abrams. 1990). págs. 272, 294–97. Véase también Charlotte Douglas, “Six (and a Few More) Russian Women of the Avant–Garde”, en esta publicación.

159 Véase Douglas. “Seis (y algunas más) mujeres rusas de vanguardia”.

160 Kazimir Malevich, “Glavy iz avtobiografii khudozhnika”, Vasiliï Rakitin y Andrei Sarabianov, eds. N. 1. Khardzhiev. Stati ob svangarde (Moscú: RA. 1997), vol. 1. p. 114.

teorizó sobre el significado de la vestimenta contemporánea¹⁶¹, y Popova y Stepanova intentaron explicar el significado y el propósito del *prozodezhda* (monos para actividades específicas como el deporte o el teatro)¹⁶². Pero, de nuevo, la teoría y el diseño del vestuario no se limitaban a las mujeres, ya que incluso el filósofo Pavel Florensky se apresuró a enfatizar la importancia de la moda femenina: “La moda femenina es uno de los regentes más sutiles de cualquier cultura. Basta con echar un vistazo en el vestido de una mujer, para comprender el espíritu dominante y el tono de toda la cultura en la que tal moda es permisible”¹⁶³.

Desde un punto de vista práctico, los artistas de vanguardia masculinos también tenían algo que decir sobre la nueva ropa, desde las prendas producidas en masa de Vladimir Tatlin¹⁶⁴ hasta los overoles de Rodchenko. Ippolit Sokolov, defensor fanático del movimiento constructivista y

161 Alexandra Exter, “Sobre la estructura del vestido” (1923). I.ydia Zaletova et al.. Traje revolucionario: ropa y textiles soviéticos de la década de 1920 (NewYork: Rizzoli, 1989), p. 171; “Sovremennaia odezhda”, *Krasnaia niva* (Moscú), n. 21 (27 de mayo de 1923), pág. 31.

162 Véase Varvara Stepanova, “La moda de hoy es el mono del trabajador” (1923), Zaletova et al., *Revolutionary Costume*, págs. 173–74.

163 Pavel Florenski. “The Stratification of Aegean Culture”, Nicoletta Misler, ed., *Pavel Florensky: Waitings on Art* (Philadelphia: Pennsylvania State University, próximamente); publicado originalmente en *Bogosloovskii vestnik* (Moscú) 2, núm. 6 (1913).

164 Ver. por ejemplo, Anatolii Strigalev y Jurgen Harten, eds., *Vladimir Tatlin, exh. gato*. (Colonia: Du Mont, 199.3), pág. 131, figs. io3– 06.

su vestimenta, declaró sin ambigüedades que “¡el estilo de la URSS es la línea recta!” Emil Mindlin observó que el nuevo estilo era una disposición de líneas horizontales y verticales, como la arquitectura del Partenón, y por lo tanto la camisa campesina sin cuello (*tolstovka*) promovida por los diseñadores constructivistas podría, de hecho, considerarse como un nuevo Partenón¹⁶⁵. Esta afirmación reduccionista, una indicación amplia del puritanismo y el ascetismo que impregnaron la ideología de la vanguardia posrevolucionaria, fue el resultado extremo de la evidente represión del cuerpo y sus funciones fisiológicas, lo que puede identificarse con la postvanguardia¹⁶⁶. Curiosamente, esto fue aún más evidente en el contingente femenino de la vanguardia, que ciertamente no rechazó su identidad femenina cotidiana, como podemos intuir en su culto al bolso de noche y al tocador, sino que la esencia misma de la identidad femenina –el reconocimiento y la representación del cuerpo femenino– generaba interpretaciones ambiguas y en modo alguno homogéneas: de hecho, el cuerpo femenino parecía desaparecer dentro de los volúmenes geométricos espaciosos, aunque torpes, del nuevo estilo, al menos en el caso de Exter, Popova y Stepanova.

165 Evgenii Mindlin, “0 priamoi, ob evoliutsii pidzhaka i 0 stile v RSFSR”, *Zrelishcha* (Moscú), n. 8 (1922). pag. 10

166 Sobre el tema del cuerpo, la sexualidad y las mujeres rusas, véase Jane Costlow, et A., *Sexuality and the Body in Russian Culture* (Stanford. California: Stanford University Press, 1993).

La conciencia del cuerpo es conciencia del propio cuerpo, y si miramos a nuestras seis Amazonas, vemos que al menos cuatro de ellas (excluyendo a la alta y delgada Goncharova y a la menuda Rozanova) difícilmente podrían haberse reducido al movimiento de una línea única. Más bien, sus cuerpos sólidos y cuadrados eran compatibles con la simplificación radical de los *prozodezhda*, diseños que casi desterraban la sexualidad y el erotismo. En *Composición con figuras* de Popova, 1913 (lámina 28), las sólidas figuras tubulares se asemejan a la propia Popova, cuya forma femenina parecía presagiar el cuerpo ideal de la mujer soviética, en oposición a la silueta andrógina de las heroínas simbolistas. *Retrato de una dama* de Popova (diseño plástico), 1915, presenta una imagen tan escasamente femenina que parece una extensión directa del cántaro en su *Jarra sobre mesa*, pintura Plástica del mismo año (lámina 34):

La denotación entre paréntesis de “plástico” en el título de la obra de Popova recuerda la danza plástica (*plastika*) tan popular en Moscú en ese momento, una forma de danza que, a través de su promoción de la liberación del cuerpo, suscitó una respuesta positiva entre la población femenina ¿Cuál era la relación entre este tipo de expresión artística, la danza plástica, que es esencialmente femenina, y las pintoras de nuestra exposición, cuyas obras, por cierto, contienen muchas referencias a la danza y que a menudo trabajaban con escenografía y vestuario? Diseñadoras de las

artes escénicas, buenas Amazonas todas, quitaron esta plasticidad femenina de su discurso para concentrarse en la batalla más austera por la nueva forma, y si se preocuparon por la danza y el movimiento, fue una danza robótica o excéntrica. Los maniqués de repuesto en *Figuras danzantes sobre blanco* de Stepanova de 1930 (lámina 65) y *Cinco figuras sobre fondo blanco*, 1920 (lámina 66) son la antítesis de lo suave o lo acrobático. Danzas plásticas desnudas, que alcanzaron su mayor popularidad justo después de la Revolución, y fueron pintadas justo antes del culto a la desnudez en el escenario y en la danza que tuvo lugar en Moscú en 1922. Este fue el año en el que las manifestaciones *Tardes de desnudos* se representaron: *Cuerpo*, dirigida por Yurii Ars¹⁶⁷, y *Tardes del Cuerpo Liberado*, dirigida por Lev Lukin. También fue el año del manifiesto del cuerpo desnudo en el escenario¹⁶⁸ de Kasian Goleizovsky y de su producción *El fauno*, en la que Boris Erdman redujo el vestuario a faldas cortas y taparrabos con flecos¹⁶⁹.

Pero la reacción amazónica a la presentación de Goleizovsky fue mojigata, si no contenida. Popova, por

167 Véase Evgenii Kan, “Lelo i odezhda”, *Zrelishcha* (Moscú), n. 7 (1922), pág. dieciséis.

168 Kasian Goleizovsky, “Obnozhennoe telo na stsene”, *Teatri studio*. (Moscú), núms. 1–2 (1922), págs. 36–38.

169 Ver Elizaveta Souritz, coreógrafos soviéticos (Durham, NC: Duke University Press. 1990), págs.

ejemplo, evitó por completo el tema candente de la desnudez de *El Fauno*: “Después de todo, qué tan cierto es el equipo y la cubierta de la tripulación de un barco de guerra... ¿Por qué los Pierrot gesticulan y posan bajo lámparas rojas (como en *Colocar* de Goleizovsky)?”¹⁷⁰



Liubov Popova Escaparate de una tienda de Dyer, 1914

En cambio, las reacciones críticas a favor y en contra de estas manifestaciones de desnudez performativa fueron más explícitas: “¿Erotismo o pornografía?”. y “¡Esta pornografía debe terminar!” están entre los títulos de los

¹⁷⁰ Liubov Popova, “Un criterio preciso”. Sarabianov y Adaskina, Liubov Popova, págs. 380–8i.

artículos. De hecho, el cuerpo que parecía personificar la sensualidad en la danza *Soxiet* no era el cuerpo femenino, sino, sobre todo, el cuerpo masculino abstractamente elegante del bailarín y mimo Alexander Rumnev, en toda su provocativa belleza homosexual. Las líneas alargadas de Rumnev¹⁷¹, enfatizadas por el estiramiento muscular de sus poses angulosas, también se convirtieron en el tema preferido de los célebres fotógrafos de la época, incluido Nikolai Svishchev–Paola, que obligaba a su modelo a adoptar poses estatuarias y contorsiones insoportables¹⁷². Las vociferantes quejas de la prensa soviética sobre la pornografía y la danza libre de los cuerpos desnudos replicaron las críticas dirigidas a Goncharova una década antes.

En sus primitivos desnudos, como *Pilares de sal*, 1908 (lámina 15), Goncharova expulsó el erotismo de las bailarinas plásticas finiseculares con sus éxtasis dionisiacos, pero los censores veían ahora una exposición de lo más oscuro, los aspectos más perturbadores y estéticamente

171 Véase Militsa Ullitskaia, “Po khoreograficheskimkontsertam”. *Sovetskoe Iskusstvo* (Moscú), núms. 8–9 (1926), págs. 59 60.

172 Véase Anatolii Fomin, *Svetopis N. I. Svishchova Paola* (Moscú: Iskusstvo, 1964).

desagradables de la feminidad: la procreación y el poder femenino que ésta expresa¹⁷³.

Curiosamente, el cuerpo femenino-homosexual que la Danza Libre de la década de 1930 manifestó en el escenario contrastaba marcadamente con la imagen de la nueva mujer soviética maternal que se mostró en formas monumentales en la pintura, la escultura y el diseño de vestuario.



Figura 28. Sergei Rybin, Plastic Pose, 1938.

Figura 29. Itta Penzo en *Joseph the Beautiful*, 1926, fotografiada por Nikolai Vlasievsky.

173 Véase Nicoletta Misler, “Apocalipsis y el campesinado ruso: la gran guerra en las pinturas primitivistas de Natalia Goncharova”, Experimento (Los.Migeles). No. 4 (1997), págs. 62–76.

Este contraste se reflejó en la negación puritana del cuerpo como instrumento erótico por parte de las vanguardias, tan diferente del exhibicionismo explícito de las bailarinas desnudas de los años treinta. Este último ostentaba una decadencia que derivaba de la era simbolista, resumida en el retrato desnudo de Valentin Serov de la hermafrodita Ida Rubinstein (fig. 18)¹⁷⁴. Florensky, en su interpretación de la estatuilla arqueológica del encantador de serpientes de Knossos como una *femme fatale* simbolista, parece haber tenido en mente el icono de Rubinstein desnuda con una tela verde enrollada como una serpiente alrededor de su esbelto tobillo: “En el cuello de la bailarina hay un collar.... Dos serpientes entrelazadas forman su cinturón, la cabeza de una frente a su cuerpo y su cola alrededor de su oreja derecha. La cabeza de una tercera serpiente se eleva por encima de la tiara. Pero no temas, estos son terrores imaginarios, no más aterradores que las boas, los manguitos y los sombreros de invierno adornados con las mandíbulas gruñonas de turones y otras bestias salvajes... Me imagino que las serpientes de nuestras bayaderas son igualmente inofensivas. En el mismo ensayo, Florensky yuxtapuso al encantador de serpientes con otra imagen arqueológica, la doncella de piedra rusa pagana (*kamennaia baba*), que Goncharova había aceptado como modelo artístico e ideológico de la feminidad para sus

174 Véase “Problemas de género en el reino amazónico: Representaciones de las mujeres en Rusia en el cambio de siglo “ de Olga Matich en esta publicación.

primitivos cuadros “pornográficos”¹⁷⁵. Para Goncharova, las doncellas de piedra cuadradas y tridimensionales eran imágenes de la fertilidad femenina, enfrascadas en sus cuerpos lapidarios y desprovistas de todo atractivo (sex-appeal, en particular) hacia el mundo exterior¹⁷⁶. Los cuerpos desnudos de estas estatuas tienen una clara carga física, pero es la fisicalidad de la procreación, no del erotismo y la seducción.

Rubinstein no fue la única mujer en la Rusia finisecular, tanto de la burguesía como de la intelectualidad, que deseaba liberarse de su ropa y reapropiarse de su cuerpo. Las primeras actuaciones de Isadora Duncan en Moscú y San Petersburgo, a partir de 1904, tuvieron un efecto duradero en este movimiento, particularmente después de la apertura de su escuela en Moscú en octubre de 1931. Duncan no solo liberó los pies de los bailarines de las constricciones de las zapatillas de ballet (resultando en el nombre ruso para sus jóvenes seguidoras, *bosonozhki* literalmente, descalzas), sino que también aflojó sus corsés y sus formas femeninas. La bailarina Olga Desmond también introdujo el concepto de desnudez total en sus *Tardes de*

175 Por ejemplo. Doncella de Piedra, Still-Life (Paquetes y Doncella de Piedra), y naturaleza muerta (Doncella de piedra y piña) (todas las obras, 1908); ver. VrstavkakartaNataliiSergewnyGoncharovoi, exh. gato. (Moscú: Salón de Arte, 191.3), núms. 67,155. y 245.

176 Florensky. “La estratificación de la cultura del Egeo”.

belleza en 1908¹⁷⁷, aunque sin la legitimidad artística de las referencias de Duncan al mundo clásico. En 1911, el dramaturgo y director de teatro Nikolai Evreinov defendió la importancia de la desnudez artística en un libro ilustrado, *Nagota na stsene* (Desnudez en el escenario), y en 1933 abogó por el juego femenino de la moda en la revista *Magazineytlie* (Taller), elogiando la importancia de la elegancia, que, según él, distinguía a una parisina de una dama de Berlín o Petrogrado¹⁷⁸.

Duncan se rodeó de muchachas jóvenes vestidas con túnicas cortas, buscando en su espontaneidad infantil una expresividad interior primitiva. Su interés coincidió con investigaciones análogas realizadas inmediatamente después de la Revolución, no en el campo de la danza, sino en el de la sexualidad infantil¹⁷⁹. Estos estudios tuvieron lugar en el Nursery Laboratory, establecido en mayo de 1921 dentro del Departamento de Psicología del Instituto Estatal de Psico Neurología en Moscú (donde el historiador del arte Alexei Sidorov dirigía un Departamento de Estética

177 Ver Nikolai Evreinov, *Nagota na stsene* (San Petersburgo: Tipografía del Ministerio Marítimo, 1911).

178 Nikolai Evreinov, “Oblik parizhanki 1923 g”, *Atelie* (Moscú), n. 1, 1923). págs. 7–8.

179 Véase Alexander Etkind, *Eros nevozmozhnogo. Istoriia psikhoanaliza v Rossii* (San Petersburgo: Meduza, 1993); y N. Penezhko y col., *Shekhtel, Rtabushnsky. Gorki* (Moscú: Nalsedie. 1997).

Experimental)¹⁸⁰. El Instituto se convirtió en el núcleo del Instituto Psicoanalítico de Ivan Ermakov, fundado al año siguiente. De hecho, el nacimiento del psicoanálisis en Rusia está estrechamente relacionado con el nuevo enfoque de las artes visuales que abarca la danza experimental y, por lo tanto, la expresión corporal y la comunicación, así como la filosofía del arte y la “visibilidad pura”. Vasily Kandinsky fue uno de los impulsores de esta nueva estética, que tuvo en cuenta las perturbaciones “inexpresables” de la psique. Stepanova parece haber estado reconociendo la noción de Kandinsky de lo espiritual en el arte cuando afirmó: “Hasta ahora, la creatividad no objetiva es solo el amanecer de una gran época nueva, de una época de gran creatividad nunca antes vista, destinada a abrir las puertas a misterios más profundos que la ciencia y la tecnología”¹⁸¹.

Sobre la base de estos diferentes pero convergentes campos de interés, el cuerpo en su totalidad psicofísica se convirtió en objeto de una compleja línea de investigación interdisciplinaria emprendida por Kandinsky antes de emigrar de Rusia en 1921. Abordó el cuerpo como una entidad capaz de comunicarse expresando emociones internas, como un artefacto vivo, en toda su belleza,

180 Véase Alexei Sidorov, “Lichnoe delo”, en RGALI [Rossiiskii Gosudarstvennyi arkhivliteratury i iskusstva] (inv. no. f.941, op. 10, ed. khr. 189, 1.1).

181 Varvara Stepanova. “Creatividad no objetiva” (1919), en Alexander Lavrentiev y John E. Bowlt, eds. Varvara Stepanova: The Complete Work (Cambridge: MIT Press. 1988), pág. 169.

masculina y femenina. Uno de los principales defensores de este enfoque fue Sidorov, que estudió tanto la danza como la obra gráfica del expresionismo alemán, un movimiento artístico con el que deseaba asociar la obra de Exter y Rozanova¹⁸². Escribió: “En la pintura, nuestro ojo; en la música, nuestro oído; en la arquitectura, nuestra percepción del espacio; en la danza, el cuerpo es el material del arte. Precisamente el cuerpo en sí mismo... Porque está en el cuerpo que el análisis debe ser arraigado, al menos a partir del problema del papel del vestuario y la desnudez en el arte de la danza”¹⁸³.

La compleja dialéctica vestido/desvestido dejó una profunda huella en las ideas contemporáneas sobre el vestuario ruso, tanto para el escenario como para el día a día, y el tema fue uno de los temas favoritos de discusión, particularmente entre los críticos de persuasión más simbolista. Sidorov, quien consideraba el “cuerpo desnudo como el principio estático de la danza”¹⁸⁴, concluyó que

182 Ver Alexei Sidorov, *Russkaia grafika za gody revoliutsii, 1917–1922* (Moscú: Dom pechaty. 1923); reimpresso en Alexei Sidorov, *0 masterakh zarubezhnogo, russkogo i svetskogo iskusstva. Izbrannye trad/* (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1985), pág. 278.

183 Alexei Sidorov, “Ocherednye zadachi iskusstva tantsa”, *Teatri studii*, números 1–2 (1922), pág. dieciséis.

184 Inna Chernetskaia, “Plastika i analizhesta (Diskussii. Protokol No. 6 Zasedaniia. Khoreograficheskaiia sektsiia RAKhN 10. 12/1923)”, en RGAL1 [Rossiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva] (inv. no. 941, op. 17, ed. khr. 2. 1. 14).

“estamos a favor de la desnudez en el escenario”, porque la desnudez permitía al público descifrar un mecanismo vivo en el movimiento del más mínimo músculo, por lo que consideraba que el vestuario debía reducirse al maquillaje corporal¹⁸⁵. Aun así, el erotismo del “cuerpo como tal” está ausente en la obra de las seis mujeres artistas, tanto antes como después de la Revolución, aunque tuvieran algo que decir sobre el maquillaje corporal. Goncharova realizó una audaz actuación en la película *Drama en el Cabaret Futurista No. 13*, 1913, apareciendo con los senos y la cara pintados, y Exter decoró los cuerpos de las bailarinas en un ballet de 1925 en “trajes epidérmicos”. “Quítenle al bailarín los harapos de colores que se llaman trajes, harapos que hasta ahora solo han tenido un significado estético”, instó un crítico. “Rechazando el esteticismo, también rechazamos los disfraces de este tipo. Debemos vestir al bailarín con sobretodos, que permitan que el cuerpo se mueva libremente”¹⁸⁶.

Los estándares alternativos de vestimenta también estuvieron representados por las túnicas deportivas funcionales y poco atractivas de Stepanova (sportodezhda), los muy apropiados vestidos de verano y abrigos de otoño

185 Alexei Sidorov. 'Boris Erdman, khudozhnik kostiuma.' *Zreiis/ic/ia* (Moscú), no. 43 (1923). págs. 4–5.

186 Frank [Vladimir Fedorov], “Ektsentricheskii balet (vporiadke diskussii). Mysli 0 tantse v postanovke Lukina”, *Ermitazh* (Moscú), n. 9 (1922), pág. 7.

de Popova, y los monos de uniforme que Exter diseñó para el aún no realizado *Ballet Satanique* en 1922 (fig. 30).

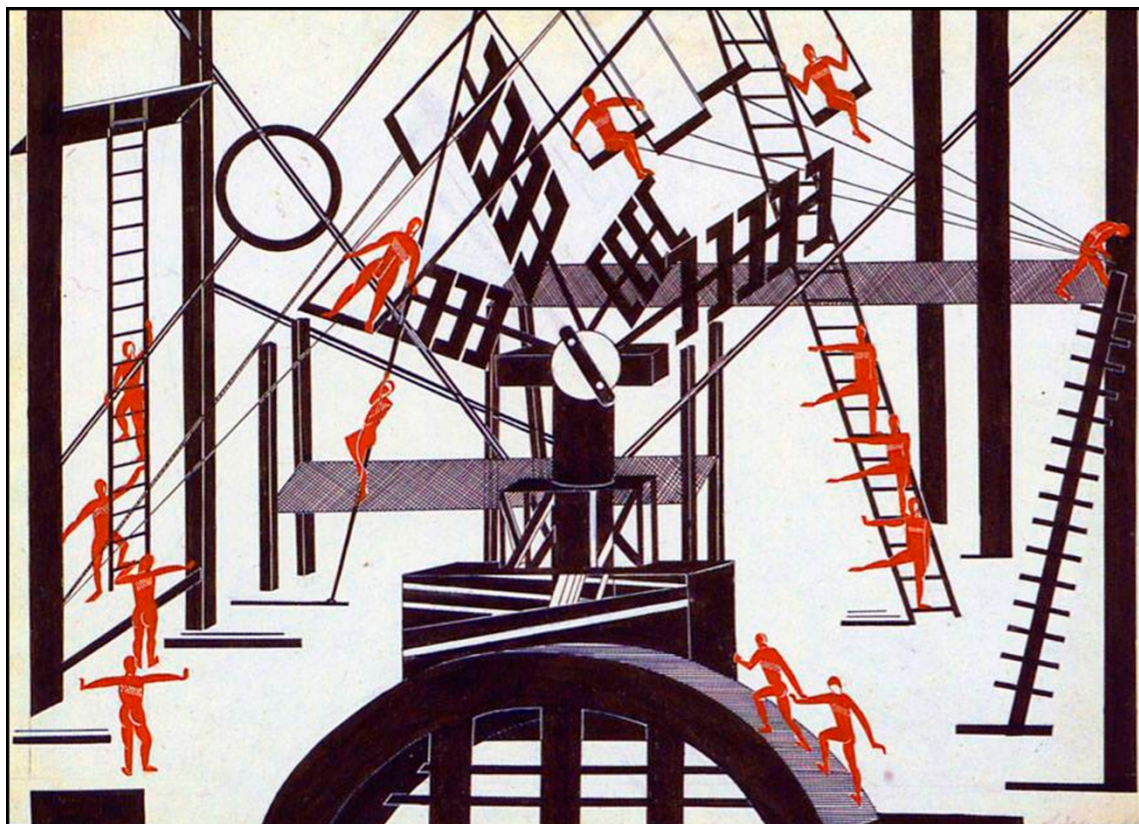


Figura 30. Alexandra Exter. Escenografía para la obra no realizada de la producción del Ballet Satanique de Alexander Skriabin, 1932

Exter se preocupó mucho por el cuerpo y su vestuario, ya sea para danza, teatro o ropa informal. Sin tener en cuenta el aspecto erótico de la ropa, siempre tuvo en cuenta el ritmo y el movimiento: “Los materiales como, por ejemplo, cualquier tipo de seda... permiten crear prendas para movimientos (es decir, para bailar) e idear cosas más complicadas” de formas (círculos, polígonos). Este tipo de traje 'construido' sobre el movimiento dinámico del cuerpo,

debe ser en sí mismo 'móvil' en sus componentes"¹⁸⁷. Exter aplicó su teoría a los decorados y vestuarios que diseñó para el Teatro de Cámara de Moscú, especialmente para la producción de 1931 de *Romeo y Julieta* (ver fig. 8).



Figura 31. Liubov Popova Mujer en un Yashmak, 1922 Diseño de vestuario para la producción no realizada de Vsevolod Meierkhold de El sacerdote de Tarquinia de S. Polivanov, 1922

187 Exter, “Sobre la estructura del vestido”, p. 171.

La forma del cuerpo, masculino o femenino, se desvanecía en las volutas “cubo–barrocas” de sus trajes¹⁸⁸. Esto también fue cierto en los decorados y vestuarios de Popova para su propio proyecto de *Romeo y Julieta* en 1930, y más aún para los escenarios no escenificados *Sacerdote de Tarquinia* del año siguiente, donde las figuras femeninas fueron engullidas por los pliegues dinámicos de sus velos (fig. 31).

Exter, Popova y Stepanova, en particular, favorecieron un enfoque neutral del cuerpo, que se vincula con el constructivismo y con su apoyo a la biomecánica, en la que el cuerpo humano es una herramienta a disciplinar sobre la base de criterios mecánicos rítmicos. Para el teórico constructivista Alexei Gan, esposo de la cineasta Esfir Shub, el cuerpo humano tenía que convertirse en una herramienta tecnológica total¹⁸⁹. La modelo principal elegida para interpretar sus movimientos constructivistas fue la actriz Alexandra Khokhlova, cuyo cuerpo largo y delgado le dio el estatus de top model (Lamanova la contrató para modelar ropa) (ver fig.23) y fascinó a Rodchenko, quien capturó su imagen en la película de 1926 *The Journalist*¹⁹⁰. La interpretación biomecánica del cuerpo de Gan fue apoyada

188 Yakov Tugendkhold, *Alexandra Exter* (Berlín: Zaria, 1922). pag. 26

189 Véase Alexei Gan, “Kinotekhnikum”. *Emutazh* (Moscú), n. 10 (1922). págs. 10–11.

190 Ver Daniel Girardin et al., *La Femme enjeu: Alexandr Rodtchenko* (Annecy. La Petite Ecole, 1998), pp. 128.

por Petr Galadzhev, un artista que había estudiado con Rozanova en el Instituto Stroganov de Moscú en la década de 1910, quien ilustró cómo racionalizar y estandarizar acciones (como una conversación telefónica) en el escenario o en la vida cotidiana (ver fig. 32).

Sus proyectos para Gan y para el *prozodezhda* de Popova y Stepanova eliminaron la identidad de género. Stepanova abordó el mismo tema –el análisis del gesto/ritmo y todas sus posibles variaciones– en sus *Figuras* que Lavrentiev aconsejó con razón “leer” no por separado, sino como una secuencia.

Exter, junto con Lamanova. Evgeniia Pribylskaia y la escultora Vera Mukhina, fue el espíritu impulsor del periódico *Atelie*, que publicó un solo número, en 1943. Portavoz del Atelier of Fashions de Moscú, contenía discusiones sobre alta costura y elegantes láminas en color, lo que implicaba que la alta moda ahora era para todos. (*El Atelie* incluso se entregó a encargos privados, muy lejos del espíritu igualitario de la Revolución).

Muy pronto, sin embargo, el tema del cuerpo femenino estandarizado fue retomado por la moda soviética, que pasó a desarrollar las ideas precoces de Popova y Stepanova. Popova a menudo diseñaba sus textiles en relación con la forma de la ropa, utilizando los principios de la ilusión óptica

para facilitar el paso de la superficie bidimensional del material al volumen tridimensional de la figura humana¹⁹¹.



Figura 32. Petr Gaiadzhev. Tres representaciones de bailarines que ilustran el artículo “Kino–tekhnikum” de Alexei Gan en Zrelishcha (Moscú), núm. 10 (1922). págs. 10–11. De izquierda a derecha: Destino. Una Producción Experimental. Khokhlova Posando; Partitura lírica tripartita. Conversación telefónica. Posando Komarov; y movimientos axiales. Junta. Khokhlova Posando.

Pero fue precisamente el deseo extremo de racionalizar la figura de la nueva mujer lo que condujo a una negación del cuerpo como expresión de la individualidad concreta, psicológica y sexual, un proceso que había comenzado con los artistas de la vanguardia.

191 Véase Elena Murina, “Tkani Liubovi Popovoi”. Dekorativnoe Iskusstvo SSSR (Moscú), nº 8 (1967), pp. 24–27.



Figura 33. De izquierda a derecha: Anton Lavinsky, Olga Rodchenko (madre de Alexander Rodchenko), Alexander Vesnin, Liubov Popova, Nikolai Sobolev y Varvara Stepanova (en primer plano), fotografiados por Alexander Rodchenko, Moscú, 1934

MUJERES CREATIVAS, HOMBRES CREATIVOS Y PARADIGMAS DE LA CREATIVIDAD.

¿POR QUÉ HA HABIDO GRANDES MUJERES ARTISTAS?

Ekaterina Dyogot

¿Por qué ha habido grandes mujeres artistas? Así podríamos reformular la clásica pregunta planteada por Linda Nochlin en 1971¹⁹² al considerar la vanguardia rusa. Aunque el surrealismo francés fue uno de los movimientos culturales del siglo XX más tolerantes en su actitud hacia las mujeres artistas, las mujeres artistas no firmaron ninguna de las declaraciones surrealistas, estuvieron ausentes de los retratos de grupo y crearon sus principales obras en los márgenes del movimiento. Sin embargo, la situación era bastante diferente en Rusia. Dentro de la vanguardia, los

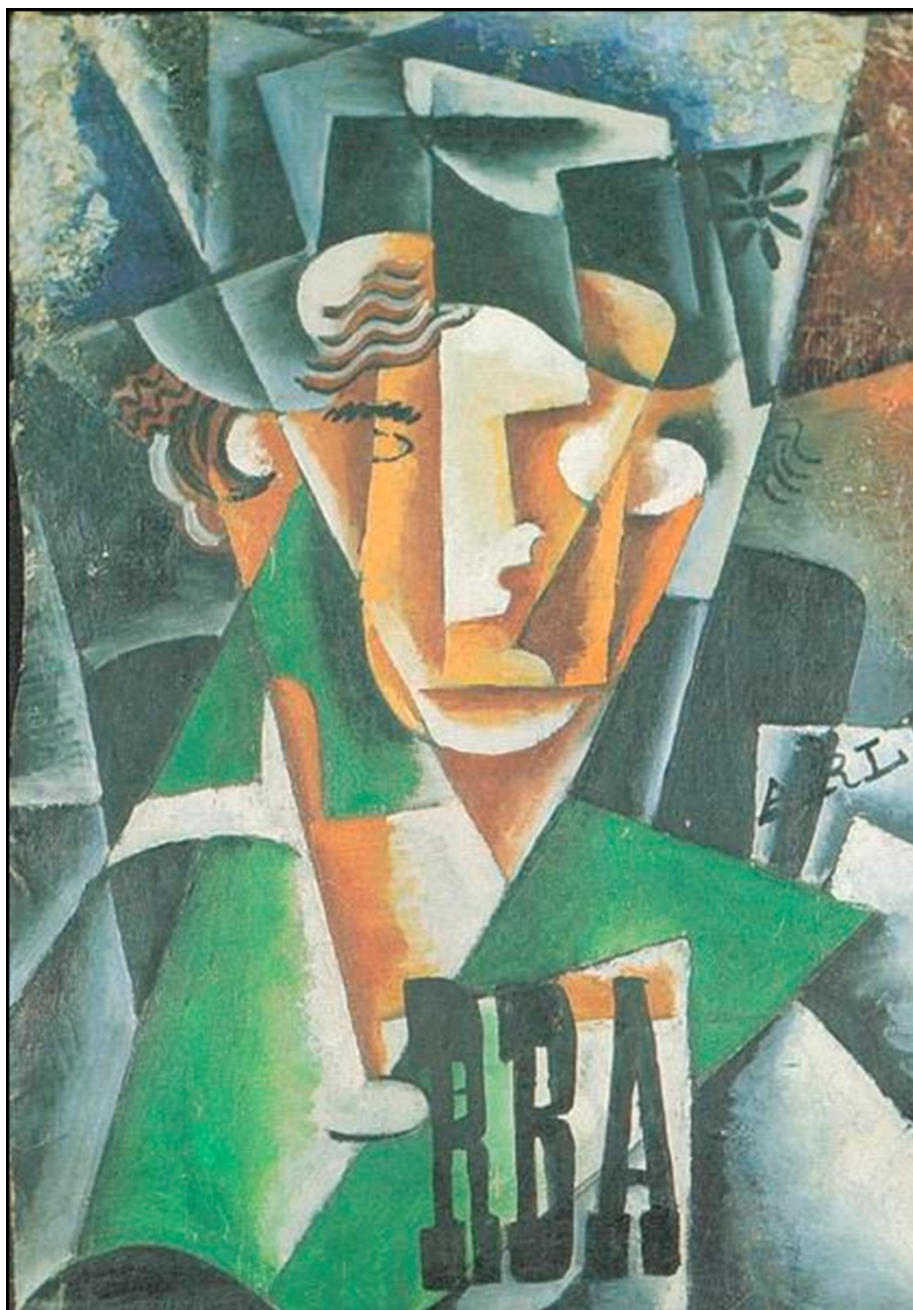
192 Linda Nochlin, "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" (1971). en Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (Nueva York: Harper & Row, 1988), págs. 145-78.

hombres acogieron a las mujeres como aliadas y cómplices, quizás también a veces como rivales, pero siempre como iguales: las mujeres artistas eran muy apreciadas. (Incluso antes de los hechos de Octubre, Alexandra Exter y Natalia Goncharova lograron notoriedad en Rusia, mientras que Liubov Popova y Nadezhda Udaltsova emergieron como cubistas en París [fig. 34], un logro no alcanzado por los hombres de su círculo). Rusia necesitaba urgentemente reforzar sus filas y las mujeres aprovecharon esta oportunidad. Las mujeres artistas incluso escribieron y publicaron textos teóricos, violando el último tabú del logocentrismo.

Durante los últimos veinte años, la crítica feminista ha ido ampliando la historia del arte del siglo XX. Ciertas mujeres artistas, entre ellas Hannah Hoch, Frida Kahlo, Kate Sage y Sophie Tauber-Arp han sido eliminadas de las biografías familiares y sexuales de sus parejas masculinas, mientras que los roles tradicionalmente femeninos de “musa”, “pareja silenciosa” y el objeto de retrato han sido elevados al estatus de contribuidoras artísticas¹⁹³.

193 Véase, por ejemplo. Whitney Chadwick, *Mujeres artistas y el movimiento surrealista* (Boston: Little, Brown, 1985); Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, eds. *Otros significativos: Creatividad e Intimate Partnership* (Londres: Thames & Hudson, 1993); y Renee Riese Hubert, *Espejos de aumento: Mujeres. Surrealismo y asociación* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994).

Sin embargo, dentro de la vanguardia rusa, las mujeres artistas borraron los aspectos de género de la creatividad, en parte porque se veían a sí mismas como artistas “en general”.



Lyubov Popova, Study for a Portrait, 1915

Aunque las mujeres del surrealismo francés también se vieron a sí mismas de esta manera, nadie duda de que su arte tiene un género explícito¹⁹⁴. Al mismo tiempo, las mujeres artistas rusas sintieron una identidad común y tuvieron solidaridad entre sí; Goncharova sirvió no solo como fuente estilística para Olga Rozanova, sino también como modelo a seguir, mientras que Rozanova, a su vez, sirvió como modelo para Varvara Stepanova.

Las primeras mujeres que ocuparon su lugar en la historia del arte ruso estaban unidas por sangre a los artistas masculinos; Elena Polenova era hermana de Vasili Polenov y Maria Yakunchikova era hermana de su esposa, mientras que Zinaida Serebriakova era hija del escultor Evgenii A. Lanceray, hermana del pintor Evgenii E. Lanceray y sobrina de Alexandre Benois. Las mujeres artistas de la próxima generación, sin embargo, estuvieron casi todas involucradas en relaciones artísticas y sexuales con artistas masculinos. Sin embargo, no hay un solo estudio que analice las asociaciones de Goncharova y Mikhail Larionov, Elena Guro y Mikhail Matiushin, Stepanova y Alexander Rodchenko, o Udaltsova y Alexander Drevin, y generalmente solo se encuentran comentarios pasajeros de que Rozanova fue la esposa del poeta y teórico Alexei Kruchenykh (aunque nunca se casaron oficialmente), y se rumorea que Exter fue amante de Ardengo Soffici, o que más que preocupaciones profesionales, un estudio común en Vkhutemas conectaban

194 Ver Hubert, *Espejos de aumento*, p. 33.

a Popova y Alexander Vesnin. Estas asociaciones a menudo se formaban después o durante el primer matrimonio de una mujer cuando su esposo era menos que su igual intelectual¹⁹⁵. La ideología del matrimonio igualitario se hizo común en los círculos educados de Rusia en la década de 1860, y esta peculiaridad debe ser considerada –junto con factores institucionales, sociológicos, históricos, artísticos y biográficos¹⁹⁶– en cualquier intento de explicar la presencia de “grandes Mujeres artistas rusas” en las décadas de 1910 y 1920.

¿Cómo funcionaban estas uniones entre grandes artistas?
¿Qué tipo de construcciones culturales y estéticas de

195 El esposo de Popova, Boris von Eding, murió en 1918, un año después de casarse. En 1903, Exter se casó con el abogado Nikolai Exter, quien no obstaculizó los largos viajes de su esposa a París, Moscú, y San Petersburgo, o su amistad con miembros de la vanguardia; en suma, "no interferir en su vida." (A. Koonen, citado en Georgii Kovalenko, Alexandra Exter [Moscú: Galart, 1993], pág. 180.) Udaltsova, que se casó en 1908, escribió diez años más tarde que su marido "noasistir en absoluto... en... [su] vida dura y difícil". (Ekaterina Drevina y Vasilii Rakitin, eds., Nadezhda Udaltsova: Zhizn russkoi kubisiki. Dnevnik, stati, vospominaniia [Moscú: RA, 1994]. p. 49.) Stepanova se casó con el arquitecto Dmitrii Fedorov en 1913, se separó de él en 1915, pero todavía llevaba su apellido en 1932. Se casó oficialmente con Rodchenko durante la Segunda Guerra Mundial.

196 El acceso a información biográfica veraz suele ser difícil en estos casos, ya que los hijos de estas parejas, habiendo vivido para ver el reconocimiento del trabajo de sus padres después de muchos años de persecución y olvido en la LS.SR, tienden a ser extremadamente selectivos en eligiendo los hechos de su vida personal para familiarizar al lector. Cualquier acercamiento al presente tema requiere una profunda familiaridad con los archivos.

creatividad masculina/femenina se establecieron? Ahora se desarrolla el drama modernista de la binaridad, en el que el Otro se codifica automáticamente como inconsciente, natural y femenino.

Incluso si las mujeres artistas rusas del siglo XX fueran más visibles que sus contrapartes occidentales, no debemos ignorar los problemas de exclusión y explotación. Pero la crítica orientada al género no es una denuncia ni una defensa contra el acoso sexual en la historia del arte, y no debe usarse para vigilar la vida o el sistema estético de un artista. Al intentar revertir una de las supuestas represiones del Modernismo, ¿no estamos de acuerdo en que el Otro reprimido es femenino? ¿No sería más beneficioso cuestionar la codificación de lo reprimido como “natural” (aunque la naturaleza misma también es represiva) y, en consecuencia, como femenino? ¿Debería realmente el Modernismo “rehacerse en torno a figuras como Sonia Delaunay”¹⁹⁷ (quien creó más formas que ideas), como reclaman muchas críticas feministas? Más concretamente, ¿hasta qué punto podemos rechazar un paradigma dominante? ¿Hay alguna ventaja en adoptar un enfoque antropológico del arte? ¿No se convertirían las mujeres en estandartes de la venganza antimodernista, como lo hicieron en la crítica soviética, que exaltaba a las mujeres por su “emocionalidad” (es decir, su incapacidad para captar el arte como una idea), “sutileza” (incapacidad para la

197 Chadwick y Courtivron, eds.. Otros significativos, p.:33.

innovación radical) y “sabia aspiración a superar los excesos destructivos”?

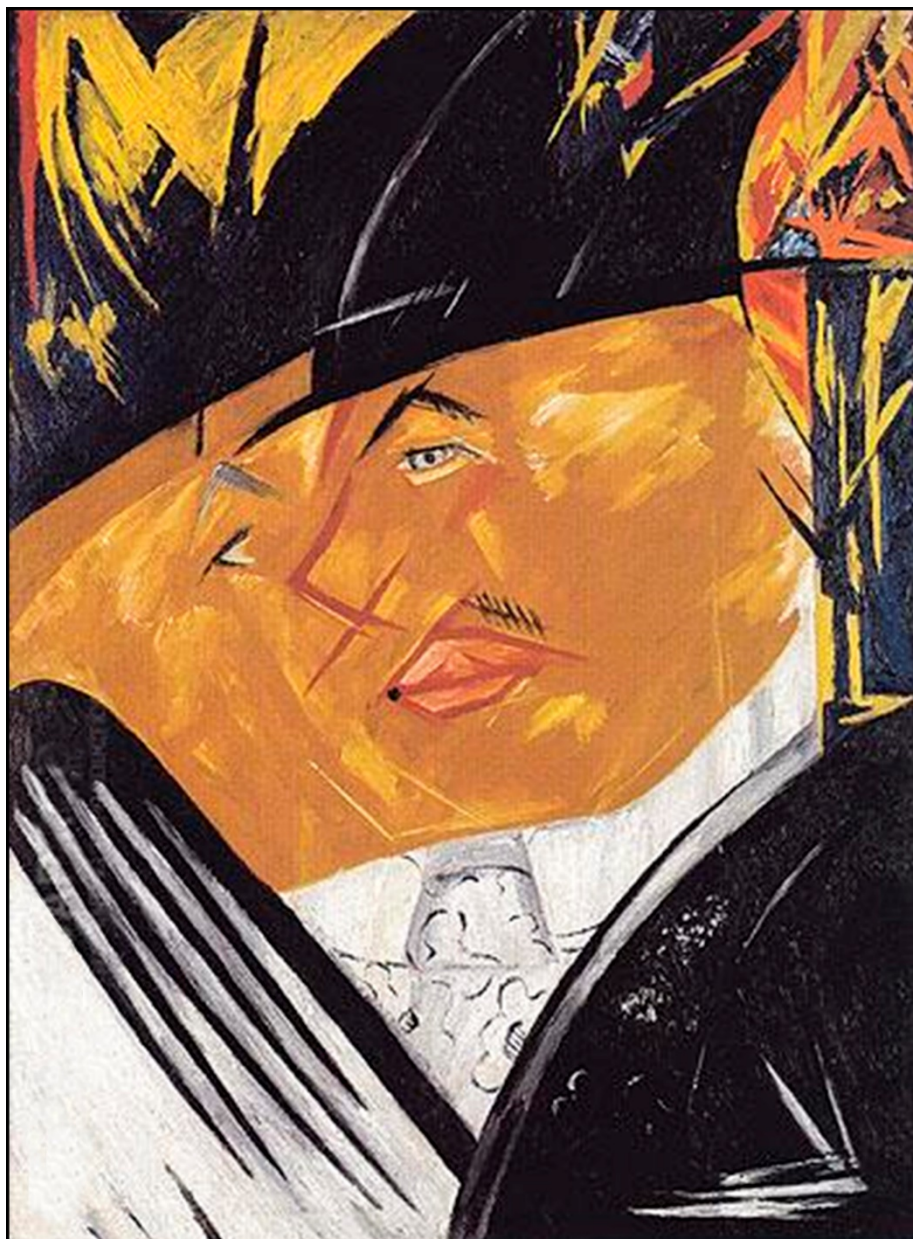


Figura 35. Natalia Goncharova Retrato de Mijaíl Larionov, 1913, Óleo sobre lienzo, Museo Ludwig, Colonia

GONCHAROVA Y LARIONOV: LA CARRERA DEL OTRO

Ser mujer artista a principios del siglo XX no era tarea fácil. La catastrófica superproducción de desnudos de las décadas precedentes (aunque en Rusia se produjeron menos que en Europa) había hecho que la mujer fuera equiparada al objeto artístico, y desde el Modernismo se despreciaba la pasividad del objeto y se entendía la innovación en términos de medio y “dispositivo” (para usar el término de los formalistas rusos), ambos asociados con el falo y el logos, que simplemente no podía favorecer a lo femenino. En el manifiesto de 1918 *Slovo kak takovoe* (La palabra como tal), Kruchenykh habló con ironía de “femenino” aplicado al lenguaje (“claro, melodioso, placentero”, etc.), observando que “ante todo el lenguaje debe ser el lenguaje y si tiene que recordarnos algo, mejor la sierra o la flecha envenenada del salvaje”¹⁹⁸. “La sierra, como símbolo de una intervención violenta (y viril) en la naturaleza, aparece tanto en las pinturas cubo-futuristas de Kazimir Malevich y los escritos teóricos de Vasily Kandinsky. Al describir el proceso de pintura, este último observó en 1913: “Al principio, se encuentra allí este lienzo puro que es en sí tan hermoso como una imagen, como una doncella pura y casta, con mirada clara y alegría celestial. Y luego viene el pincel

198 Herbert Eagle y Anna Lawton eds., *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*. (Ítaca: Prensa de la Universidad de Cornell, 1988), pág. 61.

imperial, conquistándolo gradualmente, primero aquí, luego allá, empleando toda su energía innata, como un colono europeo, que con hacha, pala, martillo y sierra penetran la selva virgen donde ningún pie humano había pisado, doblegándola para conformarla a su voluntad”¹⁹⁹.

Pero mientras que cualquier artista ruso de fin de siglo habría percibido el aspecto freudiano de la diatriba de Kandinsky con la alegría de un cómplice, el segundo aspecto, “eurocéntrico”, habría sido recibido de manera diferente. Al vivir en un país cuyos intelectuales a menudo discutían sobre su trágica (o quizás afortunada) diferencia con la Europa racional, el artista ruso tendía a identificarse con la “selva virgen” de Kandinsky. El futurismo ruso era, de hecho, fervientemente nacionalista. En consecuencia, si la identificación modernista de las mujeres con los objetos pudo haber inquietado a las mujeres artistas rusas, entonces la asociación de las mujeres con el Otro (lo misterioso, lo inconsciente, lo arcaico) probablemente haya sido una posición cómoda, ya que la filosofía rusa favorecía al Otro. Para el público ruso de principios del siglo XX, las mujeres encarnaban el arte ruso, y durante un tiempo Goncharova desempeñó este papel con su primitivismo campesino.

199 Vasily Kandinsky, “Reminiscences/Three Pictures” (1913), en Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo, eds. *Kandinsky: Complete Writings on Art* (Nueva York: De Capo Press, 1994), págs. 372–73.

Debido a su independencia económica y mayor estatus social (pertenecía a la antigua nobleza), Goncharova pudo desarrollar su relación con Larionov (que tenía un origen mucho más humilde) en igualdad de condiciones. Se conocieron en 1900 como estudiantes en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, y desde entonces su asociación creativa nunca flaqueó. Fue Larionov quien orientó a Goncharova hacia la pintura (cuando se conocieron ella todavía estudiaba escultura); señaló, de acuerdo con el estereotipo de lo “femenino”, que su fuerza residía en el colorido sutil y no en la forma poderosa. Pero aunque Larionov cedió el primer lugar a Goncharova en todo, como afirman unánimemente sus memorias, ella una vez abofeteó a alguien por llamarla “Madame Larionova”²⁰⁰. Su participación en debates artísticos, las numerosas referencias a ella en los periódicos, así como su pronta adaptabilidad social e independencia personal durante sus años como emigrados en Francia (su relación familiar terminó, aparentemente por iniciativa de Goncharova, aunque siguieron siendo una pareja creativa), realzaba su imagen de amazona²⁰¹.

200 Marina Tsvetaeva se refirió a Goncharova como “Vieja Rusia” en “Natalia Goncharova (Zhizn i tvorchestvo)”, en Georgii Kovalenko, ed., Natalia Goncharova, Mikhail Larionov. Vospominaniia sovremennikov (Moscú: Galart 1995). pag. 53.

201 A. Krusanov, *Russkii avangard: ipoy–ip3a. Istoricheskii obzorv trekh tomakh. Tom i: Boevoedesiaatiletie* (San Petersburgo: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996), p. 133.

Los roles en la unión artística de Goncharova y Larionov estaban bien definidos. Larionov era una leyenda entre los círculos artísticos rusos, pero Goncharova disfrutó de un mayor éxito mediático y comercial²⁰².



Figura 36. Nataia Goncharova Manzanos en flor, 1913, Óleo sobre lienzo

202 El maestro de ballet Michel Fokine, que estaba alejado de los círculos del nuevo arte, se refirió a ellos como “Goncharova y su compañero de trabajo MF Larionov”. “Protiv techenia”, en Kovalenko, ed., Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, página 119. Sobre el éxito comercial de la retrospectiva de Goncharova en Moscú en 1913 (Larionov nunca tuvo una exposición completa en Rusia), véase Krusanov, *Russkii avangard*, 1907–1932, págs. 126–27.

Ella fue una infatigable creadora, contribuyendo con casi ochocientas obras a su retrospectiva en Moscú en 1913. Sin embargo, Larionov le reprochaba no haber trabajado lo suficiente²⁰³. El compromiso de Larionov con la pintura fue menos absoluto, pues también asumió otros roles clave, que Goncharova nunca asumió: organizador institucional, teórico (con el apoyo de Ilia Zdanevich) e inventor de ideas radicales (incluyendo el Rayismo, el Teatro Rayista y la pintura de la cara). El imperativo de la teoría obligó a Larionov a actuar no sólo como el pionero de un nuevo movimiento con estudiantes diligentes como Mikhail Le-Dantiu, sino también como el descubridor de tendencias objetivamente existentes que vieron sus intuiciones confirmadas en el trabajo de artistas naif como el pintor georgiano Niko Pirosmanashvili. El feroz individualismo de Goncharova la colocó en la compañía de estos artistas ingenuos, como una aliada inconsciente de Larionov más que como una estudiante de sus teorías.

Para la retrospectiva de Goncharova de 1913, Zdanevich pronunció una conferencia especial titulada “Natalia Goncharova and Everythingism” (Goncharova y el todoismo), repitiendo más o menos lo que Larionov había declarado en la exposición *The Target* unos meses antes, el todoismo, tal como él lo definía, residía no en la diversidad ecléctica de la apropiación, sino en el principio del

203 Véase “Una conversación con Alexandra Korsakova (1904–1990)”, *Heresies* (Nueva York), n.º 26 (1992), pág. 9.3.

reconocimiento positivo y acrítico, frente a la crítica de la cultura occidental. Marina Tsvetaeva asocia a Goncharova con el “genio ruso que se apropia de todo” y con la ética de la naturaleza, ya que “Goncharova abrazó la máquina como lo hace la naturaleza”²⁰⁴. Un paralelo al Todoísmo se encuentra en las opiniones del poeta Benedikt Livshits, miembro del mismo círculo, que debatió con Filippo Tommaso Marinetti durante la visita del italiano a San Petersburgo a principios de 1914. Livshits creía que la esencia antioccidental de Rusia estaba en “nuestra proximidad interior a la materia, nuestra sensación excepcional de ella, nuestra capacidad innata de transubstanciación, que elimina todos los vínculos intermedios entre la materia y el creador”²⁰⁵. Si el sentido de la identidad nacional en Rusia se basaba en la noción de “unificación incondicional” en oposición al individualismo europeo, esta oposición era paralela a la construcción social de lo “femenino” y lo “masculino”²⁰⁶. De hecho, la dicotomía de los aspectos de género no escapó a la atención de los futuristas rusos. Livshits, por ejemplo, habló irónicamente

204 Tsvetaeva, “Natalia Goncharova (Zhizn i tvorchestvo)”, en Kovalenko, ed., Natalia Goncharova. Mikhail Larionov, págs. 84, 81.

205 Benedikt Livshits, *El arquero de un ojo y medio*, trans. John E. Bow It (Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1977), pág. 208.

206 Ver Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978).

del “pathos fálico de cien caballos de fuerza” de Marinetti²⁰⁷.

La campaña xenófoba de la vanguardia rusa ayudó a elaborar una estrategia de Oriente que como el Otro no solo fue rehabilitado, sino también promovido como la “gran narrativa” a partir de la cual había surgido el Modernismo europeo. Oriente, desde este punto de vista, ya contenía a Occidente. Lo “femenino” también tenía que demostrar su universalidad y autosuficiencia. Goncharova sintetizó ambas ideas, afirmando que las “doncellas de piedra escitas y las muñecas rusas de madera pintadas... están hechas a la manera del cubismo”²⁰⁸. Al igual que las muñecas pintadas, las “doncellas de piedra” a las que se refería Goncharova –efigies creadas por los nómadas de las estepas rusas– no son representaciones específicamente de mujeres, sino representaciones antropomórficas en general. Así, la imagen del mundo de Goncharova era claramente matriarcal, como sugiere su pintura *Niños bañándose* (Percepción directa), 1911, (Leonard Hutton Galleries, Nueva York), con su inversión de género: y *Venus*, que comenzó después de que Goncharova hubiera delimitado su territorio matriarcal, podría verse como un intento de construcción irónica de un mundo “masculino”.

207 Livshits, el arquero de un ojo y medio, pag. 197.

208 Krusanov, Russkii avangard: 1907–193?, pág. 64.

GURO Y MATIUSHIN: LA MADRE REFEMINIZADA

A Elena Guro no solo le esperaba un destino terrenal, sino también uno póstumo fantástico: gracias a los esfuerzos de Mikhail Matiushin (su marido), muchos artistas llegaron a identificar a Guro con la naturaleza como fuente de poder creativo. La actitud de Matiushin hacia Guro incluía un elemento muy fuerte de fetichismo espiritual. “En todo ella fue quizás una señal”, escribió en *Troe* (El árbol, 1913), una antología dedicada a su memoria²⁰⁹. Durante la vida de Guro: Matiushin publicó sus libros, tradujo y anotó literatura esotérica y compuso música para sus obras. Comenzó a emerger como un destacado artista e inventor de teorías espaciales originales solo después de su muerte. (Al día siguiente de su muerte, el 23 de abril de 1913, renunció a las orquestas en las que había tocado el violín durante treinta años para dedicarse al arte)²¹⁰. A principios de la

209 Citado en Alexander Ocheretiansky, Dzherald Yanechek y Vadim Kreid, *Zabytyi avangard: Rossiia. Pervaia tretXXstoletiiia. Sbomik spravochnykh teoreticheskikh materialov* (Nueva York y San Petersburgo: np, 1998), p 16.

210 Vasilií Rakitin y Andrei Sarahianov, eds., A I. Khardzhiev. *Estado de vanguardia* (Moscú 1997), pág. 168.

década de 1920, estableció la Comuna Elena Guro, cuyos participantes, principalmente la familia Ender, no sólo representaban sus obras, sino que también se comunicaban con ella a través de sesiones espiritistas²¹¹. En otras palabras, Guro participó en la construcción de un cuerpo colectivo, en el que Matiushin percibía al sujeto creador del futuro.

Matiushin vio por primera vez a Guro en el estudio de San Petersburgo de Yan Tsionglinsky en 1900. Recordó: “Elena Guro estaba modelando el espíritu del 'genio' (de yeso). Nunca había visto tal unidad entre el creador y el sujeto bajo observación²¹². Sin duda, Matiushin insinuaba en este pasaje que la propia Guro era un genio. Expresó la construcción cultural de la unidad entre sujeto y objeto no como “femenino” o como “ruso”, sino como una definición de la creatividad en sí misma, algo que los simbolistas, especialmente el poeta y filósofo Vladimir Soloviev, identificaban con “amor”²¹³. El pronunciamiento de Guro de

211 Elena Guro: Poetikhudazhnik.. exh. gato. (San Petersburgo: Mifril, 1994), pág. 52.

212 Citado en Rakitin y Sarahianov, eds., N. I. Khardzhiev, pag. 152.

213 Véase Olga Matich, “El significado simbolista del amor: teoría y práctica”, Irina Paperno y Joan Delaney Grossman, eds., *Creating Life—*. La utopía estética del modernismo ruso (Stanford: Stanford University Press, 1994), págs. 24–50. La relación entre Guro y Matiushin tiene mucho en común con la noción simbolista del “matrimonio espiritual”.

que “el poeta es el que da la vida, no el que la quita”²¹⁴ es crucial: opuso su arte a la línea reduccionista del Modernismo (que en ese momento avanzaba rápidamente hacia el *Cuadrado Negro* de Malevich de 1915), y estaba entre los que buscaban una alternativa. Por eso, se acercó a la abstracción no a través del análisis, sino a través de una ausencia de violencia, un debilitamiento de la energía. Como señaló Matiushin, Guro hacía sus dibujos a tinta con pincel, nunca con un bolígrafo para no rayar o clavar el objeto²¹⁵. Su color favorito era el verde, que tanto Kandinsky como Malevich despreciaban, no tanto por su cualidad “natural” como por su carácter mediocre, no-radical (debido a su reconciliación de amarillo y azul).

Las tímidas abstracciones de Guro no serían tan notables si no fuera por la narración de género del paso del simbolismo a la abstracción que aparece en su prosa, en la que el mitologema central es el hijo incorpóreo. En su obra principal, el poema “Bednyi rytsar” (Pobre caballero), el joven se presenta ante la heroína, quien lo reconoce como su propio hijo; ella experimenta su incorporeidad e independencia del logos (no puede recordar su nombre) como tragedia y gracia²¹⁶. Este motivo polifacético se puede leer en el contexto del simbolismo y la procreación biológica

214 Elena Guro, *Nebesnre verbliuzhata* (Rostovna Donu: Universidad de Rostov, 1993), pág. 53.

215 Rakitin y Sarabianov, eds. NI Khardzhiev, p. 155.

216 Guro, *Nebesnre verbliuzhata*. pag. 189.

en la “creación de la vida”, que el futurismo transformó, en la novela de Marinetti *Mafarka–Futurist* (Mafarka el futurista, 1910), en un mito sobre el nacimiento de un mecánico, hijo de un ser humano. Mientras que Guro, cuya obra conlleva una prohibición moral y estética de la negación, hablaba de un hijo desencarnado, este motivo aparece en la obra de Malevich como la ausencia de un “infante regio vivo” (como Malevich llamó a su *Cuadrado Negro*)²¹⁷.

El trabajo de Guro inspiró no solo al “panteísta” Matiushin, sino también a personas que estaban mucho más alejadas del ideal de la naturaleza. Entre ellas se encontraba Kruchenykh, a quien Guro impresionó con sus pensamientos sobre lingüística. Hablando de los mecanismos de represión que percibía tan agudamente, Guro escribió en un capítulo titulado “Palabras ofendidas” en su diario literario: “Soy consciente de que evito estas palabras con desgana y me siento como una criminal, porque soy precisamente yo quien debo trabajar para liberarlas. ¿Qué debo hacer? Hay palabras que no reciben afecto ni gloria por la creencia en su heroísmo. En la literatura, así es todo el género femenino, me parece, que se ha visto privado por su falta de independencia, y que se ha mostrado incapaz de valorar la

217 Jean–Claude Marcade demuestra la similitud monográfica entre un autorretrato de 1930 de Malevich y los iconos de Madre e hijo, además de la ausencia significativa del niño en la obra de Malevich. Jean–Claude Marcade, *Malevitch*. (Pans: Nouvelles Editions Françaises, 1990), pág. 266.

pureza de la soledad... ¿Qué se puede hacer para que dejen de ser palabras sin importancia?”²¹⁸ La “transracionalidad” de Kruchenykh proporcionó una respuesta a esta pregunta: destruir el sistema jerárquico. Su estructura proyectada para un lenguaje transracional permitía una “falta de concordancia en caso, número, tiempo y género entre sujeto y predicado, adjetivo y sustantivo”²¹⁹. Un ejemplo de ello es el subtítulo *Tsvetnaia klei* (Pegamento de colores) para *Vselenskaia voina* (Guerra Universal) de Kruchenykh, un álbum de collages realizado bajo la influencia de Rozanova²²⁰. (Un destacado monumento a la vanguardia rusa. Se publicó en enero de 1916, coincidiendo con la exposición *0.10*, en la que se mostró el *Cuadrado negro* de Malevich). La falta de concordancia gramatical entre las palabras rusas para “coloreado” y “pegamento” (“coloreado” toma la forma femenina, mientras que “pegamento” es masculino) sirvieron para crear no sólo una absurda unidad semántica, sino también una atmósfera de

218 Curo, *Nebesne verbliuzhata*. pag. 31.

219 Alexei Kruchenykh, “Nuevas formas de la palabra”, en Eagle y Lawton, eds., *Russian Futurism through Its Manifestoes*, pag. 73.

220 Desde el punto de vista del género, *Vselenskaia voina* es un monumento único en la historia del arte mundial, ya que durante mucho tiempo se atribuyó a una mujer sobre la base de que se pensaba que un hombre era incapaz de crear tal obra: Sobre la autoría, véase Gerald Janacek, *The Look of Russian Literature: Avant-garde Visual Experiments 1900–ip3o* (Princeton: Princeton University Press, 1984), págs. 100–102; y Juliette R. Stapanian, “Universal War and the Development of 'Zaum': Abstraction Toward a New Pictorial and Literary Realism”, *Slavic and East European Journal'zcy* No. 1 (1985), págs. 34–35, n. 2.

total libertad en la elección de las identidades de género: Una manifestación de este democratismo entrópico fue la identidad “cambiante” del propio Kruchenykh. En su ópera cubo-futurista *Victoria sobre el sol*, él declaraba “todo se vuelve masculino”, y varias palabras pierden su terminación femenina. Kruchenykh ideó la palabra femenina “uey” de las vocales de su apellido para reemplazar “lily”, palabra que sentía que había sido “violada” por su uso excesivo²²¹, y lo usó como la marca de su empresa editorial.

ROZANOVA Y KRUCHENYKH: LIBERTAD INCONDICIONAL

Parece que Kruchenykh trató de desarrollar su colaboración con Rozanova sobre una base andrógina similar. Se conocieron en 1913 (Kruchenykh formuló el concepto de “transracionalidad” en el contexto de su romance) y, poco después, Rozanova comenzó a ilustrar casi todos los libros de Kruchenykh, incluido *Utinoe gnezdyshko dumykh slov* (Nido de malas palabras de pato, 1913) (fig. 37), *Te Li Le* (1914) (fig. 67) y otros. Sus trabajos colaborativos, que sorprenden por su completa síntesis de

221 Alexei kruchenykh, 'Declaración de la palabra como tal', en Eagle y Lawton, eds., *Russian Futurism*, pag. 67.

representación y texto, llevaron a Rozanova a dedicarse a la poesía “transracional” y a Kruchenykh al collage.

En el prefacio de *Vselenskaia voina* (Guerra universal), que Kruchenykh compuso independientemente de Rozanova, le otorgó la primacía de la no objetividad y señaló que “ahora varios otros artistas están desarrollando [esto], incluidos Malevich, Puni y otros, que le han dado el apelativo no expresivo de 'Suprematismo'”²²².

En el verano de 1915, Rusia fue testigo de la creación no de una, sino de dos versiones igualmente influyentes de la estética no objetiva. Una (Suprematismo) fue desarrollada por Malevich, la otra (La Palabra como tal) por Kruchenykh. Trabajando en la dacha de Malevich en Kuntsevo, Kruchenykh presumiblemente habría pasado información sobre las actividades de Malevich a Rozanova. Malevich estaba ocupado con el problema del “cero de las formas” como una “conflagración” radical del mundo visible y el cambio a un nivel cualitativamente nuevo (“más allá de cero”). “Creo que Suprematismo es el [título] más apropiado”, escribió Malevich a Matiushin mientras buscaba un nombre para el nuevo arte, “ya que designa el dominio”. En la teoría de Kruchenykh de “la palabra como tal”, el motivo de liberación y “soltar” –en contraste con el tiempo

222 Citado en Nina Gurianova, “Suprematismo y poesía transracional”, *Elementa* (Yverton, Suiza) 1 (1994). pag. 36 g. Gurianova ha demostrado que Kruchenykh se refería aquí a los collages abstractos de Rozanova.

verbal y dominante de Malevich – “agarrar” – juega un papel sustancial.



Figura 37. Olga Rozanova. Ilustraciones para Alexei Kruchenykh Utinoegnezdyshko dumykh slov, San Petersburgo. 1913

La teoría de Kruchenykh y su manifestación en la obra de Rozanova surgió de una preocupación compartida por

muchos artistas y teóricos de la vanguardia rusa: la cuestión de cómo reducir la forma sin someterla a la capitulación drástica y represiva de la voluntad consciente del artista (por lo cual se criticaron el cubismo francés y el futurismo italiano). Mientras que Malevich llevó esta violencia cubista latente a su conclusión extrema en su *Cuadrado negro*, Guro, Matiushin y Pavel Filonov eligieron una prohibición intrínseca del minimalismo y la reducción (que a veces es compulsiva en las pinturas superpobladas de Filonov). Rozanova fue la única artista que simplificó las formas de manera radical sin enfatizar los medios para violentarlas. En su ensayo de 1917 “Cubismo, futurismo, suprematismo”, escribió: “El arte figurativo ha nacido del amor por el color”²²³. A diferencia de Malevich. Rozanova prefirió la palabra “color” a la palabra “pintura”²²⁴, privilegiando el fin sobre los medios y superando la violencia de estos últimos en la noción de “amor”, concepto que Malevich a menudo eliminó²²⁵. Rozanova parece haber seguido las tradiciones platónica, romántica y simbolista al usar este término para referirse a la mezcla del sujeto con el objeto, de los medios con el fin. Ella escribió: “El futurismo proporciona al arte una

223 Olga Rozanova, “Cubism. Futurism, Suprematism”, en *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*, exh. cat. (Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981), p. 100.

224 Véase Nina Gurianova, “Suprematism i tsvetopis”, en Viacheslav Ivanov, ed., *Avangard vkrugu evropeiskoi kulturr* (Moscú: RADIKS, 1993), págs. 142–58.

225 Kazimir Malevich, “Izgnanie prirody, liubvi i iskrennosti iz predelov tvorchestva”, en Alexandra

expresión única, la fusión de dos mundos, lo subjetivo y lo objetivo”²²⁶.

En sus extraordinarias pinturas tardías de 1917–18 (láminas 53–54), Rozanova desdibujó los límites entre la figura y el fondo y finalmente los eliminó por completo, junto con la representación como demostración de poder (que aún es evidente en el *Cuadrado negro* de Malevich). Fue la única artista que demostró ser capaz de desarrollar el Suprematismo (incluso para crear una alternativa a él) sin manchar su pureza estética con demasiada emoción, lirismo o intimidad, y su contribución a la vanguardia rusa fue realmente única. Pero sus pinturas tardías también se derivan de su comprensión de las teorías de Kruchenykh (1913–15), que estaban orientadas hacia la deconstrucción radical de los pares binarios. (“Empezamos a ver 'aquí' y 'allá'”, escribió)²²⁷. Kruchenykh y Rozanova buscaron áreas “transracionales” donde estos polos pudieran ser desafiados y luego borrados, no en el silencio de la eterna “nada” de Malevich, sino en síntesis inestables. (Esto recuerda los objetivos articulados posteriormente por Andre Breton en los manifiestos surrealistas). Una de esas áreas eran las relaciones eróticas entre hombres y mujeres; otro fueron empresas de colaboración. El libro, con su simultaneidad de imagen y palabra, servía como lugar para

226 Rozanova. “Cubismo, futurismo, suprematismo”, p. 103.

227 Kruchenykh, “Nuevas formas de la palabra”, en Eagle y Lawton, eds., *Russian Futurism*, pag. 75.

el encuentro “transracional” de representación y texto. Se han escrito muchas líneas entusiastas sobre las brillantes publicaciones de Kruchenykh y Rozanova, para quienes el libro parecía ser menos una forma de colaboración entre poeta y artista que una forma artística con una estructura completamente nueva de relaciones sujeto–objeto.



Figura 38. Olga Rozanova. Motivo decorativo 1917

Sirvió como reemplazo del cuadro, en el que la mujer era siempre el objeto y el hombre el sujeto (o el objeto siempre fue una mujer y el sujeto un hombre) y más bien, resultó ser un campo de “doble subjetividad”.

Al parecer, ni la asociación de colaboración de Rozanova y Kruchenykh ni su relación personal estuvieron libres de problemas. “Me han preguntado cuánto me paga por mis ilustraciones de sus libros y por qué guardo silencio al respecto”, escribió Rozanova a Kruchenykh en 1914. “Me han dicho que me está explotando, haciéndome ilustrar grabados y coser sus libros. Un notario tiene una secretaria que suele ser su amante. ¿Crees que puedo ser tanto tu amante como la ilustradora de tus libros?”²²⁸ En sus memorias, Kruchenykh reconoció que escribió a mano sus propios textos en sus primeros libros litográficos de muy mala gana, y que lo hizo solo porque no tenía dinero para pagarle a un artista para que lo hiciera²²⁹; después de 1913, fue Rozanova quien asumió esta tarea. Kruchenykh también afirmó, además, que él mismo escribió a mano los textos de *Starirmaia liubov* (Amor de antaño), aunque según el texto de su manifiesto y el de Velimir Khlebnikov, *Bukva kak takovaia* (La carta como tal, 1913), fue Larionov quien

228 Citado en Olga Rozanova. 1886–1915, exh. gato. (Helsinki: Museo de la Ciudad de Helsinki, 1992), pág. 37.

229 Alexei Kruchenykh, Nuestra llegada: de la historia del futurismo ruso (Moscú: RA, 1995), pág. 46.

también lo hizo²³⁰. Mientras, *Bukva kak takovaia* atribuye la mayor importancia a la escritura a mano como expresión del estado emocional del poeta y enfatiza que el texto no debería ser tipografiado, expresa una curiosa indiferencia hacia la cuestión de quién debe escribir a mano el texto en un libro colaborativo: el autor o el artista. En los propios libros siempre se acredita al artista, pero no indican quién escribió a mano el texto. Quizás la coautoría en este caso pueda entenderse no como una colaboración, sino como una suerte de actuación musical del artista, quien inconscientemente se identifica con el poeta al ilustrar el texto. La observación de Kruchenykh de que Rozanova “estaba indefensa en los asuntos prácticos... una niña sensible como una mujer. Esto es a la vez un gran mérito y un defecto”²³¹ recuerda la noción surrealista de la “femme–enfant” (mujer niña), tanto más cuanto que los transracionalistas rusos también esperaban entrar en el espacio del inconsciente a través del contacto (de tipo no sexual) con niñas ingenuas²³². Aparentemente, Kruchenykh

230 Ver futurismo ruso, pag. 64.

231 Citado en Olga Rozanova, 1886–1918,9. 117.

232 Véase John E. Bowlt, “Cultura esotérica y sociedad rusa”. Maurice Tuchman, ed. *Lo espiritual en el arte: pintura abstracta*. iSpo–ipSy (Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles: Nueva York: Abbeville Press, 1986), pág. 178.

no estaba libre de percepciones de las mujeres como puertas hacia el inconsciente²³³.

Como ha señalado Nina Gurianova, Kruchenykh a menudo terminaba los versos de Rozanova y, a veces, los firmaba con dos firmas: ella coloreaba antes de que él hiciera más cambios, y ocasionalmente usó tales obras en sus libros sin hacer referencia a ella. ¿Qué significa esto? ¿Explotación? ¿Una actitud radical hacia el problema de la autoría? ¿Es una peculiaridad de la personalidad creativa de la propia Rozanova? ¿O apunta a la irreductibilidad de las relaciones de poder entre palabra y representación, en las que el privilegio pertenece siempre al texto?

STEPANOVA Y RODCHENKO: GENTE Y COSAS

A partir de la década de 1930, Stepanova y Rodchenko fueron considerados una pareja de artistas que representaban los ideales igualitarios de independencia, compañerismo y éxito profesional conjunto. La realidad era menos idílica. Entre los muchos roles que cumplió Stepanova en la esfera artística –artista, autora de declaraciones, creadora de nuevas estructuras artísticas, agitadora del nuevo arte– su función como dispositivo de registro de las numerosas ideas de Rodchenko fue

233 Gurianova, “Suprematismo y poesía transracional”, p. 377.

especialmente importante. Sin las notas de su diario, en las que el pronombre “Yo” se refiere a veces a ella, a veces a él, las ideas de 1919–1921 (al menos) se habrían perdido. Más tarde, Stepanova asumió otro papel: como “gerente” de sus diseños de libros, incitando a su hija Varvara, para compararla con “una secretaria 'robot'”²³⁴. De una manera extraña, esta imagen recuerda las pinturas de Stepanova de 1919–1921, con sus representaciones de hombres “mecanizados”. En 1915, Rodchenko registró en su diario una profecía de su camino creativo: “Haré que las cosas vivan como almas y las almas como cosas”²³⁵. A fines de la década de 1910 y principios de la de 1920, se dedicó principalmente a las “cosas”, trabajando en “temas no objetivos” llenos de romanticismo vitalista, como abstracciones luminiscentes y construcciones arquitectónicas y móviles. Stepanova se dedicó a la tarea opuesta de hacer cosas a partir del alma, una tarea más radical pero menos gratificante. En 1919, abandonó su brillante poesía visual para dibujar figuras en miniatura, como si cumpliera un deber de deshumanizar el cuerpo. En su primera fotografía conjunta, *Street Musicians*, (músicos callejeros, 1920), Rodchenko y Stepanova aparecen sobre un fondo de estos dibujos. Aunque la fotografía fue hecha en el estilo de su arte, sus poses recuerdan a sus figuras; sin

234 Citado en Varvara Rodchenko, “Life and Art”, en Lavrentiev y Bowlt, eds., Varvara Stepanova. p. 162.

235 Alexander Lavrentiev y Varvara Rodchenko, Alexander Rodchenko: Opytrdliia budushchego (Moscú: Grant, 1996), pág. 41.

embargo, Stepanova parece ser pasiva y dependiente en la fotografía. Ella es diferente en fotografías posteriores realizadas por Rodchenko por su cuenta, pero todavía parece someterse a la idea de responderle con gran entusiasmo: aparece como una obrera con un pañuelo (uno de sus diseños), una vendedora en la tienda de la Editorial del Estado, o un anuncio vivo para uno de sus Diseños de logotipos de Rodchenko. El seudónimo de Stepanova, “Varst”, llama la atención no tanto por la falta de una terminación femenina, sino porque le permitía hablar de sí misma en tercera persona (“Obras de Varst”).

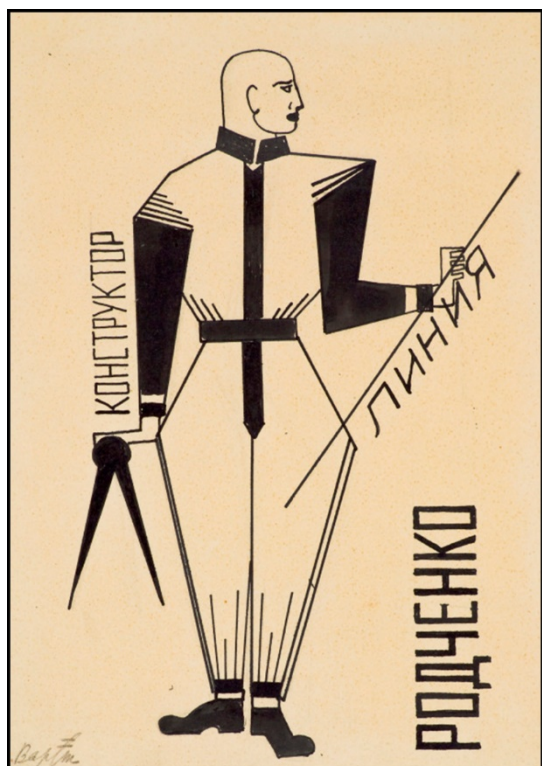


Figura 39. Varvara Stepanova, Caricatura de Alexander Rodchenko, 1922 Tinta china sobre papel.

Figura 40. Varvara Stepanova, Autocaricatura, 1922 Tinta china sobre papel.

La demanda tanto de independencia como de dependencia que definía el trabajo de Stepanova en el contexto de su relación con Rodchenko procedía de una variedad de fuentes, entre ellas la realidad social, las características personales y los sentimientos (las cartas y los diarios de Stepanova demuestran su devoción ilimitada por su marido). Pero lo más interesante de su obra es el papel que juega la dualidad del programa estético constructivista. El problema clave en el Constructivismo fue el objeto, que suplantó la obsoleta concepción de la pintura. Invariablemente, la pintura se asoció con una mujer y, con frecuencia, con una prostituta. (Malevich se refirió a ella como una “Venus regordeta”.) Para los constructivistas, la imagen siempre fue pornográfica: independientemente de lo que representara, apelaba descaradamente a la sexualidad del espectador y estaba sedienta de ser comprada. En una de sus primeras fotografías, realizada en 1924, Rodchenko representó al miembro de *Lef* Anton Lavinsky con una pequeña fotografía de un modelo desnudo en el fondo. Haciendo que Lavinsky se alejara del desnudo, Rodchenko opuso el cuerpo objetivado con el rostro de un nuevo creador, un nuevo sujeto, para dejar de ser una cosa, una mercancía, el objeto de una imagen. Al visitar París en 1925, Rodchenko encontró desagradable el culto a la mujer como cosa y la invencibilidad de la imagen. (Entre las primeras cosas que vio fueron postales sucias). Escribió desde allí: “La luz del Este lleva una nueva actitud hacia el hombre, hacia la mujer y hacia las cosas. Las cosas en

nuestras manos también deberían ser iguales, también deberían serlo nuestras camaradas”.

De acuerdo con esta línea de pensamiento, la cosa y la mujer deberían ser ellas mismas creadoras. La frontera entre sujeto y objeto se elimina no tanto por la fuerza del amor por el sujeto (como en el simbolismo, que se encuentra en la base de las resoluciones estéticas de los años 1900 y 1910) como por la fuerza de la respuesta positiva del objeto: El diseño constructivista también se dedicaba a la producción de cierta sustancia de naturaleza positiva, cierta disposición funcional para actuar. Esto se materializó en los estudios de Stepanova para trajes deportivos; las figuras de estos estudios suelen mostrarse con las piernas muy separadas, y los trajes suelen tener parches en forma de rombos en la zona de las rodillas para que el cierre y la apertura de las piernas constituyan el principal efecto visual del traje. Había algo erótico, por supuesto, en esta demostración de independencia y apertura sexual, pero el constructivismo no tanto negaba esta cualidad como no la reconocía, ya que este erotismo era virtualmente un efecto secundario del objetivo primario, que era abolir la alienación en la estructura de la mercancía-cosa, mercancía-imagen, mercancía-cuerpo. Con esto se pretendía crear un nuevo espacio de total libertad y camaradería. una “nueva forma de vida”, una meta que Sergei Tretiakov, –miembro, con Rodchenko, del

grupo *Lef*, que propugnaba el constructivismo– proclamó como la tarea principal del nuevo arte²³⁶.

Había un problema que el grupo *Lef* no entendía del todo: la falta de distinción entre el producto estético y el papel que juegan en la “nueva forma de vida” las relaciones personales²³⁷. En 1927, un ensayo en *NovyiLef* (Nueva Izquierda) afirmaba que “como verdaderos amantes, *Lef* y la realidad conservan la fresca inventiva de su relación”. lo que significa que el grupo aún no había roto con su antigua amante, la estética. Sin embargo, no estaba claro exactamente en qué territorio podrían encontrarse los nuevos amantes: Muchas de las obras creadas por el grupo *Lef* en ese momento (incluidos diseños de exposiciones y portadas de libros) se convirtieron en solo una forma de llegar a fin de mes. Es característico que fueran en su mayoría mujeres, incluida Stepanova, las que ejercieran este tipo de actividad como trabajo, permaneciendo leales al único medio que eligieron. Los elementos de lo erótico y lo accidental en las formas de la “nueva forma de vida” (que a menudo recuerdan el círculo surrealista) ocuparon el lugar de la sustancia creativa anárquica de 1918 a 1921. Durante la década de 1920, las reuniones del grupo *Lef* procedieron como sesiones de espiritismo o juegos maníacos de

236 Serguéi Tretiakov. “Otkuda i kuda?”/^(Moscú), no. i6(ig24).págs. '92–203.

237 Viktor Pertsov, “Crafik sovremennogo I.EFa”. Awn/.e/ZMoscow), no. 1 (1927), pág. 17

mah-jongg chino. La vecina y colega de Stepanova, Elizaveta Lavinskaia, afirmó que el círculo hizo un estudio práctico de las posibilidades de liberarse de las relaciones de propiedad: “Varvara Stepanova fingió ser una santa, eligió amantes para Rodchenko ella misma, y luego cayó en la histeria... ¡Claro que todos ellos [el círculo de la izquierda] se apartaron del arte, profanaron y contaminaron el concepto mismo del amor!”²³⁸

En sus memorias, escritas en 1948, Lavinskaia conectó la “nueva forma de vida” practicada por la familia Brik–Mayvakovsky (Osip Brik, Lili Brik y Vladimir Mayakovsky) con la destrucción del arte principalmente de la pintura de estudio. Después de todo, la pintura oponía la estética y la promiscuidad sexual con su propia singularidad –que el grupo *Lef* censuraba como base del fetichismo– y con el carácter exclusivo de sus propias relaciones subjetivo–objetivas. A pesar de esto, el constructivismo no estuvo del todo libre de fetichismo: al estudiar las cartas de Rodchenko desde París, así como la teoría socialista del objeto del teórico de *Lef* Alexander Bogdanov, Christina Kiaer escribe sobre el carácter profundamente fetichista de la teoría constructivista del objeto²³⁹. Si los constructivistas

238 Elizaveta Lavinskaia, “Vospominaniia o vstrechakh s Maiakovskim”, en *Maiakovskii vospomma–niakhrodnrkh zrfzzzae/* (Moscú: Moskovskii rabochii, 1968). pag. 853.

239 Christina Kiaer, “Rodchenko en París”. Octubre (Nueva York), n.º 75 (invierno de 1996), páginas 3 a 35. y “Boris Arvatov's Socialist Objects”, octubre de No. 81 (verano de 1997). págs. 105–18.

tardaron en darse cuenta de que sus proyectos para los objetos de la “nueva forma de vida” no eran tan funcionales, sino que tenían un enorme potencial de deseo, su trabajo en anuncios a mediados de la década de 1930 pronto lo confirmó. La marca del deseo dentro del constructivismo es evidente en el trabajo de Stepanova para la película *Alienation* (1936), en el que las paredes de la extraña y costosa peluquería donde los villanos pasan el tiempo están decoradas con sus diseños para la Liga de Jóvenes Comunistas²⁴⁰. En sus fotografías de 1938 de Stepanova, en las que aparece sobre una cama con un jersey ajustado, Rodchenko embellece su imagen con un fetiche erótico: una de las fotografías más impactantes la muestra con los ojos cerrados y acariciándose el rostro con un largo hilo de rosario.

En 1937–38, Rodchenko lanzó un experimento fotográfico para estudiar y reerotizar el objeto pasivo, evidente en sus naturalezas muertas con objetos de vidrio reproducidas en el undécimo número de *Novyi Lef* en 1938. Estéticamente, estaba preparado para la dramática historia de amor que vivió a principios de la década de 1930 con Evgeniia Lemberg, la figura no identificada durante mucho tiempo en *Mujer joven con una “Leica”* de 1934²⁴¹. Las fotografías de

240 Véase la fotografía ilustrada en Lavrentiev y Bowlit, eds. *El arte de Stepanova*, p. 100.

241 A juzgar por los diarios y las cartas de Rodchenko (ver Lavrentiev y Rodchenko. *Alexander Rodchenko*), estaba profundamente enamorado de

desnudos que tomó de Lemberg mientras estaban juntos en Crimea (que hasta hace poco permanecían desconocidas) cambian nuestra impresión sobre él. La suposición de que un objeto es siempre un objeto de deseo –y que paga con la distorsión de su imagen– llevó a Rodchenko a sus dramáticas fotografías de cuerpos humanos en la playa (tomadas durante el mismo viaje a Crimea), sus fotografías de circo durante la década de 1930 y sus abstracciones surrealistas realizadas en 1934. Después de todo, lo personal es siempre lo estético.

Lemberg y estaba considerando dejar Stepanova por ella. pero Lemberg murió en un accidente de tren en el verano de 1934.



Figura 41. Alexandra Exter, ca. 1912.

ALEJANDRA EXTER

Georgii Kovalenko

Alexandra Alexandrovna Exter (1882–1949) es una de las estrellas más brillantes en el firmamento de la vanguardia rusa, o quizás deberíamos decir ucraniana: Nacida en Ucrania, Exter creció en Kiev, asistió a la escuela de arte allí y desarrolló un gran interés en la cultura nacional ucraniana²⁴². Aunque a principios del siglo XX Exter se movía con frecuencia entre San Petersburgo, Moscú, Venecia y París, siempre regresaba a Kiev a su estudio, su familia y su hogar, al menos hasta que se fue definitivamente en 1920. La ciudad de Kiev fue un motivo importante en sus pinturas; y en sus conversaciones y correspondencia como

242 Exter nació en Belostok (ahora Polonia); se mudó con sus padres a Kiev cuando tenía dieciséis años.

emigrada hacia el final de su vida, siguió evocando la memoria de la ciudad de su juventud²⁴³.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la ciudad ucraniana de Kiev era muy diferente de las ciudades rusas de Moscú y San Petersburgo. Kiev estaba distante y aislada de la corriente principal cultural de Rusia y el Oeste, aunque Exter, al menos, hizo todo lo que pudo para trasplantar ideas nuevas y experimentales directamente al suelo ucraniano. Gracias en gran medida a su defensa, los artistas e intelectuales de Kiev pudieron descubrir y apreciar tendencias como el neoprimitivismo y el cubismo. Por ejemplo, Exter ayudó a organizar dos exposiciones de vanguardia en Kiev, *The Link* (1908) y *The Ring* (1914). También estuvo el primer Salón internacional de Vladimir Izdebsky, que viajó de Odessa a Kiev en 1910 y en el que Exter desempeñó un papel organizativo importante²⁴⁴. Aquí el público ucraniano vio por primera vez ejemplos de las últimas tendencias en Francia, así como arte alemán, ruso y ucraniano, incluido el neoprimitivista de David Burliuk y Mikhail Larionov, las improvisaciones de Vasily Kandinsky y la primera respuesta de Exter al cubismo francés. El Salón fue un evento artístico importante, que trajo el arte de

243 Ver. por ejemplo, las cartas de Exter a Vera Mukhina en RGAL1 (inv. no. 2826, op. I).

244 Fue idea de Exter organizar los dos Salones que Izdebsky financió y realizó una gira en 1910 y 1911: Para información sobre estos dos Salones, incluida la sede de Kiev, véase Dmitrii Severiukhin, "Vladimir Izdebsky and His Salons", *Experiment* (Los Ángeles), n. 1 (1995). págs. 57-71.

Giacomo Balia, Maurice Denis, Albert Gleizes, Alfred Kubin, Marie Laurencin, Henri Le Fauconnier, Henri Matisse, Jean Metzinger, Gabriele Muntser y muchos otros artistas europeos a la atención del público de Kiev.

A principios de la década de 1910, Kiev emergió rápidamente como un centro de intensa exploración intelectual y literaria. No es de extrañar que la casa Exter acogiera a muchos hombres y mujeres famosos y consumados de la época, incluidos artistas: Exter era especialmente cercano al pintor Alexander Bogomazov²⁴⁵ y al escultor Alexander Archipenko²⁴⁶. Sin embargo, descubrió un terreno común intelectual aún más profundo con filósofos como Nikolai Berdiaev y Lev Shestov, poetas como Anna Akhmatova, Ivan Aksenov, Benedikt Livshits y Vladimir Makkoveiskii, músicos como Pavel Kokhansky, Genrikh Neigauz y Karol Szymanovsky, y mecenas y eruditos como las familias Khanenko y Tereshchenko. También fue en Kiev donde Exter cultivó un interés permanente por la cultura popular ucraniana, que estudió, promovió y exhibió, a

245 El artista de Kiev Alexander Konstantinovich Bogomazov (1880 i;30) fue uno de los miembros más originales del movimiento Cube Futurist. De particular interés es su tratado *La pintura y sus elementos*. Para obtener información sobre Bogomazov, véase Andre B. Nakov, *Alexandre Bogomazov, exh. gato*. (Toulouse: Musée d'Art Moderne 1991); y la Introducción de Dmitrii Gorbachev en *Alexander Bogomazov, Zhivopis ta dementi [La pintura y sus elementos]* (Kuv: Popova, 1996).

246 Exter conoció a Archipenko cuando ambos eran estudiantes en el Instituto de Arte de Kiev. También asistió a la primera exposición de Archipenko en Kiev en 1906.

menudo incorporando referencias monográficas indígenas en su propio trabajo de estudio.



Figura 42. Exter (sentada en el centro) y sus estudiantes en Kiev, 1918-1919, frente a un panel pintado por Pavel Tchelitchew, que está sentado al lado de Exter.

Entre 1918 y 1930, tras la guerra y la insurrección, Kiev se convirtió en una ciudad de violencia y devastación. Varada en Kiev y por lo tanto aislada de Europa, Moscú y San Petersburgo, Exter trabajó más duro que nunca y, a pesar del caos y la confusión de las condiciones siempre cambiantes producidas por la revolución y la contrarrevolución, Exter ayudó a mantener a Kiev como un importante centro de arte experimental. Su estudio allí reunió no solo a artistas y escritores, sino también a directores de teatro y coreógrafos como Les Kurbas, Konstantin Mardzhanov y Bronislava Nijinska. Sobre todo, Exter nutrió a toda una generación de aspirantes a pintores que acudieron a ella en busca de

lecciones y consejos, algunos de los cuales, como Alexander Khvostenko–Khvostov, Vadim Meller y Anatolii Petritsky, alcanzarían una sólida reputación como diseñadores para el escenario soviético.

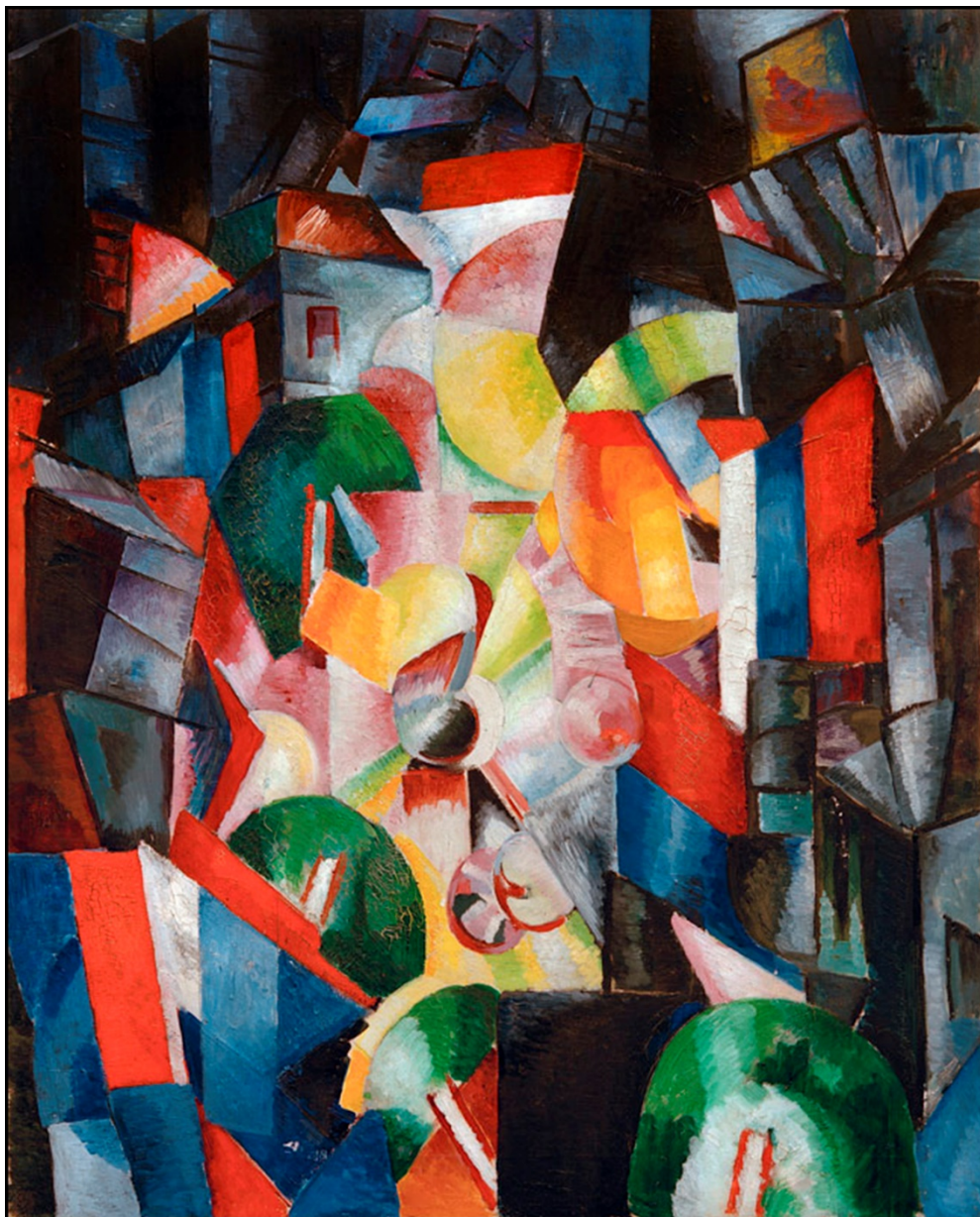
Exter fue por primera vez a París en el otoño de 1907, justo cuando el cubismo estaba evolucionando hacia un estilo distintivo y sofisticado, y ella comprendió rápidamente su potencial. Sin embargo, Exter no estudió cubismo en clases formales, como lo hicieron sus colegas rusos Liubov Popova y Nadezhda Udaltsova con Jean Metzinger y Henri Le Fauconnier. En cambio, aprendió sobre el cubismo a través del contacto personal con sus inventores, ya que, a finales de 1907, el poeta y crítico Guillaume Apollinaire y el pintor Serge Ferat le habían presentado a Picasso, Braque y el poeta Max Jacob, y poco después conoció a Fernand Leger. y Ardengo Soffici. En los claros y lúcidos principios del cubismo de Braque y Picasso, Exter encuentra respuestas parciales a los problemas de correlación de volumen y superficie, textura y forma, composición y ritmo. Pero le resultó difícil aceptar lo que los cubistas decían sobre el color o cómo lo aplicaban (o no lo aplicaban), porque para Exter el color lo era todo: era el alfa y el omega del arte de pintar. En las naturalezas muertas de Braque y Picasso de 1911–13, el objeto y su entorno son interdependientes, mientras que en Exter están claramente separados y son casi autónomos, activos y energéticos por derecho propio. Las superficies decorativas se acercan a los objetos,

rodeándolos y dominándolos. Exter elimina la figuración, pero conserva un orden definido. El resultado es la construcción de un estilo cubista que toca cada objeto y cada forma, pero es un estilo cubista que se distingue por una notable vitalidad del color, que deriva más de las ricas tradiciones de las artes decorativas ucranianas que de las sobrias convenciones de Braque y Picasso.

Hay razones para creer que Exter fue la responsable de introducir el término “Cubo-Futurismo” en el léxico ruso, ya que ella se encontraba en París en octubre de 1912, justo cuando Marcel Boulanger estaba acuñando y promoviendo el término²⁴⁷. En cualquier caso, Exter empleó el “Cubo-Futurismo” en muchas ocasiones, tratando de adaptarlo a las exigencias del ambiente artístico ruso que hasta ese momento había preferido el ímpetu de Gleizes, Metzinger y Le Fauconnier. Consciente tanto del cubismo como del futurismo desde sus viajes a París y Milán. Exter trató de combinar ambas tendencias en una amalgama estilística que adaptó a la temática rusa y ucraniana. Por lo tanto, podía representar una ciudad italiana de manera cubista e incluso simultaneista (conocía a los Delaunay en París), al tiempo que incluía referencias a los patrones coloridos de los huevos de Pascua ucranianos.

247 Ver Giovanni Lista, “Futurisme et cubofuturisme”, Cahiers du Musée national d'art moderne (París), no. 5 (1980), pág. 4.59.

A mediados de la década de 1910, Exter pintó muchos paisajes urbanos, a menudo nocturnos, como *Ciudad de noche*, 1915 (fig. 43) y *Florencia*, 1914-15 (fig. 44).



Alexandara Exter, *Ciudad de noche*, 1915

Estos no son meras representaciones de escenas urbanas, sino experimentos fugaces en composiciones de color audaces y dinámicas –cargadas con la energía del

movimiento, en *Ciudad de noche*, por ejemplo, las superficies luminosas se amontonan, se deslizan, chocan y se combinan para formar construcciones fantásticas. La luz, que pasa de lo concreto a lo condicional, de la cohesión de las formas a sus elementos individuales, se intensifica con colores deslumbrantes y movimientos rápidos, una combinación que recuerda los experimentos simultáneos de Giacomo Balla y Umberto Boccioni.



Alexandra Exter, Florencia, 1914-15

Sin embargo. Exter no abrazó completamente la doctrina del futurismo italiano, incluso si los primeros manifiestos y exposiciones futuristas (como los de París en 1913) coincidieron con sus propias ideas estéticas durante la

década de 1910, y a menudo las declaraciones italianas podrían haber sido suyas: “Es esencial impartir un sentimiento dinámico, es decir, el ritmo especial de cada objeto, su inclinación, su movimiento o, digamos, su fuerza interior... Nuestros cuerpos entran en los sofás en los que nos sentamos, y los sofás entran en nosotros El autobús se precipita hacia los edificios que pasa y, a su vez, los edificios se precipitan hacia el autobús y se fusionan con él”²⁴⁸.

Aunque Exter reconoció el valor del futurismo italiano, no lo siguió a ciegas y no estaba especialmente interesada en el vehículo que se precipitaba por el espacio que tanto fascinaba a Boccioni y sus colegas. Por supuesto, el movimiento –tanto su anticipación como su actualidad– era muy importante para la filosofía pictórica de Exter y, como los italianos, tendía a equiparar movimiento y ritmo. Es en las estructuras rítmicas de su pintura donde reside el potencial de movimiento; y para Exter –como para Boccioni– el ritmo era un componente primario del movimiento. Sus ideas sobre el ritmo también eran similares a las del crítico radical de Moscú Nikolai Tarabukhin, quien escribió en 1916 (justo cuando Exter estaba desarrollando sus teorías): “Como elemento de movimiento, el ritmo es

248 Filippo Tommaso Marinetti, “Futurizm”, en Genrikh Tasteren, ed., *Futurizm* (Moscú: Iris, 1914), PP-143-44.

una ilustración... El ritmo supone estabilidad a partir de la cual se despliega su libre impulso”²⁴⁹.

Yakov Tugendkhold, un firme defensor de la obra de Exter, escribió en su biografía de ella en 1923: “Las obras 'no objetivas' [de Exter] producen una impresión extraña e inquietante. La mirada del espectador... busca ante todo contenido humano, analogías y sugerencias de varios tipos de imágenes concretas habituales, y está a punto de alejarse con una decepción inútil... Sin embargo, es imposible alejarse, porque comienzas a sentir el encanto, frío y puro, como la música, de estas suspensiones y declives de formas multicolores en medio del espacio infinito del lienzo blanco... Esto no es un retrato, un paisaje o una naturaleza muerta, es una especie de “mundo en las nubes”, en el que solo habitan conceptos puros de pintura, conceptos de espacio y profundidad, equilibrio y movimiento”²⁵⁰. Estos “conceptos puros de pintura” informan todo el arte de Exter, incluyendo las pinturas de estudio y los diseños escénicos, especialmente en su tratamiento y manipulación del color.

Las explosiones de color son un rasgo característico de la pintura de Exter. Si, en la pintura de Picasso, la forma a menudo absorbe el color, los colores de Exter se desbordan,

249 Nikolai Tarabukin, *Oprt teorii zhivopisi* (Moscú: Vserossiiskii proletkult, 1928), pág. 36.

250 Yakov Tugendkhold, *Alexandra E.rterkak zhivopisets i khudozhnikstsenv* (Berlín: Zaria 1922), pág. 10

trascendiendo las leyes y convenciones de la composición, como para enfatizar que las leyes intrínsecas de color son tan esenciales como los de cualquier otra entidad. Los colores de Exter tienden a “explotar” más allá de los límites de una forma dada, produciendo zonas de color liberadas y casi independientes que, sin embargo, sirven como reflejos o comentarios sobre las formas dentro de la pintura.



figura 46. La escena del balcón en la obra de William Shakespeare, Romeo y Julieta, producida en el Teatro de Cámara. Moscú, con escenografía y vestuario de Exter. 1921.

Exter llegó a la pintura no objetiva de manera gradual y consistente, con la fase Cubo-Futurista que ya contenía los elementos básicos de los experimentos abstractos más avanzados (como en, por ejemplo, *Paisaje urbano* (Composición), ca. 1916 [lámina 8]).

Dio nombres sencillos a sus pinturas no objetivas, como *Composición: movimiento de planos*, 1917–18 (lámina 10), *Composición no objetiva*, 1917 (lámina 9) y *Construcción de planos de color*, 1921 (lámina 11). Tales pinturas dan la impresión de ser arreglos fríos y calculados de formas y colores, determinados por la lógica de principios estéticos cuidadosamente elaborados, pero el temperamento y la individualidad de Exter nunca podrían ser domesticados y moderados por la sobriedad de la mera lógica o el cálculo. Es cierto que Exter a menudo describía sus composiciones no objetivas utilizando términos de la física como velocidad y aceleración, vector y masa, energía y dirección; y, como en el mundo de la física, sus composiciones no objetivas nunca son estáticas, creando una impresión casi hipnótica de constante cambio y evolución. Sin embargo, a pesar de toda su sofisticación, las pinturas abstractas de Exter también parecen derivar de una fuente doméstica más local, ya que las angulosidades de estas obras recuerdan las líneas en zigzag de las flores en las pinturas campesinas ucranianas: ciertamente, sus triángulos, trapecios y romboides sugieren una afinidad inmediata con el ornamento ucraniano.

Los experimentos cubofuturistas y no objetivos de Exter marcaron el punto culminante de su carrera artística, y los aplicó a muchas de sus actividades simultáneas, especialmente su trabajo para las producciones de Alexander Tairov en el Teatro de Cámara de Moscú: *Innokentii Annensky* de Thamira Khytharedes (1916), *La Salome* de Oscar Wilde (1917) y *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (1931).



figura 45. Salomé de Oscar Wilde, producida en el Teatro de Cámara. Moscú, con set y diseños de vestuario de Exter. 1917.

El crítico Ahram Efros describió los decorados de Exter para Thamira Khytharedes como un “desfile festivo del cubismo”²⁵¹ –una descripción acertada, ya que Exter fue la primera en traer el cubismo a la escena rusa y demostrar cómo la pintura cubista podía responder a la disciplina del

251 Abram Tiros, *Khudozhniki Kamernogo teatra* (Moscú: VTO, 193.4), pág. XXIV.

teatro. De hecho, las escenografías de Exter abrieron una nueva era, pues ya no subordinó la escenografía y el vestuario a una función puramente utilitaria sino que expuso el elemento activo o cinético para complementar y extender la acción de la trama.

Con su vitalidad de color, la producción del Tairov de *Salome* por Exter también fue “festiva”, aunque fue la evocación del espacio volumétrico y coloreado y la extensión de ese espacio más allá del proscenio lo que sorprendió y deleitó. Sus diseños para *Romeo y Julieta* fueron aún más dinámico: impredecible en su contraste físico, interacción de masas y convergencia y divergencia de líneas, con un juego constante de formas, colores, luces y sombras en el que el espacio mismo se convirtió en un “personaje” principal. Los decorados se integraban con el intrincado sistema de cortinas, que caían desde arriba y se separaban en diagonal, paralelas a las candilejas, dividiendo o reduciendo o ampliando el espacio del escenario, las cortinas también servían para introducir cada episodio con un color particular, ya sea limón, violeta, naranja o carmesí, podemos entender por qué Efros se refirió a este *Romeo y Julieta* como un “cubismo más cubista en un barroco más barroco”²⁵². Aquí y en otros lugares. Las ideas de Exter sobre el vestuario no eran menos radicales, pues insistía en la necesidad de que el vestuario interactuara orgánicamente con los decorados o telones, de modo que sus divisiones

252 *Ibíd.*, págs. XXXII–XXXIII.

planares e interrelaciones volumétricas correspondieran a las relaciones plásticas equivalentes establecidas dentro del espacio más amplio del escenario.

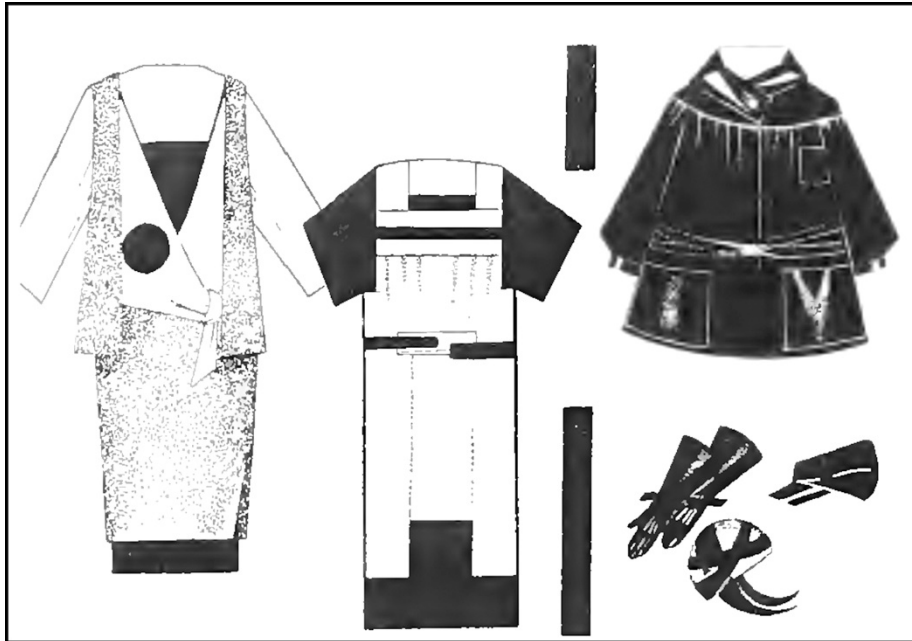


Figura 47, Alexandra Exter, Diseños de ropa, 1923

Las producciones de Tairov le dieron a Exter un amplio reconocimiento como escenógrafa y, a partir de entonces, las artes escénicas continuaron desempeñando un papel importante en su carrera. Por ejemplo, colaboró con la bailarina Elza Kriuger y la coreógrafa Bronislava Nijinska en Berlín y París: el foco de sus exposiciones en Berlín, Londres. París y Praga en la década de 1920 se basó en su trabajo para el teatro, el ballet, el cine y las marionetas; y en la década de 1920 enseñó escenografía en la escuela de arte de Leger en París, la Académie Moderne. En 1980 publicó un conjunto de proyectos experimentales para el escenario en Alexandra Exter: *Decors de Theatre*, una antología de

diseños y propuestas para el circo, operetas y revistas, y teatro (con una introducción de Tairov): Mucho después de emigrar, Exter encontró consuelo en el teatro, creando diseños de vestuario y decorados para obras de Esquilo y Sófocles, aunque sin ningún encargo o producción específica en mente. Durante la década de 1930, Exter también volvió al tema de la *commedia dell'arte*, los personajes de sus pinturas y dibujos se convirtieron en bailarinas y acróbatas. Incluso sus diseños en cerámica y las diversas maquetas que realizó para las ediciones de los años 30 (la mayoría, lamentablemente, no publicadas) tienen referencias al teatro.

Exter fue un miembro importante de la vanguardia internacional. Participó en las principales exposiciones rusas como *Tramway V* (1915) y *The Store* (1916); fue colega de Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova y Nadezha Udaltsova; y viajó constantemente en la década de 1910, sirviendo como un enlace importante entre Rusia y Francia e Italia.

Recordada también como profesora, Exter formó toda una escuela de jóvenes artistas ucranianos y rusos, algunos de los cuales se hicieron muy conocidos en Europa y Estados Unidos, como Simon Lissim y Pavel Tchelitchew. Su talento como artista se desbordó en muchos campos relacionados, incluido el diseño de interiores (como en el apartamento Kriuger en Berlín en los años '1920), el diseño de

exposiciones (la Exposición Agrícola de toda la Unión en Moscú en 1923), el diseño de ropa (para la casa de moda Atelier en Moscú en 1923), diseño de libros (poesía de Ivan Aksenov) y diseño de escenarios de películas (para la secuencia marciana en la película *Aelita* de Yakov Protazanov, en 1934).

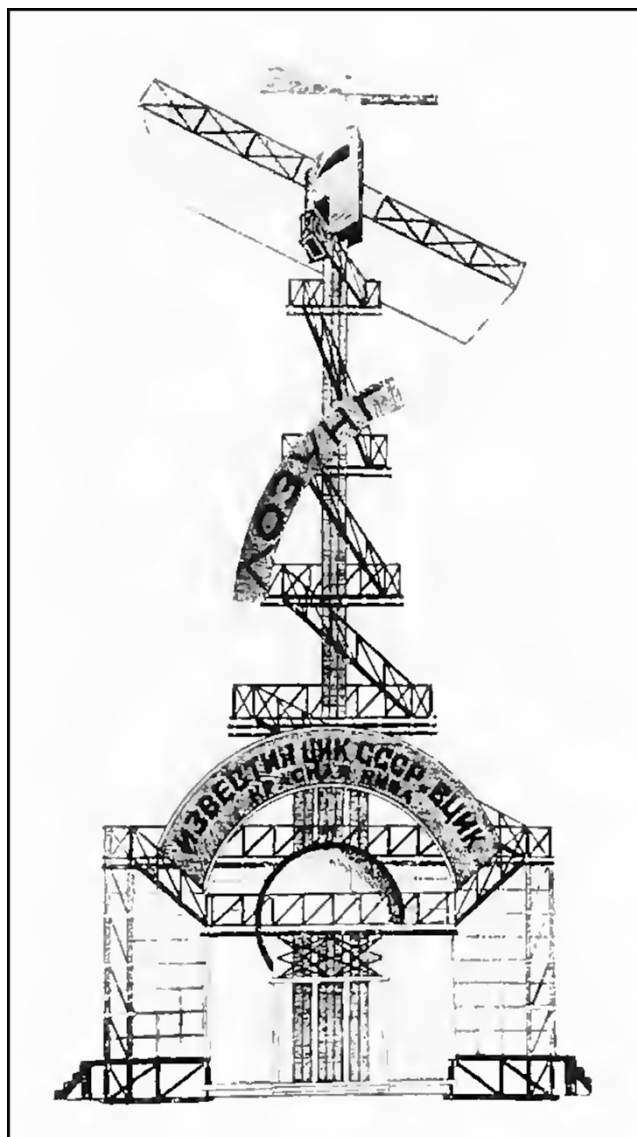


figura 48. Alexandra Exter con Boris Gladkov y Vera Mukhina Diseño para el Pabellón *Izvestiia* en la Exposición Agrícola de All-Union, Moscú, 1923

Una inspiración para muchos, la extrañamente correcta Exter fue considerada como el último árbitro del mal gusto, elogiando las grandes catedrales de Francia, pero fascinada por una sola flor en un traje ucraniano, defendiendo los complejos esquemas del cubismo y, sin embargo, dando la bienvenida al fresco y salvaje arte de la vanguardia rusa.

Alexandra Arexandrovna Exter

(de soltera Grigorovich) (1883–1949)

1883 Nace el 6 de enero en Belostok, cerca de Kiev.

1893–99 Asiste a la Sl. Gimnasio Femenino Olga en Kiev.

1901–03 Asiste al Instituto de Arte de Kiev.

1904 Se casa con su primo, Nikolai Exter, abogado.

1906–08 Se reinscribe en el Instituto de Arte de Kiev.

1907 Comienza a visitar París y otras ciudades europeas.

1908 Participa en varias exposiciones de Kiev, incluido el espectáculo de vanguardia *The Link*. Realiza sus primeras ilustraciones para libros.

1909–14 Viaja y vive en el extranjero con frecuencia. Se familiariza con Apollinaire, Braque, Picasso. Soffici, y muchos otros miembros de la vanguardia internacional.

1910 Contribuye a las exposiciones The Triangle y Union of Youth en San Petersburgo.

1910–11 Contribuye a la primera exhibición de Jack of Diamonds en Moscú.

1913–13 Se muda a San Petersburgo. Continúa contribuyendo a las principales exposiciones. 1913–14 Vive principalmente en Francia.

1915 Influenciado por Malevich y Tallin, comienza a investigar no pintura objetiva.

1915–16 Contribuye a las exposiciones Tranvía I y La Tienda.

1916–17 Comienza su trabajo teatral profesional con diseños para Thamira Khytharedes en 1916 y Salomé en 1917, ambas producidas por Alexander Tairov en el Teatro de Cámara. Moscú.

1918 Muere Nikolái Exter.

1918–19 Abre su propio estudio en Kiev: entre sus alumnos hay muchos artistas que luego lograrán el éxito,

como Isaak Rabinovich, Pavel Tchelitchew y Alexander Tyshler.

1918–1920 Trabaja intermitentemente en Odessa como profesor y escenógrafo.

1920 Se muda a Moscú. Se casa con Georgii Nekrasov, actor. Obras en el Teatro de la Casa del Pueblo.

1921 Contribuye a la exposición $5 \times 5 = 25$ en Moscú.

1921–23 Enseña en Vkhutemas. Contribuye a Erste russische Kunstausstellung en la Galerie Van Diemen de Berlín, que viaja al Museo Stedelijk de Ámsterdam la primavera siguiente.

1923 Se dedica al diseño textil y de moda para el Atelier of Fashions de Moscú. Es miembro del equipo de diseño del Pabellón *Izvestiia* en la Exposición agrícola de toda la Unión. en Moscu. Comienza a trabajar en el vestuario de la película *Aelita* de Yakov Protazanov.

1924 Emigra a París. Contribuye a la Bienal de Venecia. Trabaja para compañías de ballet rusas con Leon Zack y Pavel Tchelitchew. Enseña en la Academie Moderne de Fernand Leger.

1925 Contribuye a la Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modemes en París. Continúa trabajando en la escenografía y el diseño de interiores (lo

que hará durante las décadas de 1920 y 1930): diseña el vestuario para siete ballets realizados por el Theatre Choreographique de Bronislava Nijinska.

1927 Exposición en Der Sturm, Berlín.

1929 Exposición en Galerie des Quatre Chemins, París. Ilustra varios libros infantiles elegantes, comenzando por su propio Mon Jardin (19,36).

1937 Exposición en el Musee des Arts et Metiers, París.

1949 Muere el 17 de marzo, en París.



Lámina 1: Alexandra Exter, El Puente (Sèvres), 1912. Museo Nacional de Arte de Ucrania, Kiev



Lámina 2. Composición de Alexandra Exter (Génova), 1912–14 Óleo sobre lienzo, 115,5 x 86,5 cm Museo Ludwig, Colonia



Lámina 3. Alexandra Exter, Ciudad, 1913. Óleo sobre lienzo, 88,5 x 70,5 cm Pinacoteca Regional: Vólogda



Lámina 4. Alexanrra Exter, Naturaleza muerta. 1913, Collage y óleo sobre lienzo. 68 x 53 cm Museo Thyssen–Bornemisza. Madrid

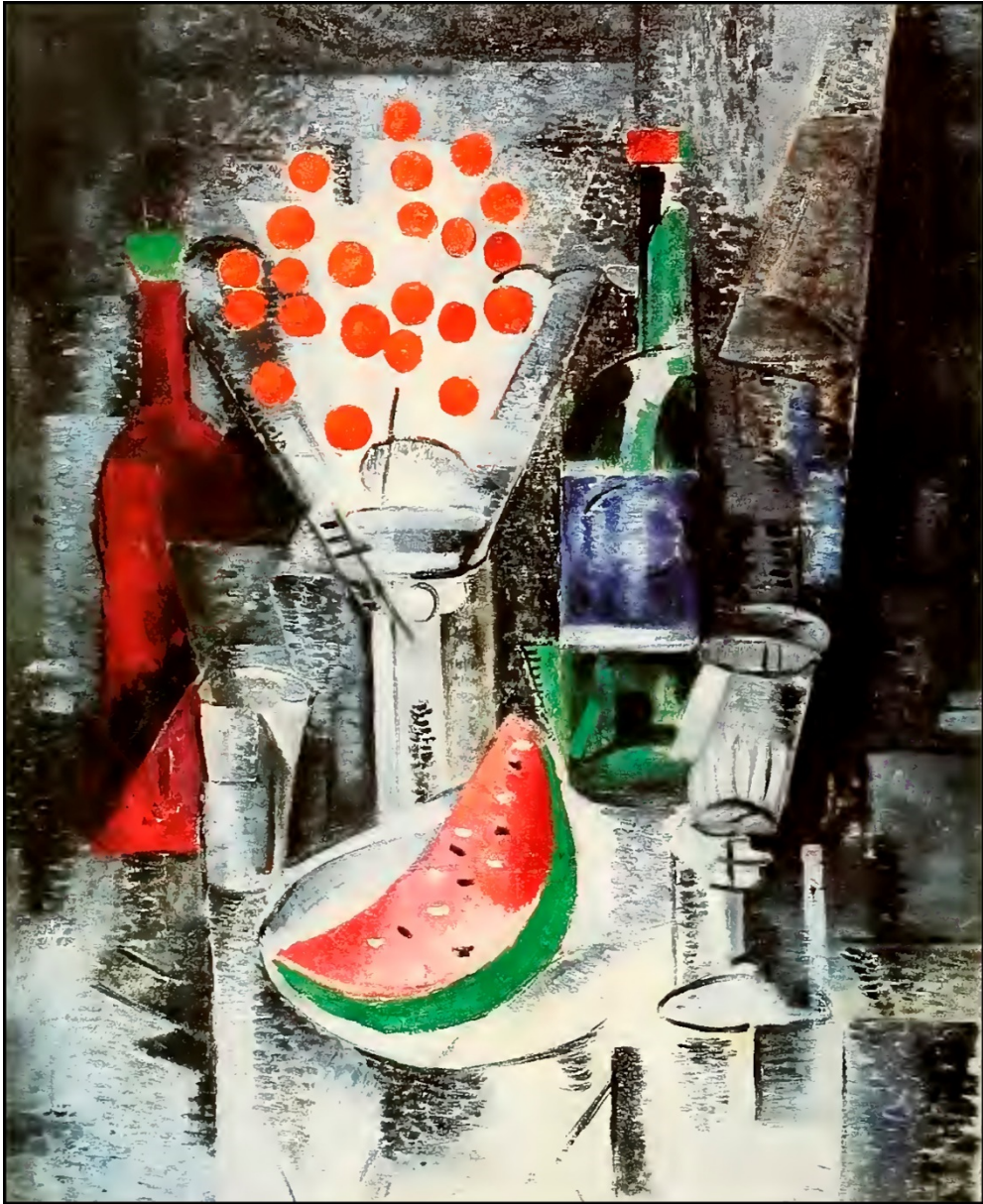


Lámina 5. Alexandra Exter, Naturaleza muerta. Cuenco de cerezas, 1914, Óleo sobre lienzo, 89 x 72 cm. Reserva del Museo Estatal de Rostov Kremlin



Lámina 6. Alexandra Exter, Composición. 1914. Óleo sobre lienzo. 90,7 x 72,5 cm. Galería Estatal Tretyakov. Moscú



Lámina 7. Alexandra Exter, Venecia, 1915. Óleo sobre lienzo, 123 x 97 cm. Modern Musee, Estocolmo

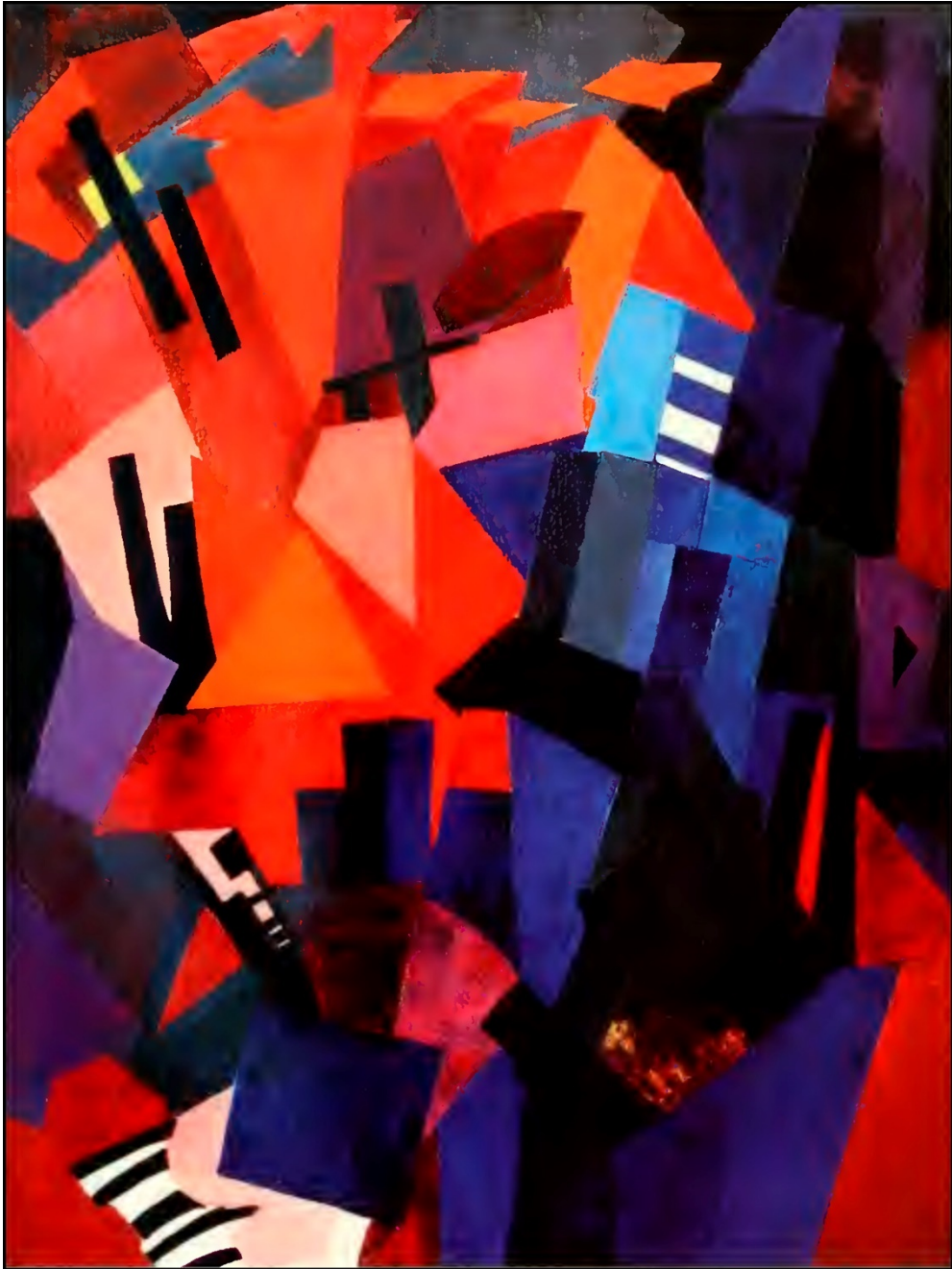


Lámina 8. Alexandra Exter. Paisaje urbano (Composición), ca. 1916, Óleo sobre lienzo, 117 x 88 cm. Museo y centro de exposiciones Slobodskoi

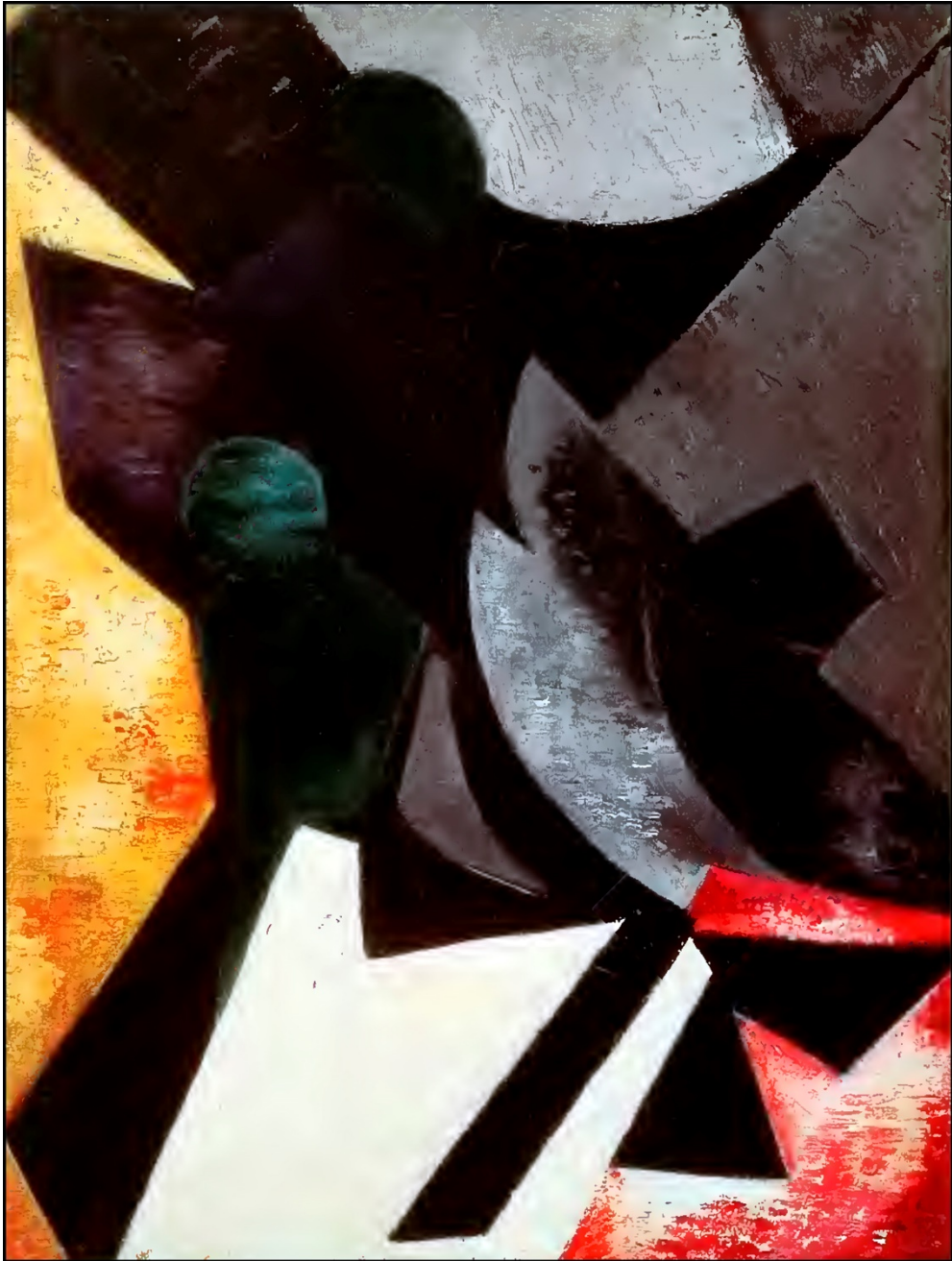


Lámina 9. Alexandra Exter. Composición no objetiva, 1917 Óleo sobre lienzo, 71 x 53 cm. Museo de arte Kovalenko del distrito de Krasnodar



Lámina 10. Alexandra Exter, Composición. Movimiento de Aviones, 1917–18 Óleo sobre lienzo, 92,5 x 76,9 cm. Museo Estatal de Artes Visuales, Nizhnii Tagil



Lámina 11. Alexandra Exter, Construcción de Planos de Color, 1921. Óleo sobre lienzo, 89 x 89 cm. Estatal de Arte Radischev, Saratov



Lámina 12. Alexanora Exter. Construcción, 1922–23. Óleo sobre lienzo, 89,8 x 89,2 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



Figura 49. Natalia Goncharova, París, ca. 1915.

NATALIA GONCHAROVA

Jane A. Sharp

Vida de la artista

En un ensayo que sigue siendo el mejor estudio sobre Goncharova hasta la fecha, la poeta Marina Tsvetaeva distingue en la biografía de Goncharova, su “vida exterior”, de su trabajo creativo y su personalidad. Esta “vida interior” no puede destilarse en una narración de eventos históricos y personales, ya que se forma a través de la agencia que la pintora demuestra en su arte. Goncharova trasciende en lugar de sucumbir a la “vida cotidiana” (*byt*, en ruso)²⁵³. Hoy en día es menos difícil argumentar que Goncharova requiere

253 Marina Tsvetaeva, “Natalia Goncharova (zhizn i tvorchestvo),” *Valia Rossii* (Praga), núms. V–VI. VTI: VI11–IX (1929): reeditado con notas e introducción de Dmitrii Sarabianov en *Prometei* (Moscú), núm. 7 (1969).

una representación histórica biográfica. Ahora sabemos que consideraba sus propias prácticas creativas como un trabajo repetitivo y agotador, y que su arte se relacionaba directamente con las condiciones y los prejuicios de la vida cotidiana, particularmente en la medida en que determinaban sus experiencias como mujer. En efecto, el enfoque de Tsvetaeva es algo contradictorio. La identidad de Goncharova como artista está enmarcada por dos polos dentro de su biografía, es decir, su vida en Rusia y su vida como emigrante “después de Rusia”, el punto en el que la poeta se reencuentra con la pintora, antiguas vecinas que se conocieron primero en Moscú, pero se hicieron amigas solo como expatriadas en París²⁵⁴:

Natalia Sergeevna Goncharova nació el 21 de junio de 1881 (el mismo año que Larionov, Picasso y Leger) en el pueblo de Nagaevo. en el distrito de Chern de la provincia de Iula²⁵⁵: La familia inmediata de Goncharova eran

254 La artista y el poeta se criaron en Moscú en el distrito de Tverskaia, en las casas No. 7 y 8, Treklipnidny i Lane, y se conocieron por primera vez cuando se le pidió a Goncharova que acompañara a Tsvetaeva a casa desde la escuela a la que asistían juntos (en diferentes clases): Tsvetaeva. “Natalia Goncharova (zhizn i tvorchestvo)”. pág. 154.

255 Existe cierta confusión sobre su lugar de nacimiento exacto: su certificado de bautismo (Staryi Roskovets. 26 de junio de 1881) indica que su padre era “terrateniente en el pueblo de Nagaevo”: Sin embargo, el ensayo de Tsvetaeva dice que el lugar de nacimiento de Goncharova es Lodyzhino, también en la provincia de Tula (Tsvetaeva, p. 154). Los miembros de la familia registran varias mudanzas, de Lodyzhino a Luzhino (donde Goncharova vivió durante siete años), y luego a Akatovo, todas las aldeas en la frontera de las provincias de Orlov y Tula. Una copia del

miembros políticamente liberales y bien educados de la nobleza rural. Su padre, Sergei, arquitecto (graduado del Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú), diseñó y construyó su casa en Moscú en Trekhprudnyi Lane. Goncharova y su hermano menor, Afanasii, fueron criados y educados principalmente por su madre y su abuela paterna en hogares familiares en las provincias de Orlov y Tula. Goncharova se mudó a Moscú en 1892 para asistir al Cuarto Gimnasio de Mujeres, donde se graduó en 1898. Después de varios comienzos en falso en historia, zoología, botánica y medicina, Goncharova finalmente decidió seguir una carrera como escultora e ingresó al Instituto de Pintura Escultura y Arquitectura de Moscú en el otoño de 1901.

Goncharova experimentó las contradicciones entre la ciudad y el campo como una crisis en su vida, una que ubica su trabajo dentro del *continuum* del Modernismo europeo (y ruso). Los puentes entre el día a día, el Moscú urbano y los retiros de verano en el campo son evidentes en todas partes en su arte. Las fotografías de la finca familiar la muestran jugando a la campesina, vestida con ropa local, pero calzando zapatos de ciudad. Un grupo de tres primeros autorretratos también revelan su interés por las mascaradas de élite; en uno, se representa a sí misma como una dama de los años 1840 que se relaja en su casa con su vestido de mañana; los otros se centran en su identidad como pintora

certificado se encuentra en los archivos del Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú (RGALI; inv. no. f. 680, op. 2, ed. khr. 1638. p: 9).

(ver Autorretrato con lirios amarillos, 1907, lámina 13). En estas pinturas, vemos la continuidad de vidas “exteriores” e “interiores” trazadas en la congruencia de imágenes y realidades. La Rusia rural emerge completa del estudio moscovita de la pintora. Autorretrato con lirios amarillos, uno de los marcos pintados linda con el marco real del cuadro y está contenido en él, lo que subraya el dominio consciente de la artista y las experiencias tanto vividas como imaginadas.

RUSIA: POLOTNIANYI ZAVOD

Los primeros pasteles y pinturas de Goncharova se basan en su entorno rural, en particular en la finca principal de la familia en la provincia de Kaluga, llamada Polotnianski Zavod en referencia a la fábrica de papel (anteriormente textil) que ocupaba los mismos terrenos que la vivienda palaciega²⁵⁶.

256 La finca no está lejos de la finca Yasnaia Poliana de Lev Tolstoi, y está a menos de una hora de la ciudad de Kaluga. Durante la era soviética, gran parte del contenido interior se depositó en el museo de la ciudad, y la propia finca, con sus parques y estanques, se transformó en un sanatorio. Dañado severamente durante la Guerra World 11, ahora es el armazón de una estructura y recientemente se vendió a un inversionista privado: Agradezco a varios miembros de la familia Goncharov que han proporcionado gran parte de la información publicada aquí, en particular Igor Glebovich Goncharov y Valentina Alexandrovna Zhilina, arquitecta restauradora (y

Las descripciones de la vida en la propiedad sugieren una difuminación de los límites de clase, trabajo, ocio y cultura que pueden estar asociados con los esfuerzos de reforma liberal en la Rusia de finales del siglo XIX y principios del XX. El propietario de la finca, Dmitrii Dmitrievich Goncharov, él mismo un talentoso cantante aficionado, mantuvo un teatro de “trabajadores” en el terreno y estaba casado con una estrella de la compañía de ópera de Moscú de Sergei Zimin. Ambos actuaban e invitaban a otros a participar en noches de música y drama. Entre los visitantes más célebres durante la era de Goncharova estaba el crítico de teatro Anatolii Lunacharsky (más tarde Comisario de Cultura de Lenin)²⁵⁷.

Dados los frecuentes viajes entre casas familiares, es probable que Goncharova presenciara algunas de las representaciones teatrales en Polotnianski Zavod, aunque no las menciona en ninguno de sus bocetos autobiográficos. En cambio, lo que más la impresionó fueron las actividades diarias de los sirvientes y campesinos que vivían en la

prima de Goncharova) que participó en los planes para restaurar Polotnianski Zavod.

257 Igor Goncharov ha declarado que su abuelo era un socialdemócrata, que expresó sus simpatías políticas por las causas de izquierda proporcionando a Lunacharsky papel gratuito para las publicaciones del partido. Presentó una obra de ocho horas davat Polotnianski Zavod (¿en la década de 1890?): Igor Goncharov, en entrevistas con el autor en junio de 1997. El teatro fue descrito como un “teatro de trabajadores” durante este tiempo; ver Pushkiniana kaluzhskoigubemii (Tula: Kommunar, 1990), n. 2, pág. 26

propiedad²⁵⁸ Las vistas y los mapas reconstruidos de la finca dan alguna indicación de la proximidad de la fábrica, la agricultura y las viviendas campesinas que se extienden más allá del río Sukhodrev que atraviesa la finca.



Figura 50. "Las muecas en el arte en relación con el proyecto para un teatro de los futuristas". Fotografía de Natalia Goncharova (titulada "Maquillaje inicial para una actriz del teatro futurista") y Mikhail Larionov (titulada "Adorno de cabeza masculina para el escenario de M. Larionov") (1913). Reproducido en *Teatr v karrikaturakh* (Moscú), núm. 3 (21 de septiembre de 1913). pag. 9.

258 Iliia Zdanevich. primer biógrafo de Goncharova, subrayó la importancia de las experiencias rurales del artista en la finca; Eli Eganbiuri (seudónimo de Iliia Zdanevich) Natalia Goncharova. Mijaíl Lariónov (Moscú: Miunster, 1913), pág. 13

En el ciclo de pesca de Goncharova se representa una serie de estanques interconectados, mantenidos artificialmente con suministros de pescado en beneficio de la población local: su ciclo agrícola y una serie de imágenes de jardinería también se pueden identificar con paisajes específicos en Polotnianvi Zavod durante los años 1906–1909, cuando regresaba allí regularmente para pintar²⁵⁹.

LA VIDA EN EL ARTE: EL INSTITUTO DE MOSCÚ Y LA EXPOSICIÓN INDEPENDIENTE

La formación de Goncharova en las artes visuales refleja tanto los límites de las instituciones artísticas oficiales –que a principios de siglo ya no segregaban a los alumnos y alumnas, sino que negaban a las mujeres la igualdad de derechos al finalizar la carrera– y la importancia de los estudios independientes. La afirmación de Goncharova de que tenía poca formación como pintora es desmentida por numerosas fuentes. Asistió al Instituto de Moscú con poca frecuencia después de recibir una pequeña medalla de plata

259 Jane A. Sharp, “El ejercicio de la repetición: los ciclos y las series de composición de Nathalie Gonteharova de 1907 – 1911”, 111 Jessica Boissel. Nathalie Goncharova. michel larionov págs. 178–87.

por escultura (1908–04), pero no se retiró oficialmente hasta 1909²⁶⁰.

Desde al menos 1908, enseñó y asistió a clases en el estudio de Iliá Mashkov y Alexander Mikhailovsky en Malýi Kharitonevskii Lane en Moscú²⁶¹. Fue aquí donde estudió y realizó numerosos bocetos de desnudos masculinos y femeninos, completando los ejercicios de estudio que habrían concluido su curso de estudios en el Instituto de Moscú. Mientras estaba en el Instituto de Moscú, Goncharova conoció a Larionov; poco después se mudó a la

260 El Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, formulario de inscripción para Natalia Sergeevna Goncharova. RGALI inv. No. F. 680. op. 2, ed. khr. 1638, pág. 12. Está registrada desde el otoño de 1901 (ingresando como auditora en la “clase principal”) hasta 1909 cuando fue expulsada por falta de pago de la matrícula. En 1908–09 estuvo registrada en la “clase de dibujo de la naturaleza “. y el “estudio de escultura”. habiendo sido avanzada a ambos en 1906–07. En 1903–04 recibió la “pequeña medalla de plata para escultura”, pero debido a que solo era auditora, no pudo reclamarla: También aprobó un curso de perspectiva. Su correspondencia con la escuela indica que por motivos de salud no pensaba asistir a clases en 1903–04 (carta de Goncharova al Director de la Escuela, fechada el 25 de agosto de 1908, p. 13). Su formulario de registro también indica su estado de clase (soslovie) como “hija de un miembro de la nobleza”.

261 Gleb Pospelov, Bubnovyi valet: primitivigorodskoifolklorvmoskovskoizhivopisi ipio–xgodov (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1910), pág. 27. Para conocer la participación de Goncharova en el estudio, véase Jane A. Sharp, “Redrawing the Margins of Russian Vanguard Art: Natalia Goncharova's Trial for Pornography in 1910”, en Jane T. Costlow, Stephanie Sandler y Judith Vowles, eds., *Sexuality and el cuerpo en la cultura rusa* (Stanford: Stanford University Press, 1998), págs. 104–06.

casa de Goncharov, donde juntos mantuvieron un estudio y una vivienda²⁶². Claramente, él fue su instructor más importante, a veces repintando o corrigiendo su trabajo²⁶³. Las memorias de colegas y amigos subrayan la reciprocidad de su relación y el lugar central que ocupaba en los círculos bohemios de Moscú²⁶⁴.



Figura 51. Mak [Pavel Petrovich Ivanov], Natalia Goncharova, 1914

Figura 52. Natalia Goncharova, Portada de *La jota de diamantes*, catálogo de la exposición, Moscú, 1910

262 Eganbiuri, Natalia–Goncharova, Mikhail Larionov, p. 14

263 Elena Ovsianmkova, “Iz istorii odnoi llustratsii”. Panorama iskusstv (Moscú), n. 11 (1988), pág. 248.

264 Georgii Kovalenko, ed., Zhizn khudozhnikov. Natalia Goncharova. Mijaíl Lariónov (Moscú: Galart, 1995), pp– io3–16, 122–28.

Los estudios del Instituto de Moscú, en particular los de Larionov, proporcionaron a Goncharova su entorno inmediato: el elenco de participantes siempre cambiantes en las exposiciones de vanguardia organizadas en Moscú. Tras la expulsión masiva de estudiantes de la clase de retratos de género de Konstantin Korovin en enero de 1910 por su imitación de la pintura modernista europea contemporánea, se formó un grupo formado por Larionov, Robert Falk, Petr Konchalovsky, Alexander Kuprin, Mashkov (expulsado el año anterior) y otros. El primer grupo expositor independiente moscovita radical, al que Larionov denominó *Jack of Diamonds* (Jota de diamantes), un título provocativo que evocaba asociaciones con la literatura de kiosco y el patrón de identificación en los uniformes de prisión. Goncharova exhibió sus pinturas primitivistas y cubistas en la primera muestra de ese grupo, que tuvo lugar en diciembre de 1910–1911, y fue reseñada de manera destacada en la prensa. Dominó una exposición posterior, *La cola de burro*, organizada por Larionov y realizada entre marzo y abril de 1913, con más de cincuenta y cinco de sus pinturas en la primera sala del espacio de la galería. Las otras exposiciones importantes de Moscú en las que participó fueron *The Target* (El objetivo, marzo–abril de 1913) y *Nº 4* (marzo–abril de 1914). Larionov puede ser acreditado por promocionar la carrera de ella sobre la suya en estas

exposiciones y organizando sus retrospectivas en 1913 (Moscú) y 1914 (San Petersburgo)²⁶⁵.



Figura 53. Natalia Goncharova, Arcángel San Miguel, 1914, Hoja no. 7 en álbum de litografías, *Misticheskie obrazy vomy*, 1914

Aparte de los esfuerzos de Larionov en su nombre, Goncharova desempeñó un papel único entre la vanguardia

265 Vystavka kartin Natalii Sergeevny Gonchorovoi, 1900–1913, Salón de arte, 11 Bolshaia Dmitrovka, Moscú, del 3 de septiembre al 5 de noviembre, Natalia Goncharova, ipoo–ipid, Art Bureau. 63 Moika. San Petersburgo, 15 de marzo – 20 de abril de 1914.

rusa, específicamente moscovita. Ella puso en práctica muchos de los programas estéticos propuestos por él y otros. Además, su obra en su amplio diálogo con las tradiciones orientales y occidentales sirvió como catalizador de varios movimientos y manifiestos, y fue pionera tanto del Cubo-Futurismo (ver *Avión sobre un tren*, 1918, lámina 22) como del Rayismo (ver *Bosque amarillo y verde*, 1913, lámina 24) en pinturas, publicaciones y exposiciones.

Aunque fechar los cambios de Goncharova en su estilo anterior a la Primera Guerra Mundial sigue siendo problemático, su participación en las exhibiciones mencionadas anteriormente y sus declaraciones, incluido el ensayo del catálogo para su retrospectiva de Moscú (en coautoría con Larionov e Ilia Zdanevich), trazaron el curso de la exposición de Moscú y la orientación de la vanguardia tanto hacia el Modernismo de Europa Occidental como hacia las tradiciones visuales de Oriente. Declaró en una entrevista de prensa de abril de 1910 inspirarse en la “claridad escultórica” de Le Fauconnier, Picasso y Braque, pero sus primeras obras “cubistas” datan al menos del año anterior. En 1912 afirmó que su estilo cubista derivaba de las formas de las estatuas de piedra escitas (*kamennye baby*) (ver *Campesinos recogiendo uvas*, 1912, lámina 19) y de las artes populares de Rusia, estas últimas familiares para la

artista desde su infancia²⁶⁶. En un relato de las exposiciones *The Donkey's Tail* (La cola del burro) y *The Target* (El objetivo), el autor Varsanofii Parkin (posiblemente un seudónimo de Larionov) atribuye a Goncharova la decisión de “luchar contra Cezanne y Picasso y no contra Repin y Raphael”, una política que quizás fue más significativa como herramienta polémica que como práctica real²⁶⁷.

Sin duda, la obra de Goncharova inspiró la teoría y la retórica nacionalista del neoprimitivismo, tal como la publicitaron Larionov, Alexander Shevchenko y Zdanevich en 1913. Basándose en la tradición formal de la vanguardia francesa la pintura y los modelos decorativos y bizantinos rusos, esta teoría promovía lecturas duales de las imágenes y el carácter asimilativo (en lugar de excluyente) de la identidad nacional rusa. La naturaleza híbrida del modernismo ruso se manifestó de manera más dramática en las imágenes religiosas de Goncharova. Obras como *Los evangelistas*, 1911 (lámina 17) modelan sus efectos formales en el icono, la hoja ancha y los modernistas de Europa occidental Cezanne y Matisse.

El hecho de que estas fuentes eclécticas dentro de su trabajo se remonten a imágenes pintadas y exhibidas mucho

266 Ver “Beseda s N. S. Goncharovoi/”Stolic/maia. molva– (Moscú), no. 115, 5 de abril de 1910, p. 3; y “Pismo N. Goncharovoi”. *Tecnología protiv* (San Petersburgo). 3 de marzo de 1912, pág. 3.

267 Varsanofii Parkin, “Oslinyi khvost i mishen”. en Mikhail Larionov et al., *Oslinyi khvost i mishen* (Moscú: Miunster, 1913), pág. 82.

antes (en las exposiciones *Golden Fleece* de 1908–09, por ejemplo) ha sido una de las justificaciones para anteceder al neoprimitivismo como movimiento y como estilo a esos años²⁶⁸.



Figura 54 Natalia Goncharova, *El ciclista*, 1912–13, Óleo sobre lienzo, 78 x 105 cm. Museo Estatal Ruso. San Petersburgo

El último movimiento de vanguardia con el que se puede identificar a Goncharova en Rusia, Vsechestvo (el todoísmo), fue una extensión del neoprimitivismo. Zdanevich, el autor

268 Aunque la datación de este movimiento ha variado de un erudito a otro, el uso del término en ruso se puede fechar en 1918: véase Jane Ashton Sharp, “Primitivism. 'Neoprimitivism' and the Art of Natalia Goncharova” (Ph.D. diss., Universidad de Yale, 1992). págs. 1–7. 203–07.

de la primera biografía de Goncharova (con el seudónimo de Eli Eganbiuri), dio dos conferencias sobre ella, la primera en Moscú el 5 de noviembre de 1913 (el día de clausura de la retrospectiva de Goncharova en Moscú) y la segunda en San Petersburgo el 17 de marzo de 1914, pocos días después de la inauguración de su retrospectiva en esa ciudad²⁶⁹. Ambas conferencias de Zdanevich se centraron en su multiplicidad deliberada como artista como forma de contrarrestar la hegemonía de los movimientos modernistas europeos y la crítica de arte. Argumenta que es inútil que un artista ruso busque referentes estables dentro del arte modernista mientras basa su arte en ejemplos rusos. El arte nuevo debe aspirar a la heterogeneidad. Las diversas tradiciones culturales (Oriente y Occidente) y estilos de época (cubismo y futurismo) pueden asimilarse juntos. En el vsechestvo (todoismo), se promueven prácticas decorativas y ornamentales que son similares en Rusia y Oriente con miras a borrar las fronteras entre el origen y la copia, *modus operandi* de Goncharova.

269 Varias variantes de estas conferencias existen en forma de borrador en el Museo Estatal Ruso, División de Manuscritos, inv. No. F. 177, op. 14, ed. khr. 24: véase Elena Basner. “Nataliia Goncharova i Ilia Zdanevich, 0 proiskhozhdenii Vsechestva”, en *Iskusstvo Avangarda.— Yazyk mirovogo obshcheniia. material'mezhdunarodnoi konferentsii*: 10 y 11 de diciembre de 1992 (Lfa, 1993), págs. 68–80. Un manifiesto escrito por Mikhail Le Dantiu también menciona a Goncharova: “Zhivopis vsekov,” (manuscrito firmado, fechado en 1914), RGAL1, inv. No. F. 792. op. 1. ed. khr. 1. II. 17–85. 35–36—. John E. Bowlit publicó una variante en *Minuvshee* (sartenes), no. 5 (1988), págs. 183–202.

Podría decirse que la voz de Goncharova está presente en los escritos de Zdanevich. Entre sus últimos escritos polémicos rusos (escritos en el mismo período que las conferencias de Zdanevich) se encuentra una carta que redactó en 1914 para el líder del movimiento futurista italiano Filippo Tomasso Marinetti, acusando a los italianos de generar una nueva academia, y se hace eco de las prioridades del *vsechestvo* de ser libre de leyes artísticas predeterminadas. La noción de que los movimientos modernistas europeos se vuelven canónicos y pierden su fuerza radical sería un motivo recurrente en los escritos de Larionov desde los años 30 hasta los 50 sobre la historia del cubismo como la nueva academia. Como emigrados, los tres, Goncharova, Larionov y Zdanevich, continuarían presentando sus actividades en Moscú como un descentramiento del legado europeo de Rusia.

Las exposiciones individuales de Goncharova de 1910, 1918 y 1914 fueron hitos en la historia de las provocaciones públicas de la vanguardia, polarizando a una prensa crítica ya partidista. Su primera exposición individual, realizada durante una sola noche, el 24 de marzo de 1910, por la Sociedad de Estética Libre en Moscú, la hizo especialmente visible como artista: la llevó a ser juzgada (con varios miembros de la Sociedad) por pornografía el 22 de diciembre de 1910²⁷⁰. Sus pinturas religiosas fueron físicamente retiradas por la policía de varias exposiciones,

270 Sharp, “Redibujando los márgenes”, págs. 97 –123.

incluida *La cola del burro* de 1912, y nuevamente en la retrospectiva de San Petersburgo en marzo de 1914. Denunciada como obra de una “anti-artista”²⁷¹. una contrapartida blasfema del “Anticristo”, sus pinturas religiosas fueron temporalmente prohibidas por el Comité de Censura Eclesiástica del Santo Sínodo²⁷².

La notoriedad de Goncharova como pintora radical se combinó con la aclamación del público y la crítica. En 1913, el comité de adquisiciones de la Galería Tretiakov compró su primera pintura de Goncharova después del extraordinario éxito de su retrospectiva en Moscú²⁷³. La primera retrospectiva a gran escala en la capital que mostró el trabajo de un artista de vanguardia, también fue la primera para una mujer artista (patrocinada por una de las primeras marchantes de arte de Moscú, también mujer, Klavdiia Mikhailova) y contenía más de 760 obras. Si ella era una “antiartista” y la “sufragista de la pintura rusa”, también era, como dijo un crítico, una “sensación de la noche a la mañana”. En ninguna parte de la historia del modernismo ruso hubo una colusión más llamativa de la promoción disruptiva de la pintura “nueva” y su asimilación. Durante

271 Valentin Songaillo, *0 vystavke kartin Natalii Goncharovoi* (Moscú: Sablin. 1913), pág. 6.

272 Véase Sharp (1992). págs. 383-98.

273 Ramo y botella de pinturas (*Buket iflakon krasok*), 1909, óleo sobre lienzo (101 x 71,5 cm), inv. No. 3861. Para detalles sobre la recepción de la exhibición, ver Sharp (1992), pp. 370–83.

estos años, Goncharova diseñó tejidos, ropa y papel tapiz, y planeaba publicar sus propios periódicos. Inició así un intercambio entre las bellas artes y las artes populares que se convirtió en el foco de los proyectos de vanguardia posrevolucionarios. Cuando Larionov y Goncharova partieron de Moscú a París para montar sus escenografías para el ballet *Le Coq d'Or* (El gallo de oro, fig. 6; con música de Rimsky-Korsakov y coreografía de Michel Fokine) para los ballets Rusos de Diaghilev, Goncharova estaba en la cima de su carrera rusa. Era un modelo para su generación, y en particular para mujeres artistas como Sofiia Dymshits-Tolstaia y Nadezhda Udaltsova (quienes escribieron sobre el impacto positivo –que tuvieron en ellas las visitas al estudio de Goncharova), y había demostrado por primera vez en la historia de Arte ruso lo que todavía esperaba lograr²⁷⁴.

“DESPUÉS DE RUSIA”: LAS COMISIONES DE DIAGHILEV Y LA VIDA EN LA EMICRACIÓN

Goncharova y Larionov partieron de Moscú hacia París el 29 de abril de 1914, aunque la última fase del servicio de

274 Sofiia Dymshits Tolstaia, “Vospominaniia khudozhmtsy”, texto mecanografiado con anotaciones manuscritas del artista, fechado en la década de 1950, ubicado en la familia del artista, págs. 27, 32–. Ekaterina Drevina y Vasiliï Rakitin, eds., N. Udaltsova. *Zhizn russkoi kubistki: dnevniki, stati. vospominaniia*. Moscú: RA, 1994, pp. 3i –32.

Larionov en el ejército imperial ruso vencía, ambos regresaron a Moscú poco después²⁷⁵. Sus primeros decorados para *Le Coq d 'Or* (pintados tanto por Larionov como por Goncharova) fueron espectaculares despliegues de color y formas simplificadas que los espectadores parisinos apreciaron como exóticos y propiamente rusos. Sobre la base de su éxito, las producciones que siguieron, incluidas varias no realizadas, como *Liturgie* (1915), continuaron basándose en la herencia bizantina y popular de Rusia. Estos decorados y vestuarios establecieron una nueva clave en el autodiseño orientalista ruso, que marcó para siempre a Goncharova como una artista rusa más que como una artista de vanguardia transnacional de la época.

Como emigrada estuvo consumida por el teatro, la escritura, los viajes, así como la instalación (Larionov), la pintura (Goncharova) y la espera. Las cartas a amigos a lo largo de la década de 1930 y las memorias escritas en la era estalinista subrayan cuánto anhelaban ambos artistas regresar a Rusia. Ocasionalmente se culpa a las finanzas, en otras ocasiones se reconocen los peligros potenciales que les esperaban como antiguos líderes de la vanguardia prerrevolucionaria. En 1917–18 Goncharova hablaba de su entusiasmo por la Revolución y de la urgente necesidad de

275 En una carta sin fecha a Le Dantiu. Larionov explica: “Natalia Sergeevna y yo finalmente nos fuimos el 29. Me retrasaron un poco debido a los disfraces”. Museo Estatal Ruso, División de Manuscritos, inv. n.º f. 135. Op. 7, pág. 2.

noticias de los acontecimientos políticos, al igual que en la década de 1930 lamentaba su diabólico cambio de rumbo. Su nivel de compromiso político no está claro durante el período prerrevolucionario, pero numerosas ilustraciones para la revista socialista *Le populaire* en París (editada por Oreste Rosenfeld y Leon Blum), sugieren que Goncharova simpatizaba con la política de izquierda²⁷⁶.

En París, Goncharova fue una pintora más productiva que Larionov, trabajando en ciclos (como lo hizo antes de emigrar), comenzando con las mujeres españolas en las décadas de 1910 y 1930 y terminando con su exploración de motivos espaciales: imágenes con formas de planetas y meteoros inspiradas en el primer lanzamiento ruso del Sputnik en la década de 1950. Sus cambios de estilo se corresponden vagamente con los cambios en la Escuela de París: sus pinturas de las décadas de 1910 y 1930 pasan de un lenguaje cubista a un tratamiento más neoclásico de la figura. También está claro que Goncharova se dedicaba a repintar imágenes anteriores, ya sea agregando elementos decorativos a las superficies de las obras anteriores a la revolución o repintando partes enteras del lienzo. Obviamente, esto ha comprometido aún más la reconstrucción histórica de su carrera, un proyecto que

276 Jessica Boissel, “Catálogo de obras”; Viviane Tarenne, 'Le populaire', en Nathalie Gontcharova, Michel Larionov (1995), págs: 138–89

requerirá años de trabajo comparativo y colaborativo entre académicos.

El 3 de junio de 1955, después de décadas de convivencia y tras el derrame cerebral de Larionov (en 1951), los dos artistas se casaron en París para asegurarse cada uno los beneficios de cualquier herencia posterior a su muerte. Casi paralizada por la artritis reumatoide, Goncharova murió primero, el 17 de octubre de 1963.

Natalia Sergeevna Goncharova (1881–1962)

1881 Nace el 21 de junio en el pueblo de Nagaevo, en la provincia de Tula.

1892–98 Se muda a Moscú para asistir a la escuela allí.

1900 Conoce a Mikhail Larionov, un compañero de estudios, que la anima a pintar, y se convierte en su compañero de toda la vida.

1901 Se matricula en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú para estudiar escultura.

1906 Contribuye a la Sección Rusa en el Salon d'Automne de París, pero no acompaña a Larionov a París.

1906–07 Comienza a trabajar en estilo primitivista.

1908–10 Comienza a trabajar en estilo cubista. Contribuye a las tres exposiciones organizadas por Nikolai Riabushinsky, editor de la revista *Zolotoe runo* (El Vellochino de Oro) en Moscú.

1910 Con Larionov y otros, cofunda el grupo *Jack of Diamonds* y participa en la primera exposición del grupo, de diciembre de 1910 a enero.

1910 1911 La exposición de un día del trabajo de Goncharova se lleva a cabo el 24 de marzo en la Sociedad para la Estética Libre en Moscú. Fue juzgada y absuelta de los cargos de pornografía por exhibir estudios de desnudos.

1912 Contribuye a la exposición *Der Blaue Reiter* en Munich y la Segunda Exposición Post-Impresionista, Londres, organizada por Roger Fry.

1912–14 El grupo *Jack of Diamonds* se separa en febrero de 1912, cuando ella y Larionov se desvinculan de David Rurliuk y los demás. Participa en exposiciones rivales organizadas por Larionov: *The Donkey's Tail* (1912), *The Target* (1913) y *Nº 4* (1914).

1912–13 Obras en estilo cubo-futurista y rayista.

1913 Contribuye al *Erster Deutscher Herbstsalon* de Herwarth Walden, Berlín.

1913-14 Grandes exposiciones retrospectivas de la obra de Goncharova, en Moscú (1913) y San Petersburgo (1914).

1914 Se va a París el 29 de abril con Larionov para montar sus escenografías para la producción de ballet de Sergei Diaghilev de *Le Coq d'Or*. La Galerie Paul Guillaume organiza una exposición conjunta de la obra de ambos artistas.

1915 Regresa brevemente a Moscú, donde diseña la producción de Alexander Tairov de *17 Ventaglio* de Carlo Goldoni en el Teatro de Cámara de Moscú.

1917 Viaja con la compañía de Diaghilev a España e Italia. Se instala en París con Larionov.

1920s Ella y Larionov colaboran en numerosos diseños para Diaghilev y otros empresarios.

1921 Contribuye a la Exposition Internationale d'Art Moderne de Ginebra (que también incluye obras de Larionov).

1922 Expone en Kingore Gallery', Nueva York (que también incluye obra de Larionov).

1920s-1930s Continúa pintando, enseñando, ilustrando libros y diseñando ballet y producciones teatrales, incluida *La aventura romántica de una bailarina italiana y un marqués* para los *Chauve-Souris* de Boris Romanov. Nueva York (19.31).

1940s-1950s Excepto por contribuciones ocasionales a exposiciones, Larionov y Goncharova viven sin ser reconocidos y empobrecidos. Sin embargo, gracias a los esfuerzos de Mary Chamot, autora de la primera gran monografía de Goncharova, varias de sus obras ingresan en colecciones de museos, incluida la Tate Gallery de Londres, la Galería Nacional de Arte Moderno de Edimburgo y la Galería Nacional de Arte de Wellington, Nueva Zelanda. El trabajo de Goncharova y Larionov resucita en la exposición Diaghilev de Richard Buckle en Edimburgo y Londres.

1955 Goncharova y Larionov se casan.

1961 El Arts Council of Great Britain organiza una gran retrospectiva de las obras de Goncharova y Larionov.

1962 Goncharova muere el 17 de octubre en París.

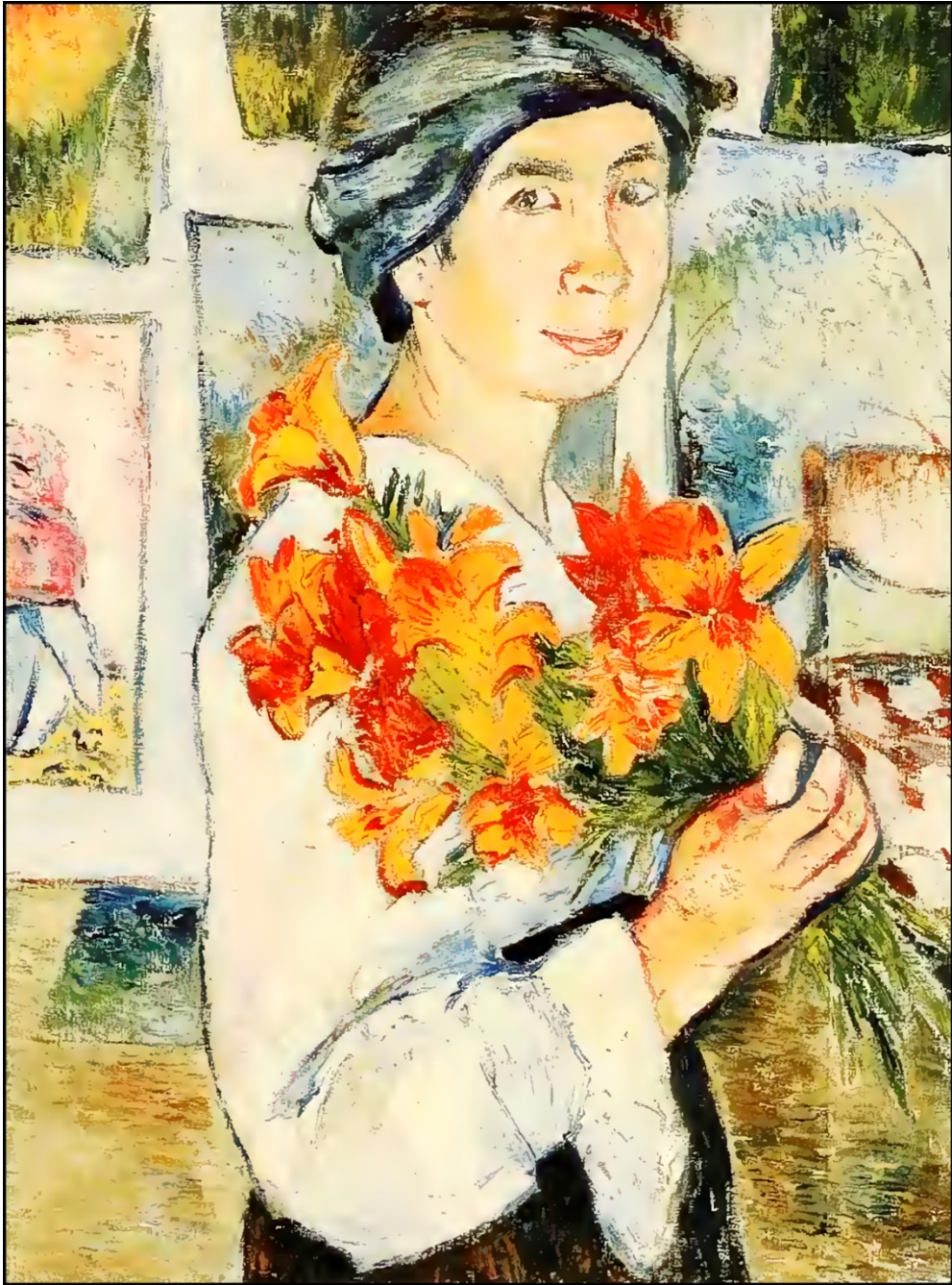


Lámina 13. Natalia Goncharova Autorretrato con lirios amarillos. 1907
Óleo sobre lienzo. 77 x 58,2 cm. Galería Estatal Tretyakov. Moscú



Lámina 14. Natalia Concharova, Cortacéspedes 1907–08, Óleo sobre lienzo. 98x118cm. Colección privada



Lámina 15. Natalia Goncharova, Pilares de Sal. 1908. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 96 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú



Lámina 16. Natalia Goncharova, Apocalipsis (Anciano con siete estrellas), 1910. Óleo sobre lienzo. 147 x 188 cm. Galería Estatal Tretiakov, Moscú



Lámina 17. Natalia Goncharova, Los Evangelistas (en cuatro partes), 1911.
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo



Lámina 18. Natalia Goncharova, Sábado, 1912. Óleo sobre lienzo, 187,5x118 cm. Museo Estatal de Artes Visuales de Tartaristán, Kazan



Lámina 19. Natalia Concharova, Campeños recolectando uvas, 1912.
Óleo sobre lienzo. Museo Estatal de Arte de Bashkortostán. Ufa



Lámina 20. Natalia Goncharova, Lámpara eléctrica, 1913. Óleo sobre lienzo. 125 x 81,5 cm. Centro Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, París



Lámina 21. Natalia Goncharova, *La tejedora (telar + mujer)*, 1912–13. Óleo sobre lienzo. 153,3 x 99 cm. Museo y Galería Nacional: Cardiff

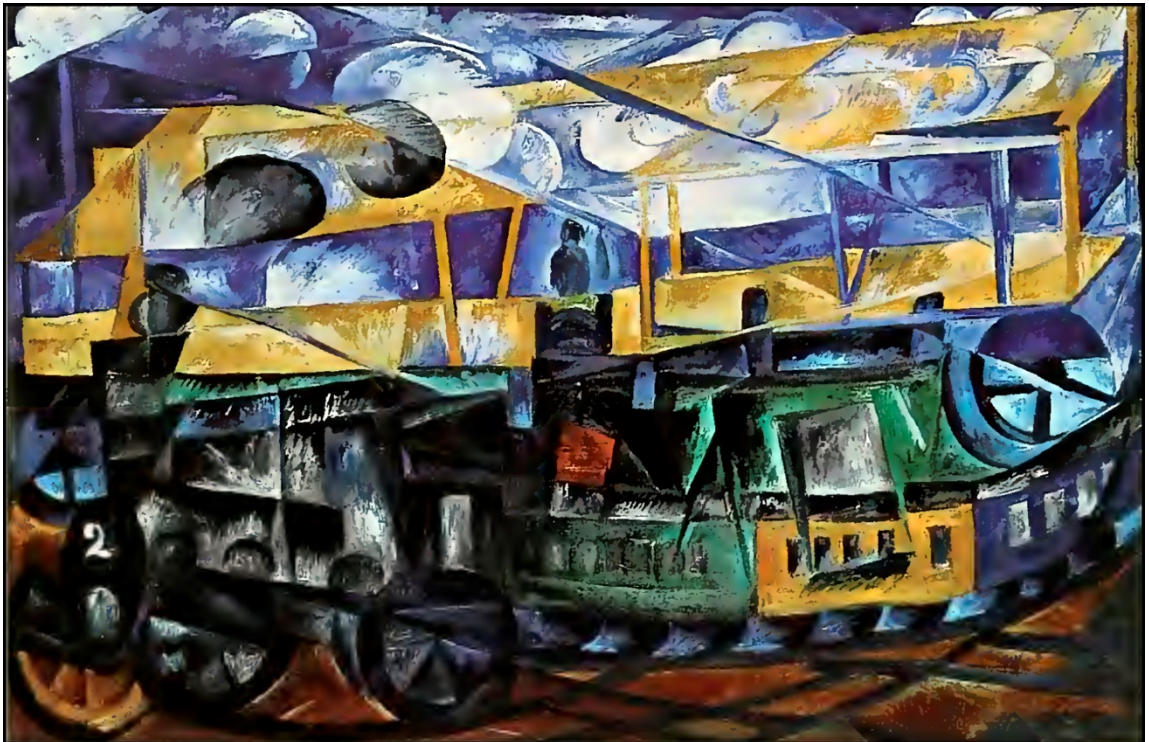


Lámina 22. Natalia Goncharova, Avión sobre un tren, 1913 Óleo sobre lienzo, 55 x 83,5 cm. Museo Estatal de Artes Visuales de Tartaristán, Kazan



Lámina 23. Natalia Goncharova, Lirios rayistas. 1913. Óleo sobre lienzo, 91 x 75,4. Cm. Pinacoteca Estatal: Perm



Lámina 24. Natalia Goncharova, Bosque amarillo y verde, 1913 Óleo sobre lienzo, 102 x 85 cm. Staatsgalerie. Stuttgart



Lámina 25. Natalia Goncharova, Gatos (percepción rayista en rosa, negro, y amarillo), 1913. Óleo sobre lienzo, 84,5 x 83,8 cm.
Museo Solomon R. Guggenheim. Nueva York



Lámina 26. Natalia Goncharova, Vacío, 1913. Técnica mixta sobre lienzo, 80 x 106 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú



Lámina 27, Natalia Goncharova, Composición, 1913–14. Óleo sobre lienzo, 103–5 x 97,2 cm. Centro Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, París



Figura 55. Liubov Popova en su estudio, Moscú, 1919.

LIUBOV POPOVA

Natalia Adaskina y Dmitrii Sarabianov

LIUBOV POPOVA Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Natalia Adaskina

“El hombre es una criatura realmente notable. Sólo tiene que dejar de trabajar y toda la vida se detiene, las ciudades mueren. Pero tan pronto como la gente se pone a trabajar, sin embargo, la ciudad vive. ¡Qué fuerza tan terrible es el trabajo humano! “Así escribió Popova en una carta a su

madre desde Italia en vísperas de la Primera Guerra Mundial²⁷⁷.

La imagen de Popova que intentamos recuperar aquí no habría sido obvia para los contemporáneos de la joven. Ante ellos se encontraba una joven inteligente, elegante, independiente, de alto rango y con la educación adecuada, un estatus que la distinguía de muchos artistas con los que trabajó en La Palette en París (también conocida como la Academie de la Palette) o en la Torre en Moscú. Alexander Rodchenko, por ejemplo, recordó que “Popova, una artista de origen adinerado, nos miraba con condescendencia y desprecio, ya que nos consideraba una compañía inadecuada... Más tarde, durante la Revolución, cambió mucho y se convirtió en una verdadera camarada”... En la exhibición de la *Tienda*, dejó una fragancia de perfume caro y un rastro de ropa hermosa”²⁷⁸.

Vera Mukhina, quien se hizo muy conocida como escultora, conoció a Popova en Moscú en la escuela de arte de Konstantin Yuon e Ivan Dudin, y la describió como “alta, bien proporcionada, con ojos maravillosos y cabello exuberante. A pesar de su feminidad, percibía el arte y la

277 Citado de Pavel Popov en LS Popova: Posmertnaia vystavka khudozhnika–konstruktora, catálogo de exposición póstuma. Museo de la Cultura Pictórica, Moscú. 1934, pág. 5.

278 Varvara Rodchenko, comp., A. M. Rodchenko: Stati. Vospominania. Avtobiograficheskie zapiski. Pisma (Moscú: Sovetskii khudozhnik), 1982. p. 85.

vida con una agudeza increíble. Abrazó a Gauguin, van Gogh, y Cézanne uno tras otro. Una vez interesada en ellos, empezó a estudiarlos y a trabajar como van Gogh, etc. Tenía un maravilloso sentido del color y, en general, un gran talento”²⁷⁹.

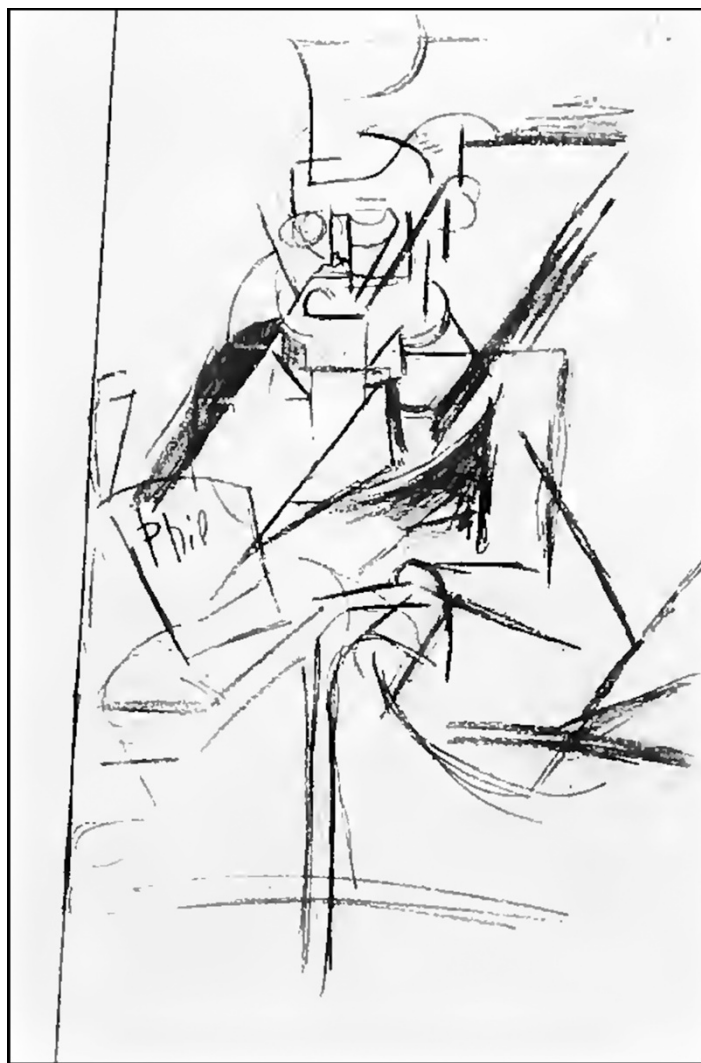


Figura 56. Liubov Popova, Dibujo preliminar para Retrato de un filósofo, 1915

279 Citado en Petr Suzdalev, Vera Mukhina (Moscú: Iskusstvo, 1981). pag. 41.

En el estudio Yuon/Dudin. Popova también se hizo amiga de Liudmila Prudkovskaia y su hermana, Nadezhda Prudkovskaia (la futura Udaltsova), y Alexander Vesnin; Alexei Grishchenko y Vera Pestel también estudiaron allí en ese momento.

Para Popova, el período entre el estudio de Yuon y La Palette fue muy difícil, no solo artísticamente, sino también psicológicamente. Se sintió atraída en diferentes direcciones: su entusiasmo por la obra de Mikhail Vrubel (1856–1910)²⁸⁰, que era natural en una pintora con inclinaciones románticas como Popova, alentó su evolución artística por el camino del cubismo y el análisis. Popova no solo se interesó por las ideas artísticas de los simbolistas, sino que también intentó asimilar las lecciones de los filósofos contemporáneos, tanto rusos como europeos. Sin duda, su hermano menor, Pavel, ejerció aquí cierta influencia, ya que era un filósofo profesional y muy cercano a Mikhail Bulgakov. Aún así, reconciliar el misticismo del simbolismo y la tensa espiritualidad de las formas “góticas” fue una tarea difícil. A Popova, según Ivan Aksenov, esta

280 Mikhail Alexandrovich Vrubel (1856–1910), el principal artista ruso de fin de siglo. compartía la premisa de los simbolistas de que el mundo de las apariencias no era más que una mera sombra de la verdad cósmica superior. En consecuencia, formas exteriores desplazadas y distorsionadas para expresar la intensidad de su visión interior. Los artistas de vanguardia tenían en alta estima a Vrubel, considerándolo incluso como el primer “cubista”.

etapa “casi la vuelve loca” y “casi le cuesta la vida”²⁸¹: presumo que la enfermedad mental de su mejor amiga en ese momento, Liudmila Prudkovskaia, también dejó una profunda huella en ella, aunque, afortunadamente, las nuevas circunstancias facilitaron su escape de la depresión, entre ellas su aprendizaje en París con Henri Le Fauconnier y Jean Metzinger y su abrazo entusiasta del cubismo.

Según todas las apariencias, Popova poseía un gran talento organizativo y gozaba de autoridad entre sus colegas. Nuestro conocimiento de la temporada parisina de 1912–13, en la que Popova estaba trabajando con Le Fauconnier, Metzinger y Andre Dunoyer de Segonzac en La Palette, proviene principalmente de los diarios de Udaltsova, las cartas de Boris Ternovets y las memorias de Mukliina. Udaltsova comenta que los “bocetos de Popova no son malos, excepto que todas sus figuras están distendidas. [15 de diciembre de 1912]... LSP es mucho más audaz que yo, Metzinger ya la ha elogiado [2 de enero de 1913]”²⁸². “En fotografías de esa época vemos a Popova feliz y sonriente en compañía de amigos. Probablemente a través de Mukliina, Popova entró en el círculo de jóvenes escultores, alumnos de Bourdelle, como Iza Burmeister,

281 Ivan Aksenov, “Posmertnaia vystavka LS Popovoi”, *Zhizn iskusstva* (Leningrado), no. 5 (1925), P–5

282 Entradas de diario de Nadezhda Udaltsova para el 15 de diciembre de 1912 y el de enero de 1913, en Ekaterina Drevinand Vasiliï Rakitin, eds. *A'yl. Udaltsova Zhizn russkoi kubistki* (Moscú: RA, 1994). págs. 19–21.

Nadezhda Krandievskaja (esposa del escritor Alexei Tolstoi), Sofia Rozental, Ternovets y Alexander Vertepov.

Popova visitó Italia por primera vez en 1910 con su familia. Durante esas breves vacaciones se interesó por los maestros de los siglos XV y XVI, pero en 1914, en su segundo viaje, junto a los monumentos del arte y la arquitectura clásicos, se familiarizó con el futurismo italiano contemporáneo, al que pertenecen algunas de sus pinturas de esa época, en particular, del que *Bodegón italiano*, 1914 (lámina 29), da testimonio. A partir de los viejos modelos clásicos, Popova extrapoló las estructuras formales y, como recuerda Mukhina, “interpretó Italia con mucha pasión... En ese momento estaba estudiando la interrelación de los colores en un intento de determinar el poder del color y su peso”²⁸³. Casi una década después, este conocimiento de las leyes de la pintura se convirtió en la base del trabajo de Popova como profesora en Vkhutemas, sobre el cual se explayó en sus artículos para *Inkhuk*. El viaje de Popova por Italia, incluidas las paradas en Roma, Florencia, Venecia, Génova, Nápoles, Capri, Livorno, Pisa, Bolonia y Padua, dejó en ella vívidas impresiones. Entre 1913 y 1914, Popova estaba iniciando su carrera profesional y, en febrero de 1914, hizo su debut en la exposición *Jack of Diamonds* en Moscú. Tanto antes de su viaje a París (en 1912–13) como después, trabajó en varios estudios independientes de Moscú, como la Torre en

283 Citado en Suz.dalev, Vera Mukhina, p. 85.

Kuznetskii Most y en el estudio de Ostozhenka 37, cuyo mayor apoyo fue Vladimir Tatlin.

Aunque Popova sin duda estuvo muy influenciada por Kazimir Malevich, la evolución de su pintura revela una independencia personal y una falta de preocupación por las convenciones. Popova participó en la vida artística de la vanguardia, y muchos de sus asociados han dejado recuerdos de las “reuniones semanales sobre arte” en su apartamento en Novinskii Boulevard durante el invierno de 1914–15.



Figura 58. Exposición póstuma de la obra de Popova. Moscú, 1924

El círculo incluía viejos amigos de Popova de la escuela Yuon y París como Grishchenko, Pestel, Ternovets, Udaltsova y Alexander Vesnin; y, según Grishchenko, incluso Malevich asistió a las reuniones. Historiadores del arte como Boris von

Eding (especialista en arquitectura rusa antigua, y más tarde maestro de Popova) y Boris Vipper, el filósofo Pavel Florensky, y otros también se unieron a las discusiones. En 1915–16 Popova participó con entusiasmo en la organización del grupo Supremus: y en las reuniones en el apartamento de Udaltsova. Popova se mezcló con muchos otros participantes del movimiento de vanguardia, incluidos Alexandra Exter, Kliun y Rozanova; también estuvieron presentes el poeta Alexei Kruchenykh y el crítico Aliagrov (Roman Jakobson). Además, las exhibiciones de vanguardia también acercaron a Popova a la izquierda en Petrogrado. Por ejemplo, era una visitante frecuente de lo que se conocía como Apartamento No. 5, la casa del artista Lev Bruni y un lugar de reunión habitual de la bohemia de Petrogrado en 1914–1915.

Después de Octubre, artistas profesionales adscritos a IZO Narkompros se hicieron cargo de la tarea de organizar numerosas exposiciones, ayudaron a adquirir obras de arte para los depósitos estatales y encargaron nuevas obras. En marzo de 1918, en medio de todas estas actividades, Popova se casó con von Eding y en noviembre dio a luz a un hijo. Para salvarse del hambre durante el verano de 1919, Popova, von Eding, su hijo y su institutriz y amiga, Adelaida Dege, se mudaron a Rostov–on–Don. Pero allí von Eding contrajo fiebre tifoidea y murió, mientras que la propia Popova enfermó gravemente de fiebre tifoidea, lo que le provocó una grave complicación cardíaca. En noviembre,

Popova regresó al frío y hambriento Moscú. Evidentemente, sus amigos de izquierda la ayudaron a soportar los rigores de la época, pues logró vender obras a la Comisión de Compras del Estado y a fines de 1920 fue contratada por Vkhutemas, donde le dieron un estudio en el Departamento de Pintura para compartir con su buen amigo Alexander Vesnin. Durante los últimos tres años de su vida. Popova investigó nuevos géneros como el diseño de escenarios, carteles y libros, y es especialmente gracias a sus esfuerzos que el enfoque constructivista comenzó a aplicarse a decorados y vestuario para el teatro. Ahora no solo se convirtió en maestra profesional, sino que también logró coordinar los planes de estudio flexibles del Departamento de Pintura de Vkhutemas en un curso introductorio metódico. Además, Popova ahora puso en práctica la teoría de los produccionistas, emergiendo rápidamente como una maestra del diseño textil.

Amigos y estudiantes recuerdan a Popova a principios de la década de 1920 como joven, hermosa, llena de alegría y de ganas de vivir. Boris Rybchenkov, por ejemplo, entonces estudiante de Vkhutemas, escribió que “la joven, asombrosamente hermosa, siempre cordial, Liubov Sergeevna vestida festivamente parecía resplandecer... Ella creía que la forma más elevada del nuevo arte era la abstracción... Liubov Sergeevna trató de hacernos entender el supremo principio de construir algo hermoso, libre de la realidad del mundo material que nos rodeaba... Esto, al

parecer, también impulsó a Liubov Sergeevna a domar su propia forma femenina, hasta cierto punto... de suprematismo”²⁸⁴. La transición de la pintura de estudio al arte de producción fue sintomática de una crisis en las artes, pero las ideas de Popova proporcionaron algunas soluciones. Otra razón del optimismo y la tenacidad de Popova fue el apoyo incansable de quienes la rodeaban, su amistad y amor. Sergei Bobrov dedicó poesía para ella, mientras que los artículos de Aksenov transmiten una profunda veneración, matizada quizás por un sentimiento más amoroso. Popova estuvo en estrecho contacto con ambos escritores dentro de la editorial y el círculo bohemio llamado Centrifuge.

Pero el amigo más cercano e importante de Popova era Alexander Vesnin, y todos sabían de su relación íntima. Natalia Vesnina, la esposa de su hermano Viktor, escribe en sus memorias que “el joven Vesnin se enamoró de esta hermosa y talentosa mujer cuando era joven y conservó su sentimiento por ella durante toda su vida, a pesar de que ella se casó con otro hombre”²⁸⁵. En el verano de 1923, Popova viajó con Vesnin al Cáucaso. Desde su juventud, estuvieron unidos por estrechos lazos de amistad así como

284 Boris Rybchenkov, “Rasskazy BF Rvbchenkova”, en Natalia Tamruchi, comp., *Prostranstvo kartmy: Sbornik statei* (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1989), págs. 293–94.

285 Natalia Vesnina. “Moi vospominaniia ob arkhitektora khbratiakh Vesninykh”, *Panorama iskusstv* (Moscú), no. 8 (1985), pág. 169.

por una misión artística común, compartiendo estudio en Vkhutemas, y colaborando, por ejemplo, en la producción de *Romeo y Julieta* que el Teatro de Cámara preparó (pero no produjo) y en un evento de agitprop.

En el catálogo de su exposición póstuma, el hermano de Popova, Pavel, escribió: “Impetuosa y apasionada, nunca satisfecha con lo logrado y siempre aspirando a más. Desde muy joven, Popova mostró entusiasmo por las formas y movimientos revolucionarios tanto en el arte como en lo particular y en las orientaciones básicas de la vida. Este espíritu revolucionario fue característico de su inquebrantable izquierdismo en todas las esferas de actividad”²⁸⁶. Aksenov incluso afirmó que en sus últimos años Popova consideraba su trabajo artístico como un “deber y una obligación social”²⁸⁷. Aunque Popova no enfatizó el tema del servicio social en sus propios textos teóricos, sí subrayó la necesidad de unir las dos revoluciones, la artística y la social, sin abordar la pregunta de por qué la vanguardia rusa abrazó la ideología de producción artística (y la aceptación incondicional de la revolución social fue parte de ello), recordemos que Popova respondió con entusiasmo a las demandas de la nueva realidad. Así fue como sus compañeros de Inkhuk, los asociados a la revista *Lef* (Izquierda Frente de las Artes), y

286 Pavel Popov, LS Popova, pag. 5.

287 Iván Aksenov. “Posmertnaia vystavka”. página 5.

los que estaban en el teatro de Vsevolod Meierkhold la percibieron a ella y a su obra (fig. 61).

LIUBOV POPOVA Y LA SÍNTESIS ARTÍSTICA

Dimitrii Sarabianov

Durante su breve vida, Popova pasó rápidamente del realismo y el impresionismo decorativo al constructivismo, pasando por el cubofuturismo y el suprematismo. Lo hizo absorbiendo primero los principios generales del arte europeo moderno y luego abrazando las invenciones de la vanguardia rusa. Pero la obra de madurez de Popova de finales de la década de 1910 y principios de la de 1920 es una síntesis aún más amplia, ya que refleja las tendencias más dispares: un interés por el arte clásico de Occidente (particularmente el Renacimiento italiano), los íconos rusos, el cubismo francés (que ella estudió en París, con Henri Le Fauconnier y Jean Metzinger en La Palette en 1912 y 1913), el futurismo italiano (al que se sintió especialmente atraída durante su estancia en Italia en 1914), y finalmente, las influencias compuestas, aunque antitéticas, de los dos

pilares de la vanguardia rusa: Kazimir Malevich y Vladimir Tatlin.

Quizás el componente más sorprendente de esta síntesis sea el del arte clásico italiano. Por regla general, los artistas rusos de vanguardia rechazaron la tradición italiana como una convención arcaica y perniciosa, ya sea implícita o explícitamente. Sin embargo, Popova, cuando aún era estudiante de arte, viajó a San Petersburgo para estudiar pintura italiana en el Hermitage. A partir de las pinturas que observó allí, hizo dibujos, tanto copias hábiles como interpretaciones libres, que incluían figuras bíblicas en representación renacentista y composiciones de figuras con un fuerte equilibrio. Más tarde, al planificar su itinerario por Italia (en ese momento ella era una vanguardista), seleccionó ciudades que eran célebres por sus colecciones de arte clásico. Como anotó Popova en sus diarios, Nadezhda Udaltsova, su compañera de viaje en la década de 1910, también cultivó un profundo interés por la pintura clásica.

Popova creció en una familia de comerciantes ilustrados con un gran interés en el arte, especialmente en la pintura del Renacimiento italiano, y su comprensión de los fundamentos estructurales de la forma renacentista infunde sus pinturas y dibujos abstractos de 1916 y 1917. Las características distintivas de estas obras incluyen un preciso sentido del arriba y abajo, una frontalidad en la construcción

de la forma y una fuerte conciencia del primer plano o la superficie. A menudo, el centro de la composición es fijo y las proporciones definen relaciones, ya sean simples o múltiples. Estas proporciones se basan en una correlación numérica que parece haber sido calculada consciente y deliberadamente como una expresión lúcida y plástica de la lógica de las partes que se cruzan; no hay nada del enigma o misterio de las composiciones geométricas de Piet Mondrian aquí. Todas las obras de Popova expresan el espíritu antropomórfico, no porque las formas recuerden figuras humanas, sino porque los propios principios creativos son humanos, naturales y simples.

¿Cómo se relaciona esta afinidad por la forma renacentista con el interés paralelo de Popova por el arte ruso antiguo, dos estilos completamente diferentes y aparentemente incompatibles? Así como visitó San Petersburgo para estudiar pintura renacentista italiana, viajó a las antiguas ciudades de Kiev, Novgorod, Pskov, Yaroslavl, Rostov y Suzdal y estudió allí las pinturas de iconos. Usando su sensibilidad distintiva y su propia lógica interna como guía, Popova descubrió las raíces del arte bizantino y ruso y, a través de simples comparaciones de color y correlaciones numéricas, encontró una lógica clásica en las tradiciones tanto del Renacimiento como de la Antigua Rusia. Un efecto similar se puede ver en el espacio reducido de *Painterly Architectonics* (Arquitectura pictórica) de Popova de 1918 (lámina 37), por ejemplo, en el que se disponen formas geométricas planas

para crear una impresión de capas superpuestas, negando así la perspectiva lineal convencional sin destruirla por completo.

Para Popova, la pintura de iconos rusa y la pintura del Renacimiento italiano compartían ciertos principios, aunque en un nivel abstracto. Estaba interesada no solo en las imágenes sagradas, sino también en la tabla de madera en la que estaba pintado el icono, que relacionaba con el interés de Tatlin por el icono y que la impulsaba, junto a Vladimir Baranov-Rossine, Ivan Kliun, Ivan Puni y Olga Rozanova, así como Tatlin, a recurrir al relieve pintado como un nuevo medio. A partir de 1915, Popova incorporó “tableros de iconos” en su serie de *Painterly Architectonics*. La lista póstuma de obras compilada por sus colaboradores cercanos Ivan Aksenov y Alexander Vesnin incluye ejemplos de *Painterly Architectonics* subtitulados *Yellow Icon Board*, *With Black Icon Board*, y *With Grey Board*, y algunas de sus obras cubofuturistas también tienen rastros de la textura de los tableros de icono.

Popova también encontró inspiración en la naturaleza y en la figura humana, que sufrió transformaciones complejas en su trabajo, especialmente el motivo de los árboles (compárese el tratamiento de Popova de los árboles con el trabajo concurrente de Mondrian con este motivo) y el del desnudo femenino. Estas últimas obras demuestran su particular afinidad por los principios y la práctica cubistas,

que asimiló rápidamente en París. Su *Composición con figuras*, 1913 (lámina 38), pintada después de su regreso a Moscú –y que fue la primera en la lista de obras que ella misma compiló– muestra la influencia no solo de Le Fauconnier y Metzinger, sino también de Tatlin.

El enfoque de Popova cambió después de ver pinturas cubo-futuristas prototípicas como *The Knife-Grinder* (el afilador de cuchillos) de Malevich de 1912, y *El ciclista* de Goncharova, 1912–13 (fig. 54), en el que dos formas opuestas de energía chocan, restringiendo y al mismo tiempo fomentando la percepción del objeto y su entorno como fusionados. Popova comenzó a experimentar con este énfasis en patrones y ritmos abstractos, creando sus propias obras cubofuturistas como *El pianista*, 1915 (lámina 31), *Man+Air+Space*, *Portrait of a Philosopher*, (Hombre+Aire+Espacio, Retrato de un filósofo, 1915), y las dos versiones de *Travelling Woman*, 1915 (mujer viajera, lámina 33), en la que Popova logra un eficaz equilibrio entre lo centrífugo y lo centrípeto. Tales pinturas también demuestran una equivalencia de cuerpo, objeto y espacio vacío, y señalan una importante divergencia con el cubismo francés. Albert Gleizes, Metzinger y Picasso (quien en sus obras cubistas de 1918–1914 representaban a menudo una figura femenina en una silla, con una mandolina o una guitarra) siempre separaron la figura del fondo dándole una plasticidad enfática. Este no era un principio estricto para los franceses (Fernand Leger tendía a ignorarlo), mientras que

los artistas rusos (Kliun, Malevich, Popova) a veces lo llevaron al extremo.



Figura 59. Liubov Popova, Paisaje urbano cubista, ca. 1914. Óleo sobre lienzo, 187,1 x 91,4 cm. Colección privada

En este sentido, *El afilador de cuchillos* de Malevich debió ser un modelo ideal para Popova; sus dos versiones de la *Mujer Viajera* (también conocida como *La Viajera*) muestran una disolución similar de la legibilidad dentro del ritmo

complejo de las intrincadas líneas y formas, con los fragmentos tanto de la figura como del entorno que la rodea casi perdiendo su conexión con la realidad. El resultado es una especie de acertijo alógico, de modo que el propósito mimético pasa a ser secundario y la propia pintura raya en la no objetividad.



Figura 60. Liubov Popova. Diseño para el logotipo de la Sociedad Suprema de Artistas, 1916–17. Tinta china sobre papel, 9 x 11 cm. Cortesía de Kiystyna Gmurzynska, Colonia

Una comparación de *Mujer al piano*, 1914 de Gleizes y *El pianista*, 1915 de Popova (lámina 31), demuestra las diferencias entre las interpretaciones francesa y rusa de la forma y el espacio cubistas. Gleizes observa reglas fundamentales en su representación de la escena, reduciendo su escorzo a una planitud casi absoluta (como, por ejemplo, en el triángulo del teclado). Popova, sin embargo, nos da una vista mayormente frontal de la cara,

mientras muestra la mano de lado, de perfil, y el teclado desde arriba, con una serie de partituras en capas flotando en el medio. Dentro de un año estaría haciendo pinturas completamente no objetivas similares a esta.

Alrededor de 1914, después de pintar al estilo cubofuturista durante unos dos años, Malevich comenzó a trabajar en un estilo completamente abstracto utilizando formas geométricas, a las que llamó suprematismo, y se formó un grupo de artistas afines a su alrededor (que incluía a Kliun, Alexander Rodchenko, Rozanova y Nadezhda Udaltsova). Supremus anticipó los objetivos de los grupos parisinos Cercle et Carre (1929) y Abstraction (1931). No en vano, en 1916 Popova se convirtió en miembro del grupo Supremus de Malevich y abrazó el suprematismo en su sistema sintético que, a su vez, la preparó para la siguiente fase, el constructivismo, que estaba estrechamente relacionado con el suprematismo. A fines de la década de 1910, Popova estaba descubriendo nuevas formas: así como el cubismo había buscado una vez la construcción en la figura humana y el objeto, ahora Popova sometió formas abstractas al análisis reductivo al revelar sus fundamentos constructivos como unidades plásticas geométricas. En lugar de trapecios o triángulos, que en su día componían la materia viva del cuadro, aquí el borde del cuadro cobra mayor importancia, convirtiéndose prácticamente en el fundamento de la composición, reemplazando a la superficie como principal elemento focal. Los planos se han

convertido en rayas, totalmente desconectados de la realidad, y ahora quedan simplemente suspendidos en el inmenso espacio del universo.

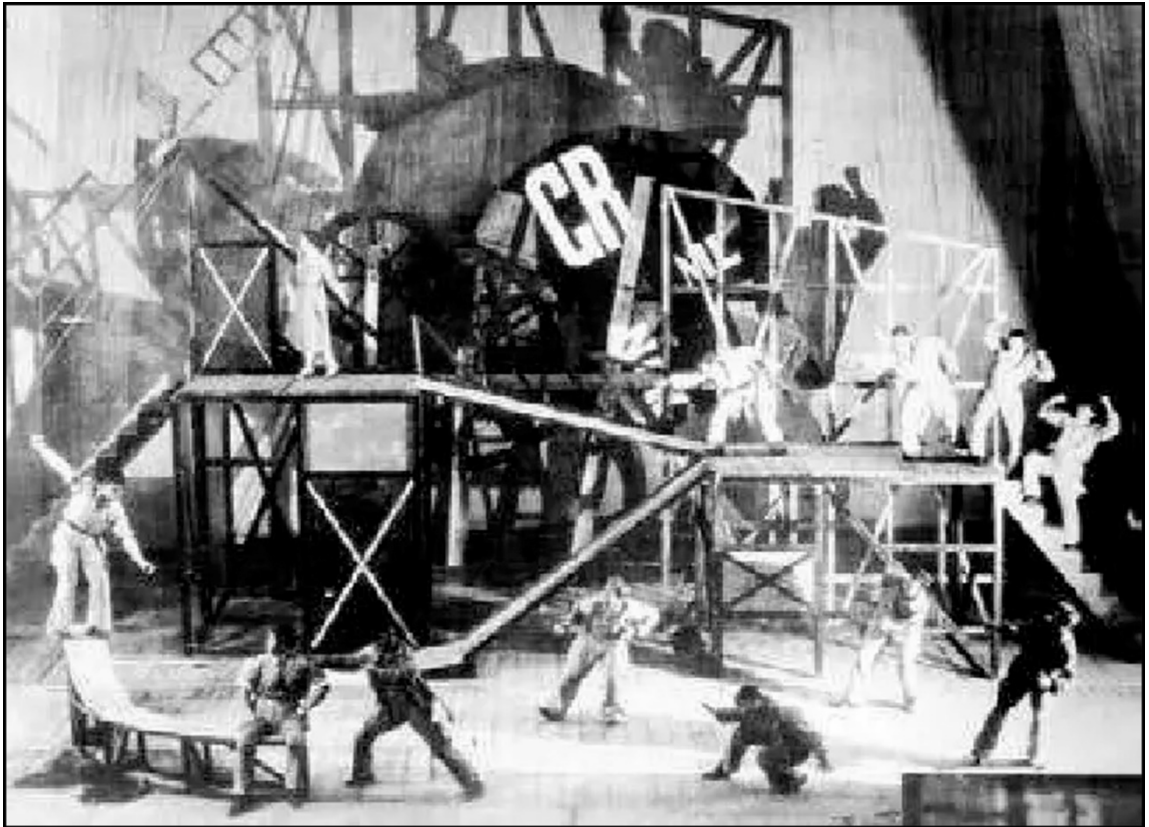


Figura 61. Producción de Vsevolod Xleierkhold de El cornudo magnánimo de Fernand Croimmelynck. Moscú. 1922.

Aquí se está produciendo un proceso dual. Así como Popova socava la totalidad suprematista con el análisis constructivista, también renueva la síntesis: sus *Construcciones de fuerza espacial*, 1921 (ver láminas 39–41), que sucedieron a *Painterly Architectonics*, producen la impresión de consonancia y estabilidad, gracias a la energía interactiva de diferentes formas, direcciones y fuerzas. Ahora bien, el movimiento no se desarrolla en el

espacio real, sino en una nueva dimensión sobrenatural que rechaza el constructivismo a favor del suprematismo. Sin embargo, las mismas interacciones de lo centrífugo y lo centrípeto aún conducen a su unión armoniosa, algo así como la unidad de lo estático y lo dinámico que es característica del Cubo-Futurismo.

En una medida considerable, las pinturas abstractas de Popova constituyeron un laboratorio de formas que la prepararon para los planteamientos del constructivismo y el arte de producción en serie que investigó con tanta presteza después de Octubre. Los logros radicales que asociamos con los diseños de escenarios, moda y libros de Popova de principios de la década de 1920, aunque públicos, utilitarios y, a menudo, inspirados ideológicamente, son extensiones orgánicas de su estudio de pintura de varios años antes. De hecho, sin las rigurosas exploraciones formales que realizó Popova en las composiciones arquitectónicas y de fuerza espacial, sus obras espectaculares de principios de la década de 1920 –como su escenografía para la interpretación de Vsevolod Meierkhold de *The Magnanimous Cuckold* (El cornudo magnánimo) en 1922 (fig. 61)– habrían sido imposibles.

LIUBOV SERGEEVNA POPOVA (1889–1934)

1889 Nace el 34 de abril de 1889, cerca de Moscú.

1899 Recibe clases de arte en casa. Graduación del Gimnasio Arseniev.

1907 Estudia con Stanislav Zhukovsky en su estudio.

1908-09 Asiste a la escuela de arte de Konstantin Yuon e Ivan Dudin. Conoce a Alexander Vesnin allí.

1909 Viaja a Kiev en otoño.

1910 Viaja a Italia con su familia y queda especialmente impresionada por la obra de Giotto y los maestros de los siglos XV y XVI. Ese verano, viaja a Pskov y Novgorod para estudiar iconos.

1911 Realiza varios viajes a antiguas ciudades rusas.

1912 Trabaja en el estudio de Moscú conocido como la Torre, con Ivan Aksenov, Viktor Bart, Alexei Grishchenko, Vladimir Tatlin y Kirill Zdanevich. Visita la colección de arte francés moderno de Sergei Shchukin.

1912-13 Va con Nadezhda Udaltsova a París, donde estudian con Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger y Andre Dunoyer de Segonzac en La Palette.

1913 Conoce a Alexander Archipenko y Ossip Zadkine. Después de pasar mayo en Bretaña con Vera Mukhina y Boris Ternovets, regresa a Rusia y nuevamente trabaja en estrecha colaboración con Tatlin, Udaltsova y Alexander Vesnin.

1914 Viaja de nuevo a Francia e Italia, acompañada de Vera Mukhina.

1914-15 Su hogar en Moscú se convierte en un lugar de encuentro habitual para artistas (incluidos Grishchenko, Vera Pestel, Ternovets, Udaltsova, Alexander Vesnin) y escritores (incluido el historiador del arte Boris von Eding).

1914-16 Contribuye a varias exposiciones, en particular las dos exposiciones Jack of Diamonds en Moscú (1914, haciendo su debut profesional, y 1916), Tramway V y 0.10, (ambas en Petrogrado), y The Store en Moscú.

1915 Comienza a pintar en un estilo no objetivo, sobre todo con su serie Arquitectura pictórica.

1916 Se une al grupo Supremo.

1917 Continúa su serie de Arquitectura pictórica y realiza diseños textiles para la empresa de Natalia Davydova en Verbovka.

1918 Se casa con Eding. Trabaja en diseños para la propaganda soviética. Da a luz a un hijo en noviembre.

1919 Contribuye a la Décima Exposición Estatal: Creatividad No Objetiva–y Suprematismo. Su marido muere de fiebre tifoidea:

1919–21 Pinta obras no objetivas más avanzadas.

1920 Realiza escenografías para la producción de *Romeo y Julieta* de Alexander Tairov en el Teatro de Cámara. Moscú. Enseña en Vkhutemas. donde organiza un programa sobre “disciplina de color”. Se une a Inkhuk.

1921 Contribuye a las exposiciones $5 \times 5 = 25$ en Moscú. Se activa como constructivista, diseñando portadas de libros, porcelana, escenografías y mosaicos textiles. Hace series de *Construcciones de Fuerza Espacial*. Enseña en los Estudios Superiores de Teatro del Estado.

1921–24 Diseño de portadas de libros y partituras.

1922 Crea los decorados y el vestuario para la producción de Vsevolod Meierkhold de *The Magnanimous Cuckold*. Contribuye a la *Erste russische Kunstausstellung* de Berlín.

1923 Diseña la producción de Meierkhold de *Earth on End*. Se aleja de la pintura y la escultura y se involucra por completo con el arte de producción.

1923-24 Trabaja en diseños textiles y de vestimenta para la Primera Fábrica Textil del Estado.

1924 Muere el 25 de mayo en Moscú. Una gran exposición póstuma de su obra se abre en Moscú (21 de diciembre).



Lámina 28. Liubov Popova, Composición con Figuras. 1913. Óleo sobre lienzo. 160x124,3 cm. Galería Estatal Tretiakov. Moscú



Lámina 29. Liubov Popova. Bodegón italiano, 1914. Aceite, yeso y collage de papel sobre tela, 61,5 x 48 cm. Galería Estatal Tretiakov. Moscú



Lámina 30, Liubov Popova, Guitarra, 1915. Óleo sobre lienzo, 83,5 x 71 cm. Colección de Elena Murina y Dmitrii Sarabianov, Moscú



Lámina 31. Liubov Popova, El pianista. 1915. Óleo sobre lienzo. 106,5 x 88,7 cm. Galería Nacional de Canadá. Ottawa



Lámina 32. Liubov Popova, Señora con una guitarra. 1915. Óleo sobre lienzo, 107 x 71,5 cm. Museo Estatal de Historia. Arquitectura y Arte, Smolensk



Lámina 33. Liubov Popova, Mujer viajera, 1915. Óleo sobre lienzo. 158,5 x 123 cm. Colección George Costakis



Lámina 34. Liubov Popova, Jarra sobre mesa. Pintura Plástica, 1915. Óleo sobre cartón, montado sobre tabla, 59,1x45,3 cm. Galería Estatal Tretyakov. Moscú, Regalo, George Costakis



Lámina 35. Liubov Popova, Birsk, 1916. Óleo sobre lienzo. 106 x 69,5 cm.
Solomon R. Guggenheim: Nueva York. Regalo, George Costakis.



Lámina 36. Liubov Popova, Arquitectura pictórica, 1917. Óleo sobre lienzo, 107 x 88 cm. Museo de arte Kovalenko del distrito de Krasnodar



Lámina 37. Liubov Popova, Arquitectura pictórica, 1918. Óleo sobre lienzo. 105 x 80 cm. Museo y centro de exposiciones Slobodskoi



Lámina 38. Liubov Popova, Construcción, 1920. Óleo sobre lienzo, 106,8 x 88,7 cm. State Tretiakov Gallery, Moscú



Lámina 39. Liubov Popova, Construcción de fuerza espacial, 1921. Óleo con polvo de mármol sobre contrachapado. 112,7 x 112 -7 cm. Art Co. Ltd. (Colección George Costakis)



Lámina 40. Liubov Popova, Construcción de fuerza espacial, 1921. Óleo sobre lápiz sobre contrachapado, 124 x 85.3 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Regalo, George Costakis



Lámina 41. Liubov Popova, Construcción de fuerza espacial, 1921. Óleo con polvo de mármol sobre contrachapado, 71 x 64 cm. Art Co. Ltd. (Colección George Costakis)



Figura 62- Olga Rozanova, fotografiada por M. P. Koreneva en Vladimir, hacia 1900.

OLGA ROZANOVA

Nina Gurianova

OLGA ROZANOVA: EXPLORANDO EL COLOR

Mientras trabajaba en las más diversas direcciones y estilos, Olga Rozanova siempre conservó su individualidad artística. En consecuencia, su obra no puede acomodarse fácilmente dentro de las únicas categorías de Cubo-Futurismo o Suprematismo, ya que sus pinturas, dibujos y diseños contienen una fuerza y originalidad que los empuja mucho más allá de los límites conceptuales convencionales. El trabajo de Rozanova parece existir dentro de un tiempo comprimido, existiendo como una entidad única y compacta; y esto no es más manifiesto que en su confianza consciente en las correlaciones del color como elemento fundamental en la composición. Tal fue su método en la creación de sus primeras pinturas, cuando trabajaba más por intuición, como también en su arte

posterior, que se basaba en una teoría rigurosa de las interrelaciones del color. A su vez, la exploración del color se convirtió en el rasgo distintivo de todo su proceso artístico, algo que hoy, tanto en la teoría como en la práctica, nos ayuda a comprender con mayor claridad el desarrollo de la teoría del color en la pintura abstracta del siglo XX.



Figura 63. Olga Rozanova, Ilustración para *Soiuz molodezhi* (San Petersburgo), núm. 3 (1913). Litografía. Instituto de Cultura Rusa Moderna. los Ángeles

Desde el mismo comienzo de su carrera artística, Rozanova tendía principalmente a la composición abstracta basada en la dinámica, la interacción del color y el ritmo lineal discordante. Pasó rápidamente de los primeros bodegones y retratos neoprimitivistas, por ejemplo el *Retrato de una*

dama de rosa (Retrato de Anna Rozanova, la hermana de la artista), 1911 (lámina 42), hacia un nuevo desplazamiento rítmico futurista manifiesto que ella identificó con la disonancia de la ciudad industrial, en las pinturas que concibió para la última exposición de Union of Youth (Unión de la juventud) en noviembre de 1913 (*Paisaje-Inercia*, 1913, *Disonancia*, 1913 y *Trayectoglifos de los movimientos del alma*, 1913).



Figura 64. Olga Rozanova, *Composición no objetiva*, 1914–15. Óleo sobre lienzo, 56 x 65 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

De hecho, este último guarda un gran parecido con las imágenes de la serie *Stati d'animo* de Boccioni, 1911, e indica que el principal propósito artístico de Rozanova era transmitir movimiento, si no lo externo y lo visible, sí lo interno y lo espiritual.

Las composiciones más fuertes de Rozanova en este género, incluyendo *Ciudad (Paisaje Industrial)*, 1913 (Museo y Centro de Exposiciones Slobodskoi, Slobodskoi), *La Fábrica y el Puente*, 1913 (Museo de Arte Moderno, Nueva York), *Hombre en la Calle (Análisis de Volúmenes)*, 1913 (Museo Thvssen–Bornemisza, Madrid) y *Fuego en la ciudad (Paisaje urbano)*, 1914 (lámina 43) se caracterizan por un rico tratamiento superficial y la llamativa aplicación de líneas negras y contornos, algo que produce la impresión de una textura reluciente y temblorosa; a su vez, esto adquiere una cualidad pictórica autónoma. En *El hombre de la calle (Análisis de volúmenes)*: las figuras parecen expandirse arbitrariamente y la composición ceder a un ritmo dinámico que late a lo largo de la obra. Rozanova trata el tema de la ciudad en la que elementos, objetos y formas dispares se transforman en un organismo autónomo. Aún así, a diferencia de los futuristas italianos. Rozanova se acerca a la ciudad y a la máquina con cautela, pero les otorga una sensación de misterio y peligro. En sus paisajes urbanos futuristas de 1913–14, los “actores” o “personajes” son los edificios, las farolas y las chimeneas de las fábricas en las que las figuras humanas, si están presentes, se disipan y disuelven.

Para 1915, la vanguardia rusa se estaba desarrollando rápidamente, asimilando muchos conceptos filosóficos y estilísticos y forzando a la razón a “romper los límites de lo

conocido”²⁸⁸. Las pinturas de Rozanova en la exposición *0.10* no fueron una excepción, representando una fusión de Cubo Futurismo y un nuevo impulso hacia la abstracción (que no solo la obligó a buscar un nuevo estilo pictórico, sino también, como ella misma podría haber dicho, a subordinar este estilo a una nueva psicología estética). Esta dualidad otorga un atractivo especial a la imprevisibilidad de sus obras de 1915, que se ciernen en el límite entre lo objetivo y lo no objetivo. En cualquier caso, al seguir la obra de Rozanova a través de las exposiciones de 1915, no podemos dejar de notar una metamorfosis a medida que avanza desde los retratos cubo-futuristas de 1913-14 o el dramático *Fuego en la ciudad (Paisaje urbano)* a los relieves abstractos sin precedentes *Automóvil*, 1915 y *Biciclista*, 1915, mostrados en *0.10*²⁸⁹. Las nociones futuristas de ritmo y dinamismo se transforman aquí en formas estrictas suprematistas (semiesfera, triángulo, rectángulo) realizadas por una solidez tridimensional de la forma.

A este respecto, la serie *Playing Cards* de 1912(?)–15 (véanse láminas 45–47), que Rozanova vinculó con sus linóleos en color y mostró por primera vez en abril de 1915 en la *Exposición de Pintura de Tendencias Izquierdistas*

288 Vasilii Katanian, ed., FE Mayakovsky: Polnoe sobranie sochinenii (Moscú: GIKhL, 1955), vol. 1, pág. 397.

289 Se desconoce la ubicación actual de estas obras, y se presumen perdidas. Para una reproducción en blanco y negro de ambos, véase Ogonek (Petrogrado), 3 de enero de 1916, pág. 11. La colección de George Gostakis (Art Co. Ltd.) contiene bocetos de estas pinturas.

(Dobychina Art Bureau, Petrogrado), puede parecer una mirada retrospectiva al neoprimitivismo de Natalia Goncharova y Mikhail Larionov²⁹⁰. Al principio, también los neoprimitivistas se habían sentido atraídos por los naipes como un componente necesario del folclore urbano contemporáneo: los signos y símbolos de los naipes continuaron adornando los libros de sueños, las postales ilustradas y los últimos libros de adivinación. Larionov se basó en todas estas connotaciones cuando organizó la controvertida exposición Jota de Diamantes en 1910²⁹¹.

De este modo, Rozanova observaba un precedente cuando introdujo el tema de los naipes en el ciclo de once composiciones, quizás su creación más fantasiosa²⁹². Aquí

290 Que Rozanova hizo esta serie de linóleos en 1914 (que luego incorporó a *Zaunmaia gniga*) se desprende de una carta que le escribió a Andrei Shemshurin en el verano de 1915 (Departamento de Manuscritos, Biblioteca Estatal Rusa, Moscú [inv. no. f. 339, Op. 5, Ed. Khr. 14]). En otras palabras, los linóleos supuestamente precedieron a las pinturas sobre el mismo tema.

291 John Bowlt ha explicado esta provocación semántica no tanto como un dispositivo publicitario para generar burla y confusión como un método para trascender las fronteras artificiales entre “alto” y “bajo”. Véase John Bowlt, “A Brazen Can—Can in the Temple of Art: The Russian Avant—Garde and Popular Culture”, en Kirk Varnedoe y Adam Gopnik, eds. *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low* (Nueva York: Abrams, 1990), pp. 13g–58. Para la derivación histórica del nombre “Jota de Diamantes”, incluyendo su conexión con la novela de aventuras *Rocambole de Poncon du Terrail, le club des valets de coeur* (que todos, “desde sirvientes hasta artistas” – estaba leyendo), ver Gleb Pospelov, *ayuda de cámara de Bubnovyi* (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1990), pp. 99–100:

292 La serie *Hus* incluye *Representación simultánea de cuatro ases* (Museo Estatal Ruso, San Petersburgo), *Representación simultánea de la Reina de*

crea una galería de retratos formales de reinas, reyes y sotas de naipes en el espíritu del “alogismo” de Malevich (el propio término de Malevich, que significa “realismo sin sentido” o “realismo transracional”²⁹³) o las paradojas de Lewis Carroll de *Alicia más allá del espejo*. Estos rostros y figuras nos sorprenden por el fuerte contraste de colores brillantes, con la grisalla negro-grisácea de los rostros y manos de los personajes medio vivos. La ironía del tema se ve subrayada por el método tosco de ejecución que trae a la mente una fotografía pintada a mano o una postal de colores vivos vendida en alguna feria provinciana. La idea misma de componer un grupo de este tipo y la forma misma de ejecución van mucho más allá de las convenciones tanto del Neo-Primitivismo como del Cubo-Futurismo, y en cierta medida anticipan la estética del Pop Art. El proceso por el cual los naipes se convierten en personas, contrarresta la transformación inversa, que ocurre cuando los personajes históricos de la vida real se equiparan con los personajes de naipes, como, por ejemplo, en las barajas especiales

picas y la Reina de corazones (ubicación desconocida), Representación simultánea del Rey de corazones y el Rey de diamantes (Galería de imágenes Kustodiev. Astrakhan), Rey de picas (ubicación desconocida). Rey 0/ Tréboles (lámina 46), Reina de Picas (lámina 47), Reina de Corazones (ubicación desconocida). Reina de diamantes (Museo de arte de Nizhnii-Novgorod), Jota de corazones (plale 45), Jota de diamantes (ubicación desconocida) y Jota de tréboles (Museo de Arte de Ivanovo). Rozanova reemplazó la Reina de Corazones y la Jota de Picas en la serie de linóleo por una nueva carta, la Jota de Corazones, en la serie de pintura.

293 Camila Grey. *The Russian Experiment in Art., 1868–1922*, (Londres: Thames and Hudson. 1962), págs. 291 92 n. 223.

“históricas” populares en Rusia, Europa y América en el siglo XIX.

Lo que se podría denominar el color local y la aplicación lapidaria de Rozanova, su fragmentación de formas complejas en formas geométricas básicas, su autonomía enfatizada por el contorno negro y la neutralidad o ausencia virtual de fondo tienen mucho en común con los bocetos proto-suprematistas de Malevich. *Cuatro Ases, representación simultánea*, por ejemplo, contiene solo el “elemento primario” geometrizado del signo de la carta: el rombo, el círculo y la cruz. En efecto. Los lienzos de Rozanova de 1914–1915 anticipan la abstracción del suprematismo, como en *Metrónomo*, 1915 (Galería Tretiakov, Moscú), *Escritorio*, 1915 (fig. 66) (Museo Ruso, San Petersburgo). *Pub (Subasta)*. 1914 (lámina 44), o *El cine “Moderno” (En la calle)*, 1915 (lámina 48). Este último anticipa su estilo posterior de pintura en color, manifestado en la atención a los planos translúcidos, semitransparentes y en los fragmentos de rayos de luz contra un espectro de colores del arco iris. Sin embargo, aquí están completamente ausentes las entonaciones futuristas de dinamismo y simultaneidad; composiciones como *El cine “Moderno” (En la calle)*, recuerdan la fase “alógica” del Cubo–Futurismo de Malevich en *Señora en una columna de publicidad*, 1914 (Stedelijk Museum, Ámsterdam). Las composiciones de Rozanova, sin embargo, pueden ser vistas como una especie de “imagen” o acertijo hipotético. El signo

u objeto aislado, divorciado de su contexto habitual, se convierte en un atributo necesario de tales composiciones. las leyes irracionales de construcción de tales textos pictóricos son idénticas en muchos aspectos a las que rigen el *zaum* (poesía transracional) de los rusos.

De hecho, uno de los talentos más fuertes de Rozanova era su habilidad para improvisar, y la maleabilidad de su arte gráfico encajaba perfectamente con la poesía de Alexei Kruchenykh, inventor y teórico del *zaum*. En 1913, él y Khlebnikov publicaron el manifiesto *Slovo kak takovoe* (La palabra como tal), proclamando una nueva forma verbal con un lenguaje que carecía de un significado racional determinado. La estrecha relación personal entre Kruchenykh y Rozanova resultó en una fructífera colaboración y en el estilo único del libro cubo-futurista ruso. En 1913–14, por ejemplo, publicaron *Te li le*, uno de los primeros ejemplos virtuosos del arte visual poético en la que la línea es igual a la palabra y el color al sonido.

En 1915–1916, Rozanova y Kruchenykh crearon una nueva versión del libro de vanguardia utilizando collages hechos con papel de colores. Rozanova empleó esta técnica con particular ventaja en sus diseños para *Zaumnaia gniga* (Gook Transracional), 1915, de Kruchenykh y Aliagrov (seudónimo de Roman Jakobson) y *Voina* (Betún), 1916 (diseñado en el verano de 1915), que contenía linóleos en color, collages y una colección de poesía de Kruchenykh.

La portada de *Voina* es el primer experimento suprematista en el diseño de libros. La majestuosa sencillez de los colores (blanco, azul y negro) y de las formas (rectángulo, cuadrado, círculo y triángulo) sugiere la comparación con las obras de Malevich que se muestran en *0.10*, aunque no hubo una sola pintura de Rozanova en esta exposición que pudiera llamarse suprematista²⁹⁴. Esta aparente incongruencia, sin embargo, puede explicarse por el hecho de que llegó al suprematismo a través del collage, un camino predeterminado por la evolución previa de su arte. Rozanova estaba tan entusiasmada con la poesía transracional que ella misma comenzó a componer versos, aunque bajo la influencia de Kruchenykh. A su vez, Kruchenykh se dedicó a las artes visuales y, bajo la dirección de Rozanova, creó una serie de collages abstractos para su álbum *Vselenskaia voina* (Guerra universal), 1916. En el prefacio de esta edición, declaró que la pintura transracional (es decir, abstracta) era suprematista, afirmando que la idea original había sido de Rozanova.

A lo largo de la carrera artística de Rozanova, el color siguió siendo su principal preocupación. En pinturas abstractas tan sofisticadas como *Composición no objetiva (Vuelo de un avión)*, 1916 (lámina 49), y dos obras tituladas *Composición no objetiva (Suprematismo)*, 1916 (láminas 50, 51), revela una “concordancia discordante” de planos de colores

294 Véanse las cartas de Rozanova a Alexei Kruchenykh [diciembre de 1915; ver sección Documentos].

interactivos para crear su propia variante del suprematismo basada en el papel dominante del color. Malevich apreció la pintura de Rozanova de este período –mucho de la cual estaba dedicada al color en el arte abstracto–, e incluso una vez la llamó la “única suprematista verdadera”²⁹⁵. Rozanova entabló un diálogo con Malevich: mientras que para Malevich “la pintura es lo principal”²⁹⁶, para Rozanova todo arte abstracto nace de un “amor por el color”²⁹⁷.

Las dos palabras “pintura” y “color” no son de ninguna manera sinónimos, ya que cada una lleva la esencia de los respectivos enfoques del arte abstracto de Malevich y Rozanova. Cuando Malevich habla de la pintura como el elemento más importante del suprematismo, tiene en mente lo concreto, la materialidad del pigmento como el principal medio de expresión, el principal instrumento. Incluso cuando usa la palabra “color” en sus escritos (los “componentes autosuficientes en la pintura son el color y la textura”)²⁹⁸, todavía quiere decir “pintura”, con toda su

295 Kazimir Malevich, “Vystavka profsoiuza khudozhnikov–zhivopistsev; Levaia federatsiia (molodaia fraktsiia)”, 111 Anarkhiia (Moscú), no. 89, 1918, sin paginar.

296 Kazimir Malevich, “Ot kubizma i futurizma ksuprematizmu: Novyi zhivopisnyi realizm” (1916), en Alexandra Shatskikh y Andrei Sarabianov, eds., Kazimir Malevich: Sobranie sochinenii, 5 vols. (Moscú: Gileia, 1995), vol. 1, pág. 50

297 Olga Rozanova, “Cubismo, futurismo. Suprematismo”.

298 Kazimir Malevich, “Ot kubizma i l'ulurizma k suprematizmu”, pág. 41.

materialidad y la textura que produce cuando se aplica al lienzo. Por el contrario, Rozanova ve la esencia del color en su “no materialidad”²⁹⁹.

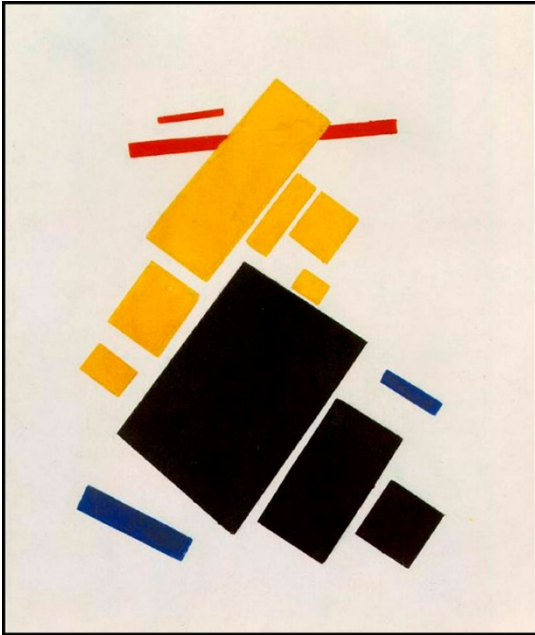
El color ya no es un instrumento, sino una meta universal que el artista se esfuerza por alcanzar por todos los medios de expresión a su alcance. Según Rozanova, la tarea del Suprematismo es “crear calidad de forma en conexión con la calidad del color”³⁰⁰, no al revés, pues consideraba que la forma simplemente se derivaba del color. Más tarde, en 1917–18, concibió la noción de destrucción de la forma, que es otra distinción importante entre ella y Malevich, quien reconoció el papel dominante de la forma pictórica como tal.

Esta diferencia significativa entre Malevich y Rozanova se hace evidente cuando comparamos dos pinturas análogas, como *Composición suprematista. Vuelo en avión*, 1915 de Malevich, (Museo de Arte Moderno, Nueva York) y *Composición no objetiva (Vuelo de un avión)* de Rozanova. En esta obra de Malevich figuran tres colores –rojo, amarillo y negro sobre fondo blanco, que simbolizan la nada del espacio metafísico– y a estos colores corresponden tres formas “flotantes”: un rectángulo, un cuadrado y una estrecha franja estirada casi en una línea. Pero diecisiete colores (los tres colores primarios, sus colores

299 Olga Rozanova, “Cubismo, Futurismo, Suprematismo”.

300 *Ibidem*.

complementarios y once colores mixtos) resuenan en la composición de Rozanova.



Izquierda: *Composición suprematista. Vuelo en avión*, 1915 de Malevich.
Derecha: *Composición no objetiva (Vuelo de un avión)* de Rozanova

La variedad de colores se justifica por una variedad correspondiente de formas pictóricas. La textura de las superficies pintadas es abigarrada, de modo que las pinceladas y las capas de pintura que se diluyen a veces se traslucen. Numerosas formas geometrizadas que consisten en partes interconectadas de triángulos, círculos, rectángulos y otros segmentos se cruzan en una disonancia rítmica que parece haberlos estallado y distribuido con una enorme fuerza centrífuga. Tres grandes planos de colores asoman en el fondo –azul, azul claro y amarillo– unidos en una sola figura estática (una estructura que recuerda a Liubov *La arquitectura pictórica de Popova* [lámina 36]); y

parecen haber desplazado el fondo blanco, que queda sólo como una franja estrecha a lo largo de los bordes del lienzo. El primer plano contrasta marcadamente con este elemento estático de la pintura, y la energía disonante aquí es la principal diferencia entre sus obras y *Arquitectura pictórica* de Popova, que, en su equilibrio utópico, parecen superar el caos de la realidad y restaurar la armonía³⁰¹.

A diferencia de Popova, en cuyas obras el color emerge con la forma plástica, casi esculpida, de su *Arquitectura pictórica*, y a diferencia de Malevich, que subordina el color a la nueva dimensión del espacio dominante. Rozanova logra un especial efecto pictórico especial a través del contraste, la disonancia y la armonía fortuita de varias combinaciones de colores determinadas por el ritmo, la dinámica y la emoción (como en una composición musical). Por medio del color hiperbólico y una combinación metafórica de luz y oscuridad, Rozanova introdujo una nueva cualidad en la geometría del suprematismo. El resultado encarna su idea de que “son las propiedades del color las que crean dinamismo, engendran estilo y justifican la construcción”³⁰².

301 Dmitrii Sarabianov, “Stankovaia zhivopis i grafika LS Popovoi”, in: S. Popom, catálogo de exposición en la Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 1990, pp. 56 –57.

302 Olga Rozanova, “Cubismo, futurismo. Suprematismo”.

El leitmotiv de las composiciones suprematistas de Rozanova es el renacimiento del color, tanto como en su poesía lo es el renacimiento del sonido en las combinaciones disonantes y contrastantes de luz y oscuridad, pesado y ligero, cálido y frío, armonioso y atonal.

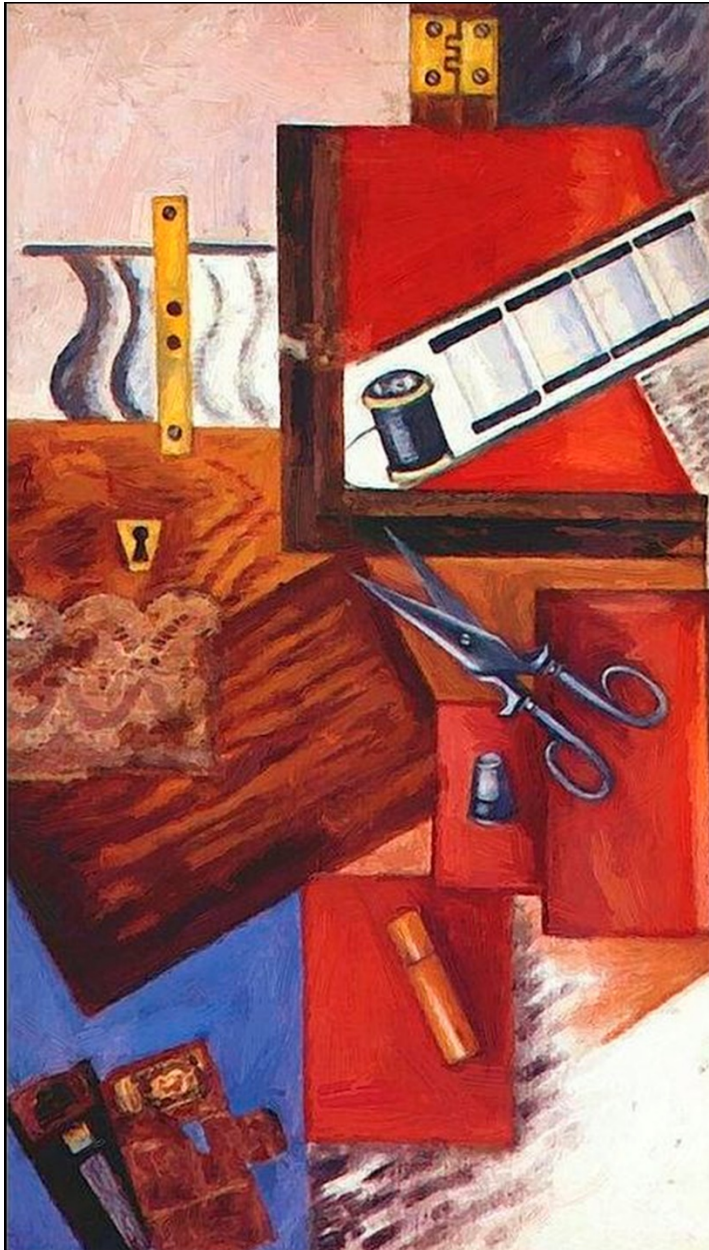


Figura 66. Caja de trabajo de Olga Rozanova, 1915. Óleo sobre lienzo con collage, 53 x 33 cm. Galería Estatal Tretiakov. Moscú

Sus obras suprematistas tienen la misma integridad compositiva y ritmo uniforme: las combinaciones básicas de colores se reflejan en formas fragmentarias suplementarias sin fin que llenan el espacio circundante. Su *Composición no Objetiva (Suprematismo)*, 1916 (lámina 50), por ejemplo, tiene solo seis colores (negro, blanco, amarillo, azul y dos tonos de gris), pero son complementarios opuestos, el triángulo blanco contra el fondo gris encarna la plenitud y la totalidad del absoluto silencio. El contraste de blanco y negro crea la disonancia más fuerte, que puede leerse como el arquetipo en nuestra conciencia. Con su equivalente amarillo–dorado de relámpagos esparcidos sobre los frescos fragmentos de azul, la composición de color se dobla en un desplazamiento, un barrido casi gótico. Esta composición, una de las más atectónicas en su construcción y más rítmicamente tensa y expresiva, podría llamarse un ejemplo de suprematismo “romántico”.

Rozanova creó una serie de obras abstractas expresivas que eran bastante diferentes de la etapa inicial del suprematismo, empleando formas simples (generalmente rectángulos) o amplios y ricos planos de color con contornos toscos que parecen adherirse a la superficie del lienzo. Estas pinturas dan la impresión de una masa sólida y pesada de color. Tal es la composición sobria y abstracta del Museo Estatal Ruso, que consiste en un arreglo disonante de rojo, negro y amarillo. En 1917, Rozanova escribió: “He encontrado una nueva forma de investigar el color; si no

difiere del método transfigurado, también puede usarse en la pintura suprematista”³⁰³.

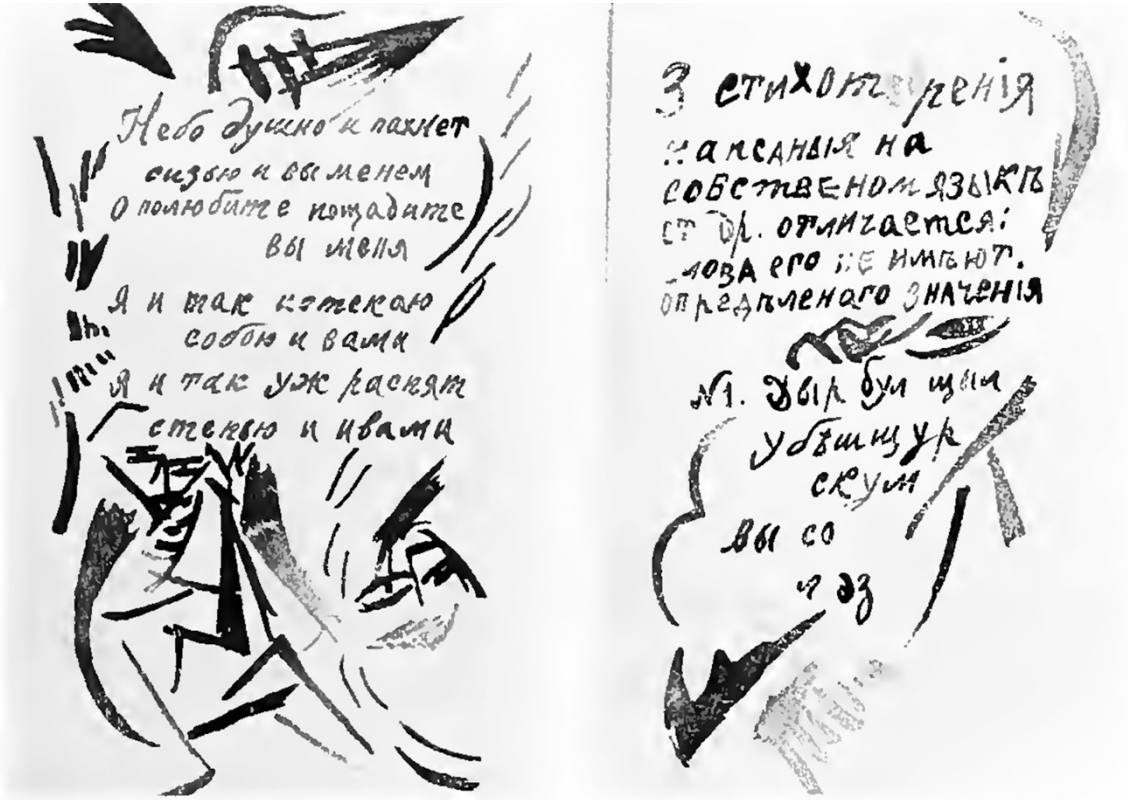


Figura 67. Ilustraciones de Olga Rozanova para Alexei Kruchenykh y Velimir Khlebnikov, *Te li le* (San Petersburgo: 1914) Instituto de Cultura Rusa Moderna, Los Ángeles.

Rozanova concluyó su propia teoría del color, en la que se distanció del suprematismo de Malevich, con el concepto de pintura en color (*tsvetopis*). Varias de sus pinturas llevaron esta denotación en su exposición póstuma dentro de la *Primera Exposición Estatal*, celebrada entre diciembre de

303 Olga Rozanova, carta a Andrei Shemshurin fechada el 18 de febrero de 1917 Departamento de Manuscritos, Biblioteca Estatal Rusa, Moscú (inv no. f. 33g, op. 5, ed. khr. 14).

1918 y enero de 1919³⁰⁴. La *Décima Exposición Estatal: Creatividad no objetiva y suprematismo* unos meses después también demostró un límite claro entre el suprematismo genérico y la pintura en color de Rozanova. La exposición presentó composiciones en color de Ivan Kliun, Mikhail Menkov, Alexander Rodchenko y Alexander Vesnin, así como varias de Rozanova. En el catálogo, Malevich comenta el problema del color, repitiendo algunos de los principios que había formulado en su ensayo de 1917 sobre la pintura en color. El artículo de Rozanova “Cubismo, futurismo, suprematismo” expresa sus ideas sobre la naturaleza del color y su función en el arte abstracto. Refiriéndose a la materialización de la “esencia inmaterial del color”, enfatiza que la “textura del material impide la pura naturaleza del color”³⁰⁵. Este pasaje indica por qué recurrió a collages de materiales que poseían una textura mínima, como el papel de color transparente. Después de experimentar con varias transformaciones, alcanzó su ideal: transmitir la esencia inmaterial del color, su energía interna y la luminosidad al cuadro. Aquí, el énfasis cambió de la forma y la textura pictórica a las cualidades espirituales y místicas del color y su interconexión con la luz. En *Composición sin objeto de 1916 (Suprematismo)* (lámina

304 Traducido literalmente, “pintura de colores”. Es difícil decir si Rozanova acuñó el término “pintura en color” o no. Tsi-etopis (y también la palabra svetopis – “pintura de luz” o fotografía) aparece en los manuscritos de Khlebnikov de la década de 1910.

305 Olga Rozanova, “Cubismo, futurismo. Suprematismo”.

50), *Raya verde (Pintura en color)*, 1917 (lámina 54) y varias otras pinturas simultáneas, la transparencia es tan grande que el efecto es el de un rayo de luz coloreado proyectado sobre el fondo blanco del lienzo imprimado. En las composiciones de 1917, Rozanova logra una máxima luminosidad de la textura a través de una veladura de color transparente aplicada al fondo blanco fuertemente reflectante.



Figura 68. Olga Rozanova, Portada para Alexei Kruchenykh, *Voina* (Petrogrado: 1916) Linograbado. 40 x31 cm

Raya verde se encuentra seguramente entre las piezas más interesantes de la pintura abstracta del siglo XX, sobre todo por el resplandor de la luz esquivada y palpitante que envuelve la traslúcida columna verde. Además, hay evidencia para suponer que esta composición era parte de un tríptico que también incluía *Raya amarilla* (ubicación desconocida) y *Raya púrpura*³⁰⁶. El efecto recuerda una fototransparencia proyectada en una pared o las películas experimentales pintadas de la vanguardia alemana, Hans Richter y Viking Eggeling en la década de 1930. En su "Palabra póstuma" sobre Rozanova, Rodchenko escribió: "¿No eras tú quien quería iluminar el mundo con cascadas de color? ¿No fuiste tú quien propuso proyectar composiciones de color en el éter?... Pensaste en crear el color a través de la luz"³⁰⁷.

El suprematismo se convirtió en un laboratorio cuyos experimentos llevaron a Rozanova a poner sus ideas innovadoras en prácticas aparentemente contrarias, creando una "pintura de color" o, como ella lo expresó, una

306 *Raya morada*: que consistía en una franja morada diagonal sobre un fondo blanco, estaba en la colección del Museo de Arquitectura y Arte, Rostovo– Yaroslavskii, a principios de la década de 1920. Sin embargo, los registros de inventario indican que la pintura fue posteriormente retirada de la colección como "una obra sin valor artístico", y se desconoce su paradero actual.

307 Alexander Rodchenko, manuscrito sin título sobre Rozanova en el Archivo Rodchenko–Stepanova, Moscú. Quisiera agradecer a Alexander Lavrentiev por darme acceso a este documento.

"pintura de color transfigurado lejos de los objetivos utilitarios", e intentando transformar el día a día en un "entorno vivo" para el arte, como fue el caso de los diseños suprematistas para la moda femenina, los bolsos y los bordados³⁰⁸. Quizás, después de todo, Rozanova fue la única suprematista capaz de combinar la falta de armonía "cósmica" con la dimensión humana, y la espiritual, mística y mental con la emocional, intuitiva y sensual. En sus últimas obras encontró –consciente o intuitivamente– una salida al impasse suprematista. Si Malevich percibió una nueva religión imbuida de la poética de la deshumanización en la postura intransigente y totalitaria de su innovación, Rozanova habló de una nueva belleza humanizada: "Sin embargo, creemos que llegará el momento en que para muchos nuestro arte se convertirá en una necesidad estética, un arte justificado por una aspiración desinteresada de presentar una nueva belleza al mundo"³⁰⁹. Con una elegancia natural, Rozanova combinó la universalidad y la grandeza severa del suprematismo teórico con una dimensión más local de la belleza, tiñó lo espiritual y lo místico con emoción e ironía y transmutó la "no objetualidad" del suprematismo en objetos de arte.

308 Véase Charlotte Douglas, "Ornamento bordado suprematista", *Art Journal* (Nueva York) 54, no. 1 (primavera de 1995), pág. 42.

309 Olga Rozanova, "Cubismo. Futurismo. Suprematismo".

OLGA VLADIMIROVNA ROZANOVA (1886–1918)

1886 Nace el 33 de junio en Melenki, provincia de Vladimir, Rusia.

1896–1904 Asiste a la escuela en Vladimir-on-Kliazma.

1904–10 Estudios en la escuela de arte de Konstantin Yuon e Ivan Dudin.

1907 Clases de auditorías en el Instituto de Pintura y Escultura de Bolshakov y en el Instituto Central de Arte Industrial Stroganov, ambos en Moscú.

1911–13 Se muda a San Petersburgo en 1911. Asiste a la Escuela de Arte Zvantseva. En 1913, conoce al poeta futurista ruso Alexei Kruchenykh, inventor y teórico del *zaum* (realismo “transracional” o sin sentido). Mantiene una estrecha asociación con la Unión de la Juventud, contribuyendo a la primera exposición de la Unión de la Juventud en San Petersburgo (1913) y su diario en 1913.

1913–15 Comienza a ilustrar una serie de libros cubofuturistas, incluidos *Te li le* (1914) y *Zaumnaia gniga* (Transrational Gook; 1915). En 1914 conoce a Marinetti en

San Petersburgo y contribuye a la Prima Esposizione Libera Futurista Internazionale en Roma.

1915 Crea diseños de moda y textiles, con algunos de los cuales contribuye a Mujeres Artistas para las Víctimas de la Guerra en Moscú. Contribuye a la exposición *Tranvía V* en marzo, a *Exposición de Pintura de Tendencias de Izquierda* en abril, y a *0.10* de diciembre, en Petrogrado. Trabaja con Kruchenykh en el álbum *Voyna* (Guerra; 1916). Se muda a Moscú.

1916-17 Con Kazimir Malevich, Mikhail Matiushin, Liubov Popova, Nikolai Roslavets y otros, se convierte en miembro del grupo Supremus y secretaria de su revista (que no se publicó). Contribuye a la última exposición de *Jota de diamantes* (la quinta), que se inaugura en Moscú en noviembre de 1916. Contribuye con poemas a *Balos* de Kruchenykh (1917).

1918 Ayuda a decorar las calles y plazas de Moscú para el Primero de Mayo. Se convierte en miembro de IZO Narkompros con Alexander Rodchenko a cargo de la Subsección Arte-Industria de IZO. Ayuda a organizar Svomas en varias ciudades de provincia. Publica en el periódico *Anarkhiia* (Anarquía). Actúa como secretaria de la Federación de Izquierda del Sindicato Profesional de Artistas y Pintores y contribuye a su primera exhibición. Contribuye a la *Exposición de Futuristas de Moscú* de Kruchenykh en Tiflis. Muere el 7 de noviembre en Moscú. Contribuye como

exposición póstuma a la *Primera Exposición Estatal de Moscú*, con más de 250 piezas.

1919 Representada en la *Décima Exposición Estatal: Creatividad No Objetiva y Suprematismo*.

1922 Representada en la *Erste russische Kunstausstellung* de Berlín.



Lámina 42. Olga Rozanova, Retrato de una dama de rosa (Retrato de Anna Rozanova, la hermana de la artista), 1911 Óleo sobre lienzo, 83 x 189 cm. Museo de Artes Visuales, Ekaterimburgo



Lámina 43. Olga Rozanova, Incendio en la Ciudad (Paisaje Urbano). 1914
Óleo sobre metal, 71 x 71 cm Museo de Arte. Samara



Lámina 44. Olga Rozanova, Pub (Subasta), 1914. Óleo sobre lienzo, 84 x 66 cm. Museo Estatal de Arte Unificado, Kostroma



Lámina 45, Olga Rozanova, Jota de Corazones, 1912(?)–15, de la serie Naipes. Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm. Centro de exposiciones Slobodskoi



Lámina 46. Olga Rozanova, Rey de tréboles. 1912(?)–15, de la serie Naipes. Óleo sobre lienzo, 72 x 60 cm. Museo y centro de exposiciones Slobodskoi



Lámina 47. Olga Rozanova, Reina de Espadas. 1912(?)–15. de la serie Naipes. Óleo sobre lienzo, 77,5 x 61,5 cm. Museo Regional de Arte. Ulianovsk



Lámina 48. Olga Rozanova, Cine “Moderne” (En la Calle), 1915. Óleo sobre lienzo, 101 x 77 cm. Museo y centro de exposiciones Slobodskoi



Lámina 49. Olga Rozanova, Composición No Objetiva (Vuelo de un Avión), 1916. Óleo sobre lienzo, 118 x 101 cm. Museo de Arte, Sámara



Lámina 50. Olga Rozanova, Composición No Objetiva (Suprematismo), 1916. Óleo sobre lienzo, 90 x 74 cm. Museo de Artes Visuales: Ekaterimburgo



Lámina 51. Olga Rozanova, Composición No Objetiva (Suprematismo), 1916. Óleo sobre lienzo, 103 x 94 cm. Museo de Artes Visuales, Ekaterimburgo

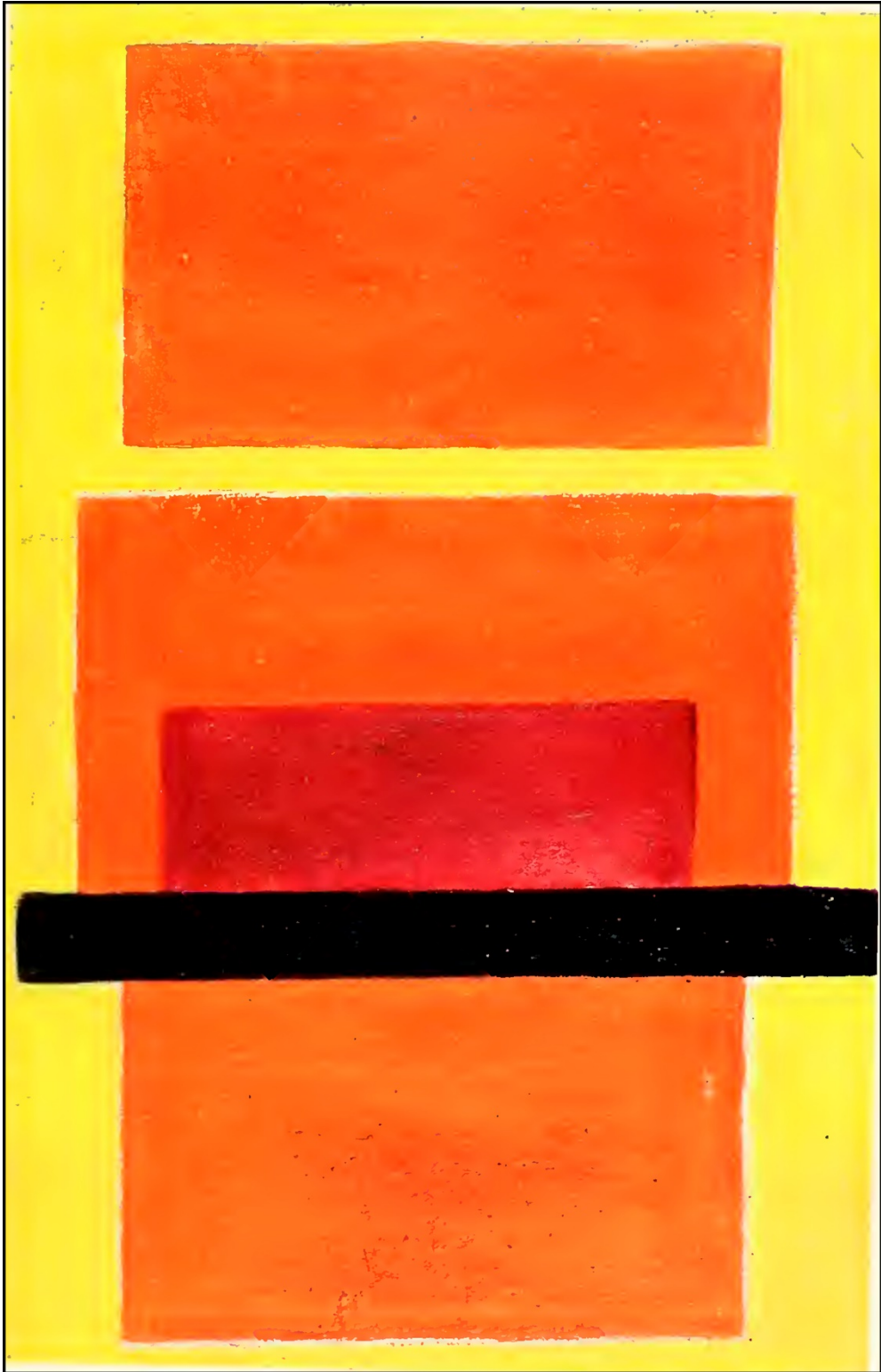


Lámina 52. Olga Rozanova. Pintura en color (composición no objetiva), 1917. Óleo sobre lienzo, 63,5 x 40,5 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

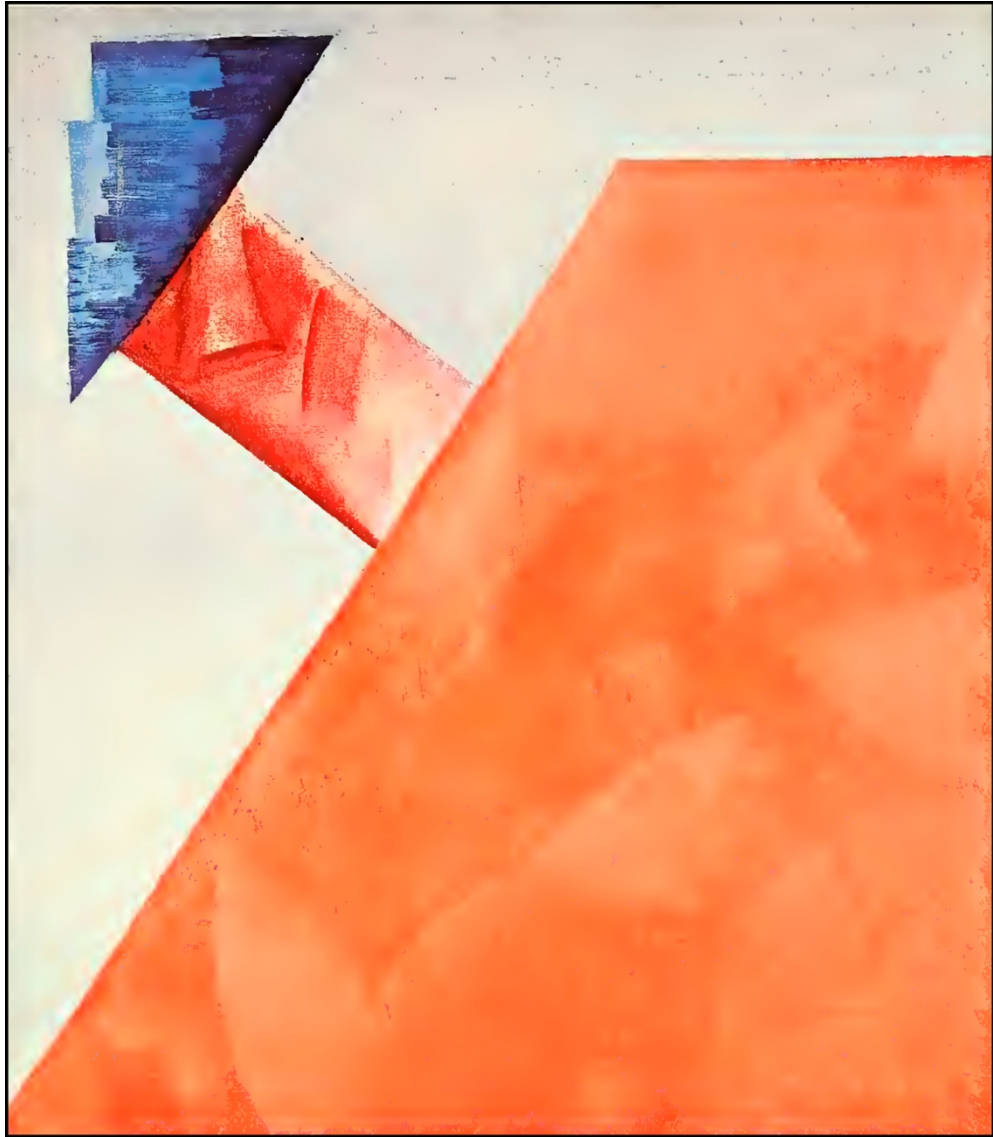


Lámina 53. Olga Rozanova. Composición no objetiva (pintura en color), 1917 Óleo sobre lienzo, 71 x 64 cm. Museo de Arte Regional, Ulianovsk

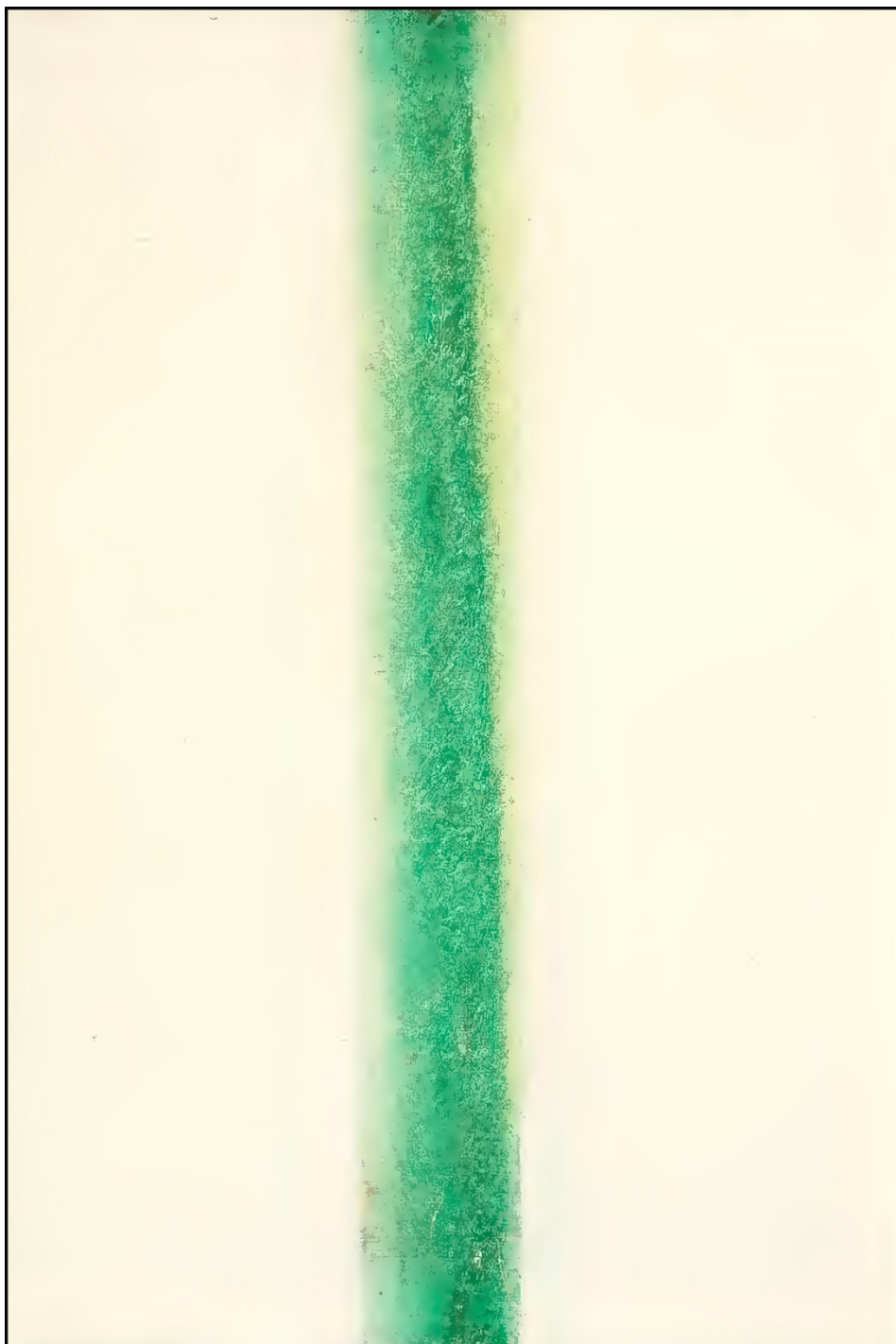


Lámina 54. Olga Rozanova, Franja verde (señalamiento de color), 1917. Óleo sobre lienzo, 71,5 x 49 cm. Reserva del Museo Estatal de Rostov Kremlin



Figura 69. Varvara Stepanova, Moscú, 1916.

VARVARA STEPANOVA

Alexander Lavrentiev

LA STEPANOVA “FRENÉTICA”.

ENTRE ANÁLISIS Y SÍNTESIS

Convencido de que las capacidades inventivas (analíticas) y sintéticas (combinatorias) reflejaban diferentes tipos de pensamiento creativo, Alejandro Rodchenko, el marido de Varvara Stepanova, solía dividir a los artistas en dos grupos, analistas y sintetistas ³¹⁰. Rodchenko clasificó el trabajo de Kazimir Malevich, Olga Rozanova y el suyo propio como analítico, y consideró el de Alexander Drevin e Ivan Kliun, por ejemplo, como sintético. Los “sintetistas” saben cómo

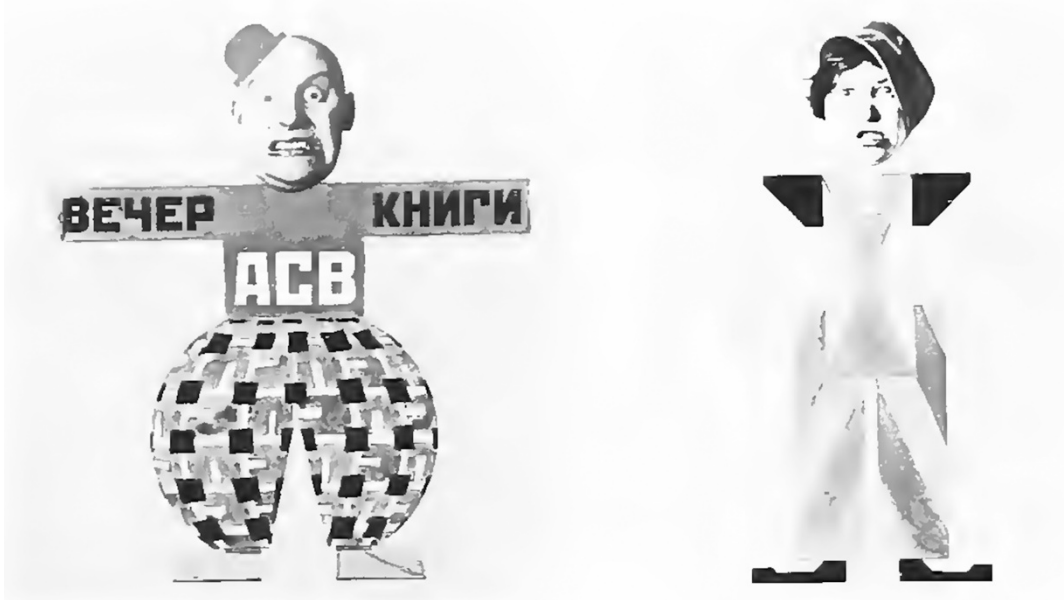
310 Stepanova registró los pensamientos de Rodchenko sobre "sintetistas" y "analistas" en una entrada en su diario en 1919. Véase Alexander Lavrentiev y Varvara Rodchenko, eds., *Varvara Stepanova: Chelovek ne mozhet zhit bez chuda. Pisma. Poeticheskie opyty. Zapiski khudozhnitsy* (Moscú: Sfera, 1994), págs. 77-78, 89.

tomar los componentes estéticos y las ideas potencialmente útiles descubiertas por otros inventores y aplicarlos a campos específicos de la creatividad como el teatro, las artes gráficas y el diseño. Pueden ensamblar un nuevo estilo a partir de las muchas posibilidades descubiertas en el curso de sus propios experimentos, aunque, por supuesto, cualquier artista está obligado a resolver problemas tanto analíticos como sintéticos, y, por supuesto, Stepanova no fue una excepción.

Nacida en 1894, Stepanova, que pertenecía a una generación posterior a los pioneros de la vanguardia, pasó rápidamente del impresionismo y el cezannismo al neoprimitivismo, el cubismo, el futurismo y finalmente al constructivismo. Esa es una de las razones por las que Stepanova pudo sintetizar fácilmente. Por ejemplo, integró el arte gráfico no objetivo y la poesía transracional, la abstracción geométrica y la figura, y combinó muchos sistemas en su trabajo para el teatro, la imprenta y el diseño. A fines de la década de 1910 y principios de la de 1920, Stepanova trabajó en estrecha colaboración con los pintores no objetivistas, a pesar de que no había tenido una verdadera formación cubista o futurista³¹¹, y en 1917–18

311 Un punto de vista sostiene que junto con el círculo de artistas no objetivistas (Popova, Rodchenko, Rozanova y Udaltsova), Stepanova siguió a Malevich en sus investigaciones; ver Evgenii Kovtun, "Put Malevicha", en Malevich, catálogo de exposición en el Estado Ruso Museo, Leningrado [St. Petersburg], 1989, pág. 16. Esta afirmación necesita una seria

experimentó ella misma con el arte no objetivo; Sin embargo, un año más tarde volvió a la figura humana, aunque con un estilo sobrio y geométrico.



Izquierda: Figura 70. Varvara Stepanova, Caricatura de Alexander Rodchenko como payaso. 1923. Acuarela, lápiz y collage fotográfico

Derecha: Figura 71. Varvara Stepanova, Auto-caricatura como payaso. 1923 Acuarela, lápiz y collage fotográfico

Entre las primeras obras de arte de Stepanova que nos han llegado se encuentra un marcapáginas de seda impresa (1909), un estudio al temple de una rosa. Otra composición, un fragmento de un lienzo fechado en 1912 (cuando estudiaba en el Instituto de Arte de Kazan), representa dos

matización. Los no objetivistas se unieron a Malevich en su negativa a imitar a la naturaleza, pero no adherirse al sistema del suprematismo.

figuras femeninas con lujosos vestidos con rayas brillantes de tela de colores y lentejuelas decorativas.

Stepanova no puede entenderse sin Rodchenko, y viceversa. Eran un equipo creativo, y aunque Stepanova tal vez se consideraba alumna de Rodchenko, guardaba celosamente su independencia (figs. 70, 71). Volver al pasado le parecía inútil, ya que durante la década de 1920 los artistas de izquierda seguían un solo vector: el futuro. Rodchenko escribió: "Innovadores de todos los tiempos y países, inventores, constructores de lo nuevo, lo eternamente nuevo, nos lanzamos a una infinidad de conquistas"³¹². Rodchenko y Stepanova se conocieron en Kazan en 1914, pero al principio expresaron sus sentimientos solo en poemas y cartas intimistas. La inscripción en uno de sus álbumes de versos y dibujos dice: "Rey de mis ensoñaciones y sueños..." Versos de VS, 3 de noviembre de 1914. *El "rey" es Rodchenko*. Este álbum incluye un elegante retrato de Rodchenko y de la propia "reina", rodeados de flores y dos lunas. El estilo es el de Aubrey Beardsley, cuya obra Rodchenko y Stepanova conocían por publicaciones rusas.

Los cubofuturistas rusos (David Burliuk, Vasili Kamensky, Velimir Khlebnikov, Alexei Kruchenykh, Vladimir Mayakovsky y otros) intentaron combinar palabras e imágenes de

312 Alexander Rödchenko. "Iz manifestatsii suprematistov i bespredmetnikov" (1919), p. 246

muchas maneras diferentes. Experimentaron con varios tipos de letra y con la escritura automática, asumieron el doble papel de artista y escritor, e investigaron experimentos fonéticos con aliteración de consonantes sordas y sonoras: Rozanova estaba especialmente interesada en la variación del acento y la repetición rítmica, como lo demuestra este ejemplo:

Zbrzhest zdeban
zhibzherits etta
zhmutts dekhkha
umerets
ittera³¹³

Stepanova, sin embargo, trató de unir la textura fonética de un texto con su textura escrita, en su poesía no objetiva a veces se siente una textura fónica tosca como en “Shukh taz khkon”, y otras veces una delicada textura melódica, como en “Fianta chiol”:

Afta iur inka
nair prazi
Taveniu lirka
taiuz fai
O male totti
O le maiaft

313 Olga Rozanova, poema sin título fechado el 8 de junio de 1916. Manuscrito en Rodchenko – Stepanova Art Im 1 Moscú.

izva leiatti
Ifta liiard.³¹⁴

Como afirma Stepanova: “Estoy conectando el nuevo movimiento del verso no objetivo como sonido y letra con la percepción pictórica y esto infunde una nueva impresión visual viva en el sonido del verso... Me acerco a una nueva forma de creación. Sin embargo, al reproducir la poesía pictórica y gráfica no objetiva de [mis] dos libros, *ZigraAr* y *Rtny Khomle* [ambos de 1918], introduzco el sonido como una nueva cualidad en la pintura del elemento gráfico y, por lo tanto, aumento cuantitativamente las posibilidades de este último”³¹⁵.

La escala variable de las letras y su libre distribución y orientación, todo esto obstaculizaba deliberadamente la lectura del texto, como explicaron Kruchenykh y Khlebnikov en su folleto de 1913, *La palabra como tal*³¹⁶. En las composiciones de Stepanova, el color juega un papel análogo: algunas letras parecen estar cerca, otras lejos; algunos son cálidos, otros fríos; el color de las letras y

314 Varvara Stepanova, “Bespredmetnye stikhi, 1918–1919”. en Rodchenko y Lavrentiev, eds. Varvara Stepanova. págs. 41–47.

315 V Agrarykh, el antiguo seudónimo de Stepanova, inventado como una especie de palabra “no objetiva”, “0 vystavlennykh grafikakh”, en A' Gosudarstvennaia vystavka, catálogo de exposición, Moscú, 1919.

316 Citado en Nikolai Khardzhiev, “Mayakovsky i zhivopis”, en Nikolai Khardzhiev y Teodor Grits, *Mayakovsky Materialyi issledovaruia* (Moscú: Giz, 1950), pág. 380.

formas, por un lado, y el timbre y tipo de sonido, por otro, configuran una compleja interacción auditiva y visual. Cuando los elementos de color, forma, sonido y signo aparecen todos juntos, el resultado es equivalente a una orquestación densamente estratificada, con todos los componentes percibidos simultáneamente³¹⁷ (ver láminas 59–64), más o menos como Blaise Cendrars y los Delaunay estaban haciendo con su simultanismo.



Izquierda: figura 72. Vavarra Stepanova. Ilustración para Alexei Kruchenykh Gly-Gly, 1918 Collage y tinta china sobre papel

Derecha: figura 73. Varvara Stepanova. Baile de Rozanova, 1918-19 Collage

Stepanova contribuyó con ocho obras a la Quinta Exposición Estatal en 1918–19: cuatro ilustraciones para *Gly*

317 *Ibíd.*

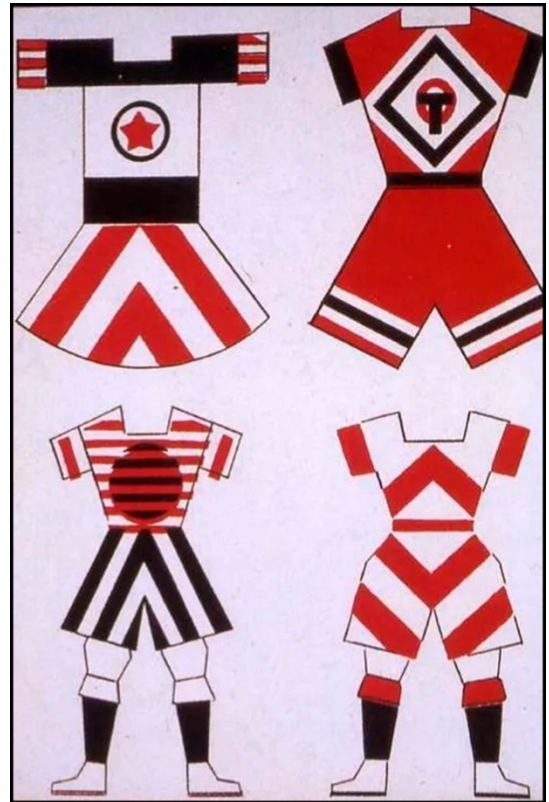
–*Gly* de Kruchenykh (fig. 72) y una composición de letras y formas abstractas en páginas pegadas en su libro manuscrito *Rtny Khomle*. Ella firmó estas obras “Varst” (es decir, Varvara Stepanova). En la *Décima Exposición Estatal: Creatividad no objetiva y suprematismo* en 1919. Stepanova contribuyó con más de treinta ilustraciones a *Gly–Gly* y dos series de impresiones en color, también a *Zigra Ar* y *RtnyKhomle*. Las ilustraciones de *Gly–Gly* son parodias visuales de muchos representantes de la vanguardia rusa dispuestas en hojas de tamaño mediano de cartulina blanca delgada y que contienen referencias al *Cuadrado negro* de Malevich, el suprematismo de Kliun, una imitación musical de Mikhail Matiushin, los planos pictóricos de Popova y una composición muy inestable llamada *Rozanova Dancing* (fig. 73). Pero el mismo año, Stepanova fue aún más lejos al crear un objeto-libro completamente nuevo, titulado *Gaust chaba*, en una tirada de cincuenta copias. Escribió los versos a mano en hojas de periódico con grandes letras negras que corrían sobre el papel de periódico e hizo collages no objetivos en algunas de las páginas.

Durante los primeros años posteriores a la Revolución, Rodchenko y Stepanova no tenían apartamento permanente. O alquilaban una habitación o vivían en la casa de la familia Kandinsky o en el Museo de la Cultura Pictórica, donde en 1920 Rodchenko había sido nombrado comisario de la colección de arte contemporáneo asistido por Stepanova (el Museo estaba en el patio de la calle Volkhonka

14, y ahora es el Museo de Colecciones Privadas, que incluye las pinturas y obras gráficas de Rodchenko y Stepanova). *La Décima Exposición Estatal* fue un punto de inflexión en las carreras artísticas de Stepanova y sus colegas Drevin, Popova, Rodchenko y Nadezhda Udaltsova.

Para el verano de 1919, Stepanova acentuaba una tendencia formal que, en 1921, se denominaría constructivista. Había pasado de la síntesis al análisis. En sus linograbados de 1919, Stepanova exploró las posibilidades expresivas de la línea y las combinaciones de formas geométricas. Desde el otoño de 1919 hasta 1921, produjo una serie figurativa de pinturas y composiciones gráficas utilizando una plantilla y delineando contornos con una regla o un compás. La cabeza siempre es un círculo, mientras que el torso, los brazos y las piernas son rectángulos. En sus composiciones de la década de 1930. Stepanova, al igual que Rodchenko, también utilizó la técnica del pincel semiseco, algo que generaba una textura de color homogénea como si saliera de un rociador. Sin embargo, a diferencia de la textura en aerosol, esta técnica era más maleable y permitía al artista modelar formas grandes y pequeñas. En varios dibujos, Stepanova empleó otra herramienta: la rueda dentada sumergida en pintura que dejaba un patrón repetitivo de puntos en el papel. Esta pequeña rueda no era más que una herramienta estándar de sastre para planchar, que ella utilizaba para planchar un diseño sobre la tela.

Stepanova, que sabía cortar telas, cosía vestidos para ella y para la madre de Rodchenko, y armó el equipo de producción de Rodchenko. Stepanova consideraba que cualquier medio o conjunto de herramientas poseía un potencial para algún uso creativo, ya sea su cortadora (en un momento Stepanova se ganaba la vida como contadora de una fábrica), su máquina de coser Singer (que hasta el día de hoy todavía funciona), o los instrumentos de un sastre.



Izquierda: figura 74. Obras de Stepanova en el estudio que compartió con Alexander Rodchenko, Moscú. 1921.

Derecha: figura 75. Varvara Stepanova, Diseño para ropa deportiva. 1924 Gouache y tinta china.

En sus pinturas, Stepanova presentó un tipo universal de figura humana con una estructura lógica y mecanizada que

recuerda las construcciones de Lego de un niño o sus propias muñecas de cartón para los folletos de dibujos animados que realizó en 1926 para los versos infantiles de Sergei Tretiakov, es decir Auto-Animales (Samozven). Primero mostró las Figuras serie en la *Decimonovena Exposición Estatal en Moscú* (a fines de 1920), donde Rodchenko y Stepanova llenaron una sala entera con sus pinturas y gráficos. El catálogo de esa muestra incluye veintiún óleos y cincuenta y tres piezas gráficas de Stepanova, cuyos temas son la música, el deporte e incluso el ballet. La exposición resultó ser importante para Stepanova. Vasilii Kandinsky, jugando con las palabras “Varvara” y “varvarismo”, acuñó el término “arte varvático” para algunas de las obras que estaba realizando en ese momento. Algunos observadores encontraron que las pinturas de Stepanova eran más “masculinas” que las de Rodchenko.

Para 1921: muchos artistas rusos estaban cada vez más interesados en la noción de construcción. Karel Loganson, Konstantin Medunetsky, Rodchenko, Georgii y Vladimir Stenberg hicieron sus primeras esculturas independientes, y Stepanova también demostró su propia comprensión de la idea constructivista. Ya no buscaba simplemente principios esquemáticos y anatómicos, sino que trataba de transmitir la naturaleza estructural de la cabeza, el torso y la figura

como un todo. El coleccionista y comentarista George Costakis llamó acertadamente a estas obras “robots”³¹⁸.

Junto con Rodchenko y los otros tres participantes en la exposición $5 \times 5 = 25$, Stepanova anunció su cambio decisivo de la pintura de caballete al arte de producción en septiembre de 1921. Términos como “construcción”, “producción”, “ingeniería”, “tecnología” y “objeto” predominaron en sus discusiones durante este período.



Figura 76. Varvara Stepanova, Cartel de la segunda parte de la exposición $5 \times 5 = 25$, Moscú, 1921. Collage, tinta china y lápiz sobre papel, 36 x 4,4,5 cm. Colección privada

318 Angelica Zander Rendenstine, ed., *Russian Avant – Garde Art.: The George Costakis Collection* (Nueva York Abrams, p. 81).

La primera parte de “5 x 5 = 25” consistió en pintura, mientras que la segunda parte (que se inauguró dos semanas después) consistió principalmente en “obras gráficas”. Rodchenko aportó sus proyectos de construcción y, como ejemplo de fabricación práctica, varios diseños de lámparas, Popova diseños de construcciones y Stepanova sus últimas Figuras (láminas 72, 73). En ese momento, Stepanova enseñaba arte en la Academia de Educación Social (bolchevique) de Knipskaia³¹⁹ y era miembro de su Instituto de Educación Estética, donde prestaba especial atención al arte infantil. Como resultado, Stepanova pasó de la construcción geométrica de la forma a lo primitivo y espontáneo. De hecho, algunas de sus figuras parecen tótems, aunque una vez durante una discusión, Vladimir Stenberg los llamó “renacuajos”³²⁰.

Después de “5 x 5 = 25”, Popova y luego Stepanova se unieron al Teatro de la Revolución de Vsevolod Meierkhold como escenógrafos. El constructivismo como teoría, de aplicación práctica apenas se estaba afirmando. Rodchenko y Stepanova también se convirtieron en miembros de Inkhuk (Instituto de Cultura Artística), donde uno de sus deberes era registrar los protocolos de las reuniones y discusiones, y también participaban en los debates en torno

319 En 1981, la Academia de Educación Social (Comunista) Krupskaja pasó a llamarse Instituto Pedagógico Regional Krupskaja de Moscú.

320 Texto mecanografiado inédito. Archivo Rodchenko–Stepanova. Moscú.

a la revista *Lef* (Frente de Izquierda de las Artes). Es muy sugerente lo que Mayakovsky dijo una vez de ella: en una copia de su libro *Liubliu* (Amor) que le regaló a Stepanova, el poeta escribió: “A la 'frenética' Stepanova con sentimientos sinceros”³²¹.

321 Mayakovsky también le dio a Stepanova una copia de su libro *Poma i mir* (Guerra y paz). en el que escribió la siguiente dedicatoria: “A la camarada Stepanova en memoria del ataque a Friche. V. Mayakovsky”. Vladimir Maximovich friche (1870–1929) fue un historiador marxista de la literatura y el arte.

Varvara Fedorovna Stepanova (1894–1958)

1894 Nace el 9 de octubre, en Kovno (Kaunas). Lituania.

1910-14 Estudia en el Instituto Kazan Ail, donde conoce a Alexander Rodchenko. Se muda a Moscú. Estudios con Mikhail Leblan, Ilya Mashkov y Konstantin Yuon.

1914 Asiste al Instituto Stroganov Ail, Moscú. Da clases particulares de arte. Expone en el Salón de Moscú.

1915-17 Trabaja como contable y secretaria en una fábrica. Reanuda los estudios con Leblan y Yuon. Comienza a vivir con Rodchenko en Moscú (1916).

1917 Experimenta con el arte no objetivo y comienza a crear poesía visual experimental no objetiva.

1918 Produce poemas gráficos no objetivos como ZigraAr y Rtny Khomle. Contribuye a la Primera Muestra de Pintura de la Federación de Jóvenes de Izquierda del Sindicato Profesional de Artistas y Pintores y la Quinta Muestra Estatal. Se involucra con IZO NKP (Sección de Artes Visuales del Comisariado del Pueblo para la Ilustración).

1919 Contribuye a la Décima Exposición Estatal: Creatividad no objetiva y suprematismo. Ilustra el libro *Gly-Gly* de Alexei Kruchenykh. Comienza a realizar obras en un estilo que hacia 1951 se conoce como Constructivismo.

1919-23 Participa en discusiones y actividades de Inkliuk, en Moscú, como miembro y, en 1930-1951, como secretario de investigación.

1921 Aporta a la exposición $5 \times 5 = 25$.

1920-25 Enseña en la Academia Krupskaja de Educación Social (bolchevique).

1922 Realiza collages para la revista *Kino-fot*. Diseña decorados y vestuario para la producción de Vsevolod Meierkhold de *Tire Death of Tarelkin* en el Teatro de la Revolución. Realiza series de linóleos sobre el tema de Charlie Chaplin. Contribuye a *Erste russische Kunstausstellung*.

1923-28 Estrechamente involucrado con las revistas *Lef* (Frente de Izquierda de las Artes) y *Novyi lef* (Nuevo Frente de Izquierda de las Artes).

1924-25 Trabaja para la Primera Fábrica Textil Estatal en Moscú como diseñadora y enseña en el Departamento Textil de Vkhutemas.

1925 Contribuye a la *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* en París

1926-32 Trabaja predominantemente como diseñadora de libros y revistas, cumpliendo importantes encargos gubernamentales.

1930s – 50s Continúa pintando, diseñando y exhibiendo.

1941-42 Vive en Perm.

1958 Muere el 20 de mayo en Moscú.



Lámina 55. Varvara Stepanova Ilustración para el poema “Rtny Khomle”, 1918 Acuarela sobre papel, 23,3 x 17,7 cm., colección privada



Lámina 56. Varvara Stepanova, Ilustración para el poema "Rtny Khomle".
1918. Acuarela sobre papel, 23,3 x 17,7 cm., colección privada



Lámina 57. Varvara Stepanova Ilustración para el poema "Rtny Khomle, "1918 Acuarela sobre papel, 23,3 x 17,7 cm Colección particular



Lámina 58. Varvara Stepanova, Ilustración del poema “Rtny Khomle”, 1918 Acuarela sobre papel. 23,3 x 17,7 cm., Colección privada

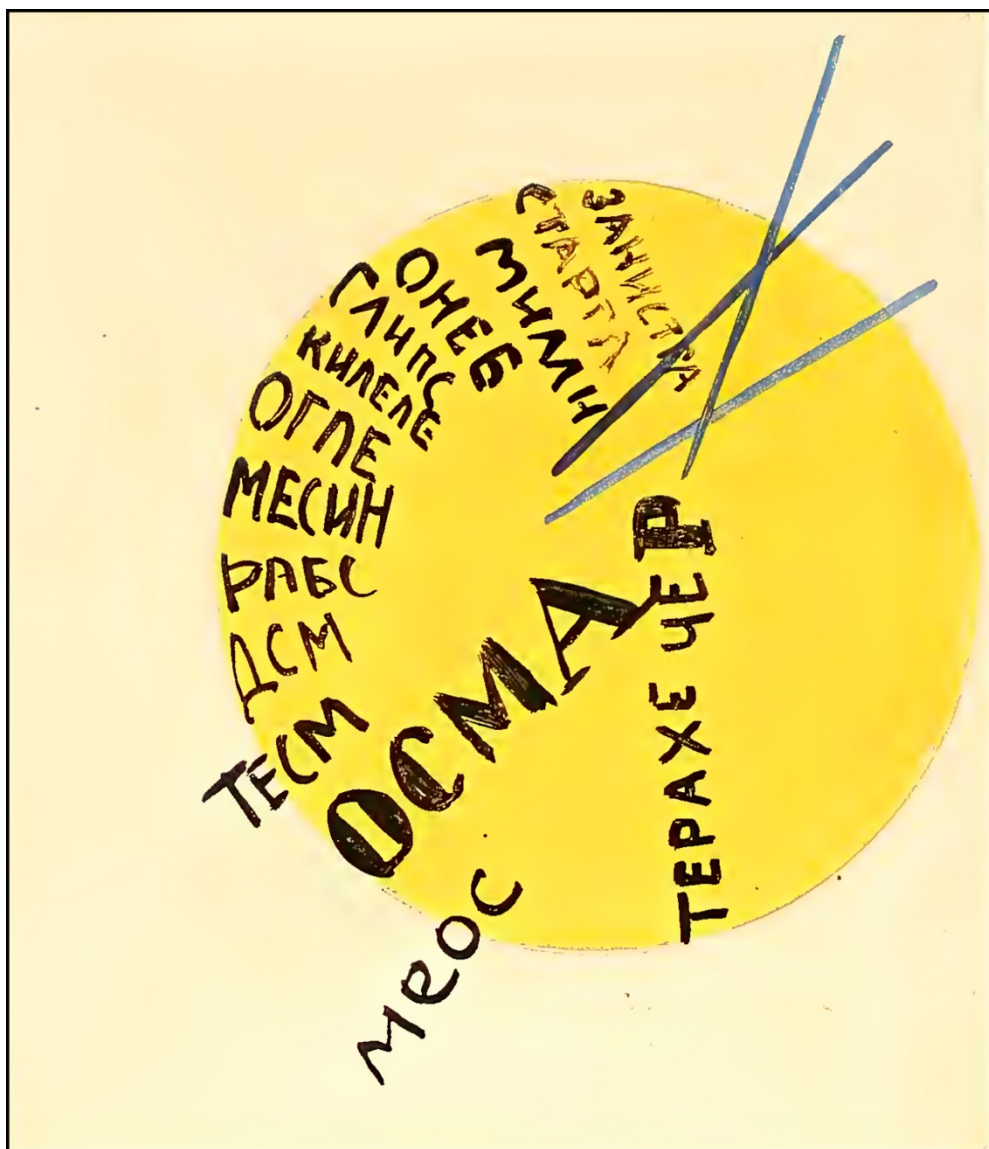


Lámina 59. Varvara Stepanova, Ilustración del poema "ZigraAr", 1918
Acuarela sobre papel, 18,8 x 16 cm Colección particular



Лáмина 60. Varvara Stepanova, Ilustración para el poema “ZigraAr”. 1918
Acuarela sobre papel. 18,8 x 16 cm Colección particular

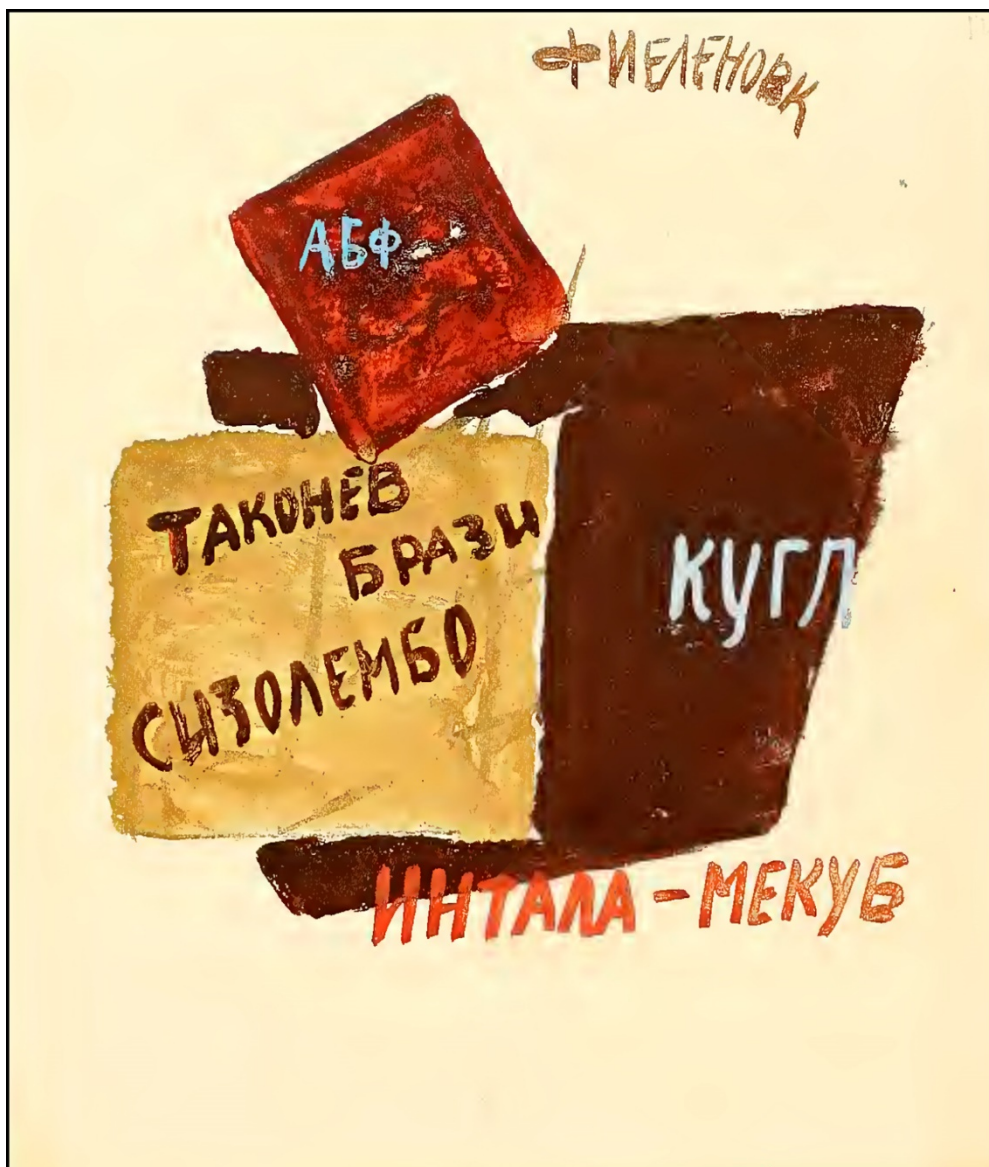


Lámina 61. Varvara Stepanova. Ilustración para el poema “ZigraAr”, 1918. Acuarela sobre papel, 18,8 x 16 cm Colección particular



Lámina 62. Varvara Stepanova. Ilustración del poema “ZigraAr”, 1918. Acuarela sobre papel, 18,8 x 16 cm Colección particular

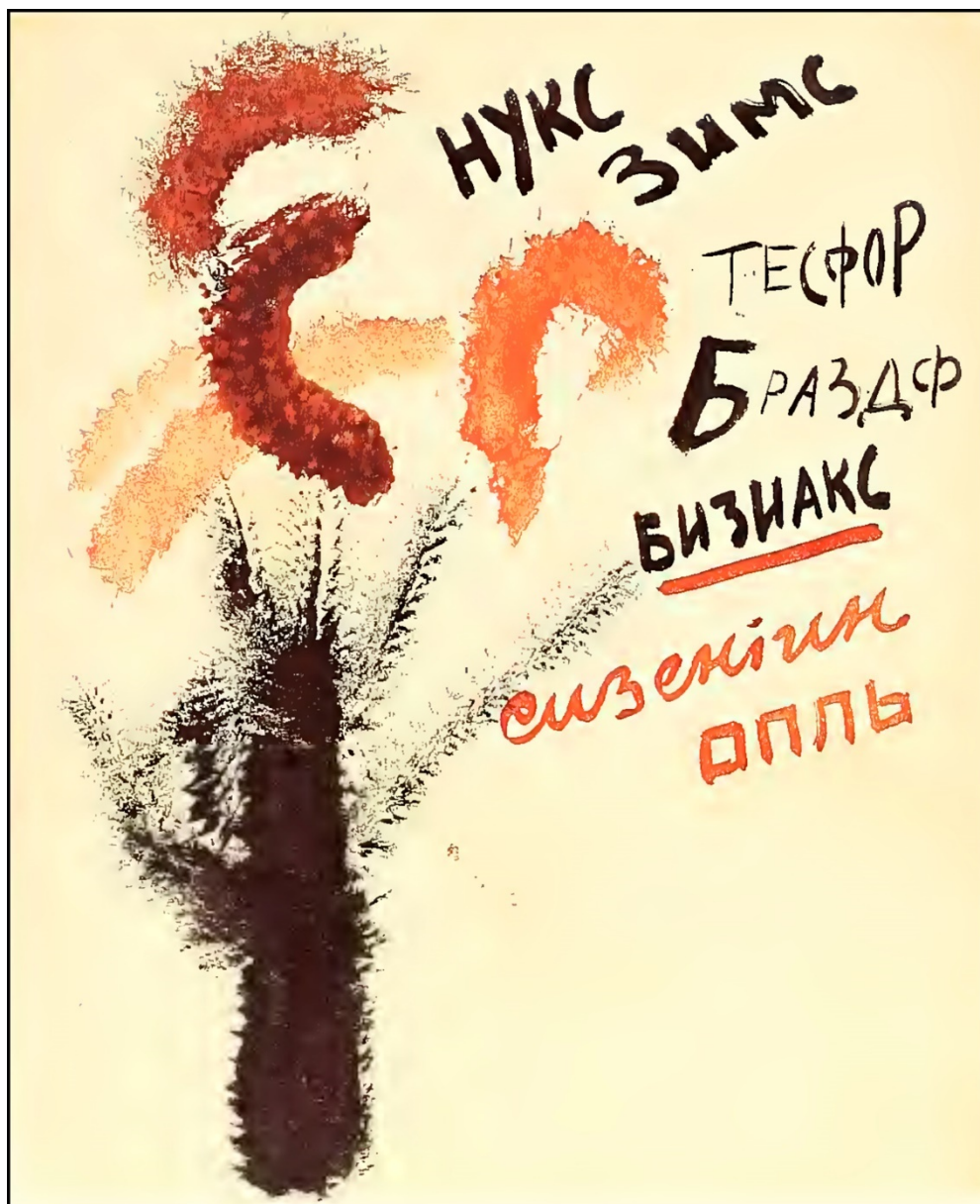


Lámina 63. Varvara Stepanova. Ilustración del poema “ZigraAr”, 1918
Acuarela sobre papel, 18,8 x 16 cm. Colección particular

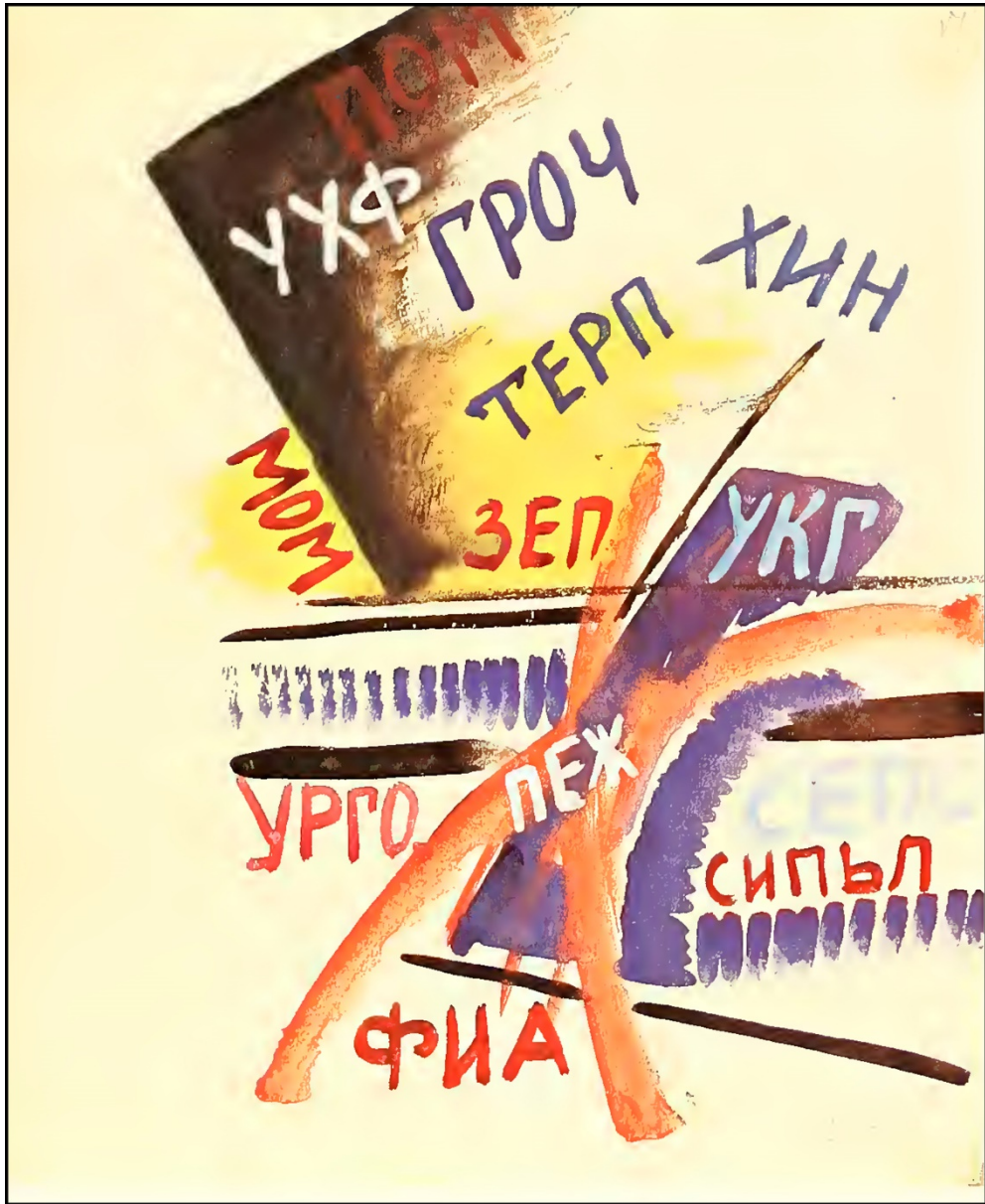


Lámina 64. Varvara Steranova. Ilustración para el poema “ZigraAr”. 1918. Acuarela sobre papel, 18,8 x 16 cm. Colección particular

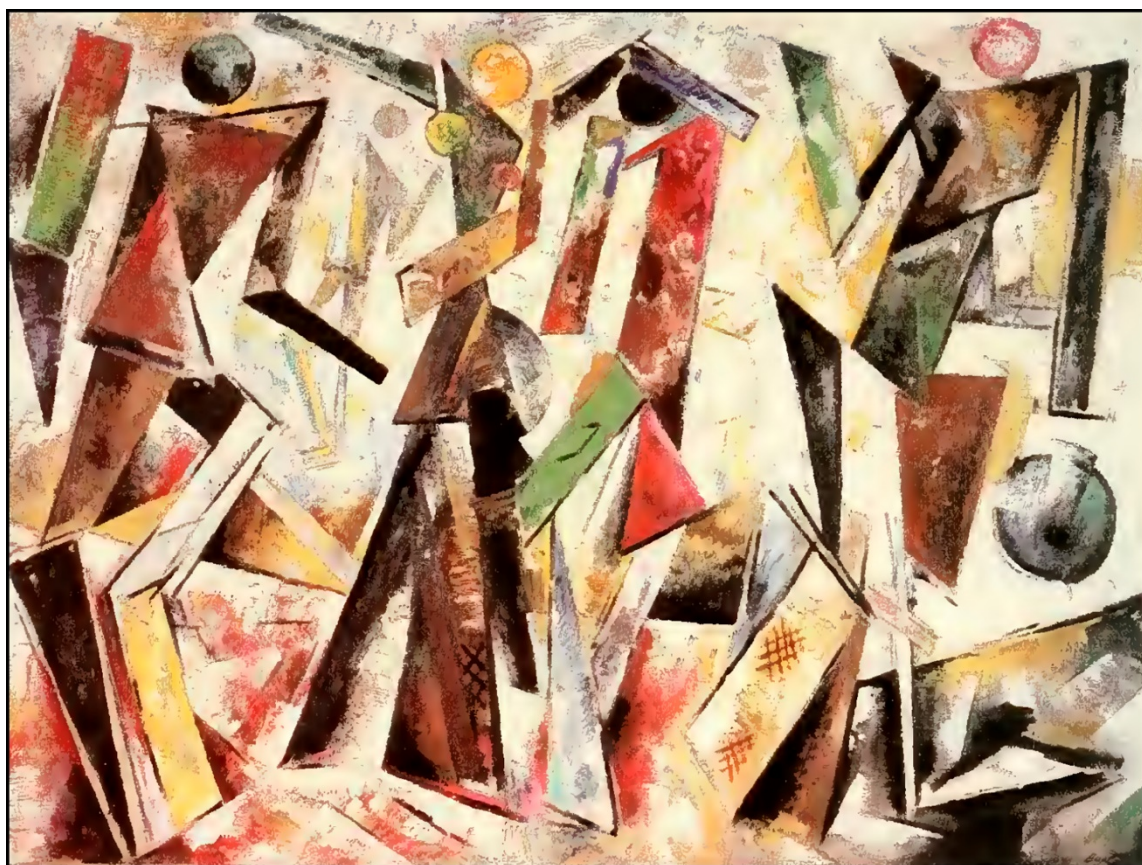


Lámina 65. Varvara Stepanova. Figuras danzantes sobre blanco, 1920
Óleo sobre lienzo. 107,5 x 81 cm Galería Estatal Tretyakov. Moscú



Lámina 66. Varvara Stepanova. Cinco figuras sobre fondo blanco, 1920
Óleo sobre lienzo, 80 x 98 cm. Colección privada



Lámina 67. Varvara Stepanova. Jugadores de billar. 1920. Óleo sobre lienzo, 68 x 129 cm. Museo Thyssen – Bomemisza



Lámina 68. Varvara Stepanova. Jugando damas, 1920. Óleo sobre madera contrachapada. 78x62 cm. Colección privada



Lámina 69. Varvara Stepanova. Trompetista, 1930. Óleo sobre lienzo, 70 x 57 cm. Colección privada

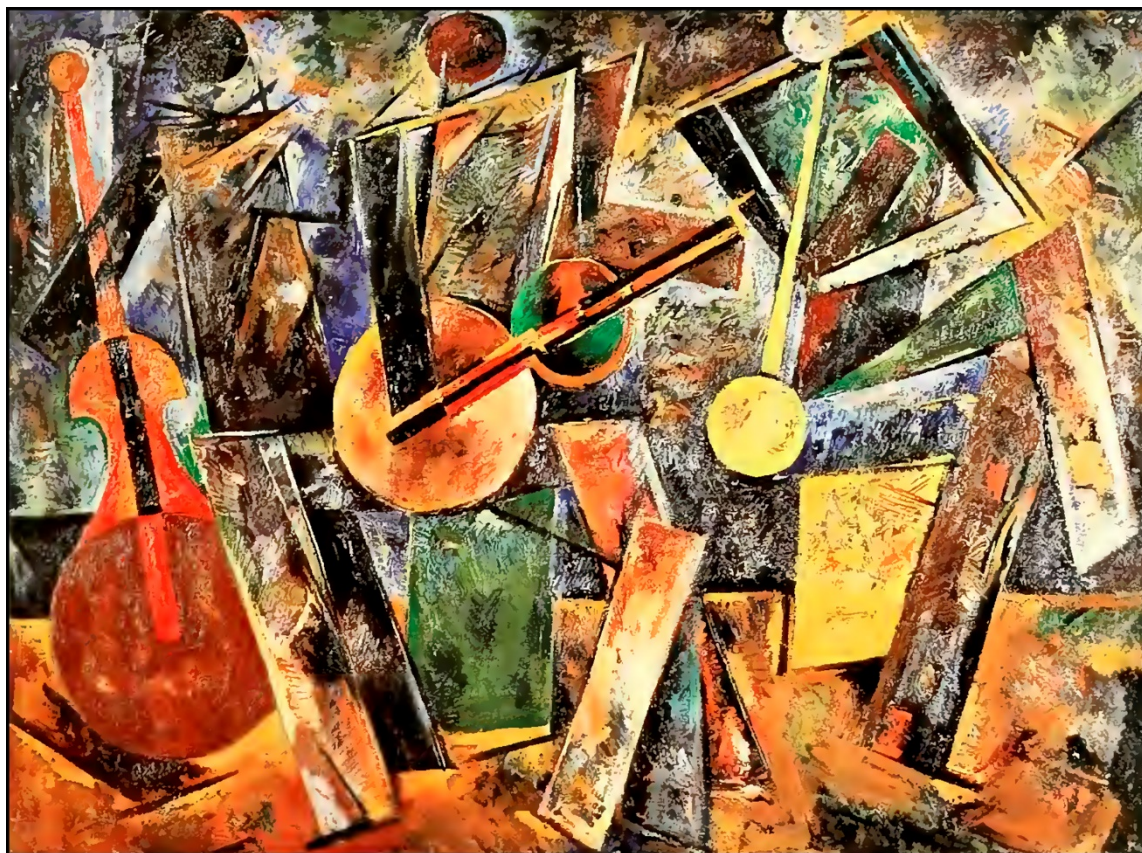


Lámina 70. Varvara Stepanova. *Músicos*, 1920. Óleo sobre lienzo, 106 x 142 cm. Museo de Colecciones Privadas, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Moscú



Lámina71. Varvara Stepanova. Autorretrato, 1930. Óleo sobre contrachapado, 71 x 52,5 cm. Museo de Colecciones Privadas, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Moscú



Lámina 72. Varvara Stepanova. Figura (Campeino), 1921. Óleo sobre lienzo. 99,5 x 65,5 cm. Colección privada

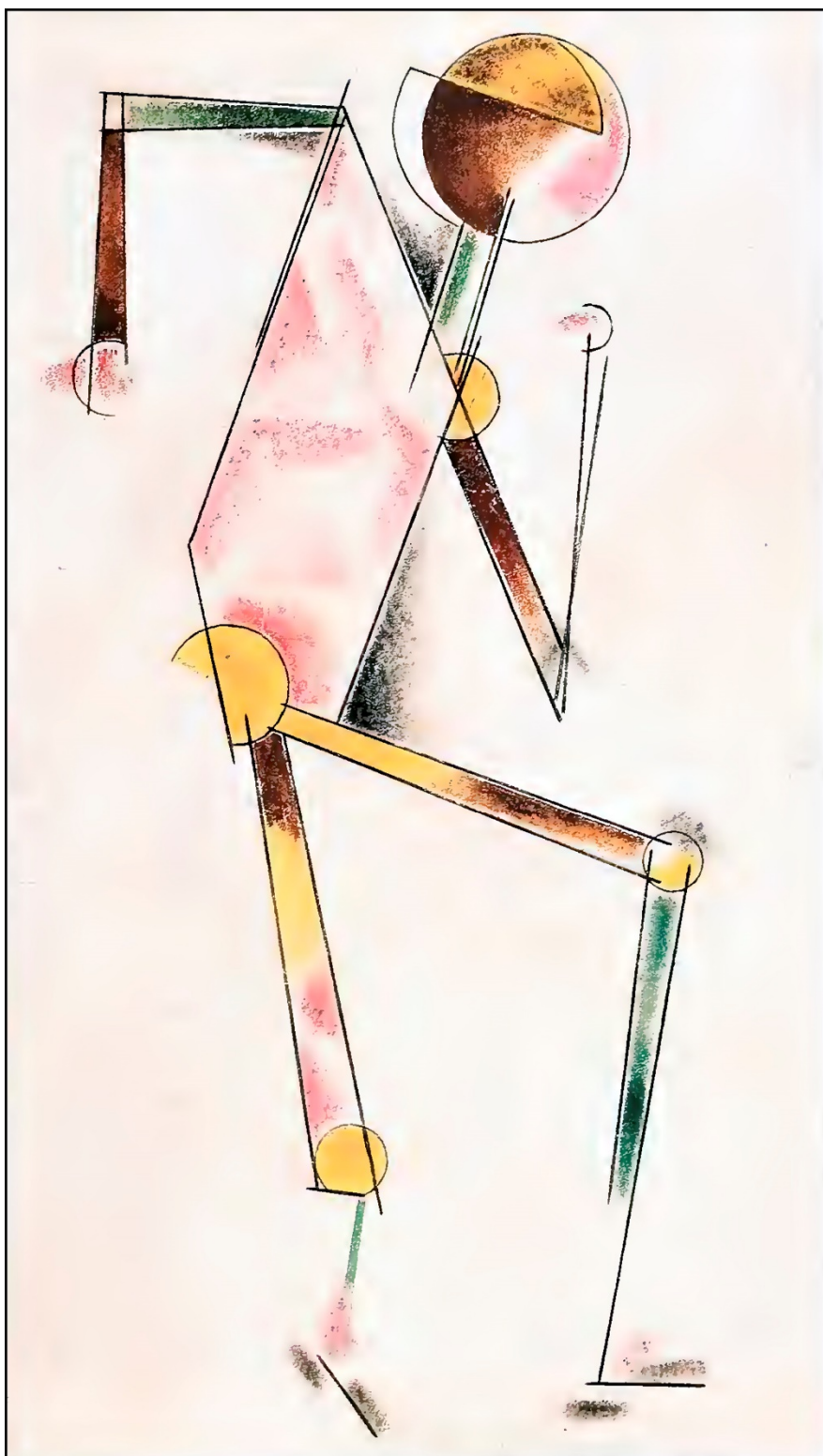


Lámina 73. Varvara Stepanova. Cifra, 1921. Óleo sobre lienzo, 125 x 71,5 cm. Colección privada



Figura 77. Nadezhda Udaltsova delante de su pintura *Restaurante* (lámina 83). 1915. Moscú.

NADEZHDA UDALTSOVA

Vasilii Rakitin

UNA PINTORA PROFESIONAL

La vida de Nadezhda Udaltsova es trágica. Su madre murió cuando Udaltsova tenía veintisiete años. Sufrió un colapso psicológico luego de la dolorosa muerte de una de sus hermanas menores, Liudmila Prudkovskaia, quien también fue artista. Su padre, un general retirado, fue fusilado por los bolcheviques y su esposo, el también artista Alexander Drevin, fue detenido y fusilado en 1938, aunque ella abrigaba la esperanza de que por algún milagro siguiera con vida. Pero la gracia salvadora de Udaltsova fue el arte. Era su pasión y su luz guía.

Udaltsova hizo su debut como artista profesional en la exposición *Jota de diamantes* en Moscú en el invierno de 1914, junto con su amiga Liubov Popova (fig. 78). Pero solo

un crítico, Alexei Grishchenko, un artista al que conocían de varios estudios de Moscú, destacó su contribución y mencionó que, si bien casi toda la exposición se movía bajo la bandera de Picasso, estas dos jóvenes mostraron entusiasmo por otro artista francés: Jean Metzinger, y su pintura *Oiseau bleu* (Pájaro azul)³²².

Que Udaltsova y Popova expusieran junto a Henri Le Fauconnier, que había enviado diez obras a Moscú, no fue mera casualidad. A través de Le Fauconnier, Albert Gleizes y Metzinger, habían estudiado la gramática del cubismo en La Palette en París (también conocida bajo el nombre más respetable de Academie de la Palette). En este momento, los estilos de dibujo de las dos mujeres eran muy similares y demostraron que habían asimilado bien sus lecciones cubistas, aunque sus pinturas se apoyaban en una aplicación más amplia y universal del cubismo parisino (fig. 79).

El cubismo, por supuesto, no fue solo otro “ismo”: marcó una era completamente nueva, así como una forma totalmente nueva de hacer y percibir el arte. Sin embargo, el canon del cubismo no obstaculizó la expresión de la individualidad. Udaltsova, por ejemplo, aceptaba el cubismo como un fenómeno legítimo que estaba ligado orgánicamente a la historia del arte europeo –con Leonardo

322 Alexei Grishchenko, “Bubnovyi valet’. Vpechatleniia s vystavki”, en noviembre (Moscú), n. 22, 1914, pp. 9 10. El *Oiseau bleu* de Metzinger se encuentra ahora en la colección del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

da Vinci, la Edad Media, Poussin– y con el propio entorno de París. Cuando se miraban los “cubos de sus casas y los entrecruzamientos de sus viaductos, con sus estelas de humo de locomotoras, aeroplanos y dirigibles, [la ciudad] parecía ser una muestra fantástica y pintoresca de arte original. La arquitectura de las casas con sus tonos ocres y plateados encontró su encarnación en las construcciones cubistas de Picasso”³²³.

Por supuesto, Picasso bebió de muchas otras tradiciones y fuentes de inspiración, pero esta interpretación lírica de la pintura cubista nos dice mucho sobre la sensibilidad y carácter de la propia Udaltsova.

La interpretación del espacio de Udaltsova en las pinturas de 1914-15 a menudo se asemeja a colmenas con una multitud de panales, una reticulación, sin embargo, que no representa una mera acumulación de formas y divisiones (ver *Al piano*, lámina 76; *Fuga de guitarra*, lámina 77, y *Miau*, lámina 79). Por regla general, sus “construcciones” pictóricas cubistas y poscubistas son transparentes y ligeras; desafortunadamente, ha sobrevivido comparativamente poco de su trabajo de la década de 1910, aunque hizo versiones posteriores de varias piezas tempranas.

323 Nadezhda Udaltsova. “Avtobiografía”. en Veronika Starodubova y Ekaterina Drevina, eds., Alexander Drevin, Nadezhda Udaltsova. Catálogo de exposición en la Unión de Artistas de la URSS (Moscú: Sovetskii khudozhnik. 1991), p. 91.

Durante la década de 1920, la Galería Tretiakov, el Museo Ruso y los diversos Museos de Cultura Artística exhibieron las obras de Udaltsova como ejemplos del cubismo, y con razón. De hecho, las pinturas de Udaltsova son quizás la manifestación más orgánica del cubismo ruso o de lo que llamamos condicionalmente cubismo ruso, cuya historia aún no se ha escrito³²⁴. Hábilmente realizadas, las pinturas de Udaltsova funcionan mediante la subestimación y mediante una expresión precisa de su intención, y se caracterizan por una serenidad pictórica, un sfumato cubista (ver *The Blue Jug*, 1915, fig. 81). Malevich declaró que la ausencia de talento entre los pintores cubistas “atestigua su esencia compleja”³²⁵, pero Udaltsova fue desentrañando gradualmente las leyes del cubismo, pasando de composiciones analíticas a una síntesis más plástica.

324 El artista y administrador David Shterenberg escribió en su prefacio al catálogo de la *Erste russische Kunstausstellung* en 1922: “El cubismo ruso se desarrolló de manera independiente. De ahí la impresión de que nuestros artistas cubistas no siguieron un esquema común” (Shterenberg. “Zur Einföhrung, en *Erste russische Kunstausstellung* [Berlín: Galerie Van Diemen, 1922], pág. 12). El crítico Nikolai Punin estuvo de acuerdo: “El cubismo en Rusia y el cubismo en París son entidades tan diferentes que incluso pueden desafiar la comparación” (1929; citado en Irina Karasik, comp. *Muzei v muzee. Russkii avangard iz kollektzii Muzeia khudozhestvennoi kultury v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeia* [Calle. Petersburgo: Palace Editions. 1998], pág. 397).

325 Kazimir Malevich, “*Vystavka professionalnogo soiuzha khudozhnikov zhivopistsev. Levaia federatsiia (molodaia fraktsiia)*” (1918); citado en Alexandra Shatskikh, ed., *Kazimir Malevich. Sobranie sochinenii*, 2 vols. (Moscú: Gileia. 1995). vol. 1, pág. 119.

Para Udaltsova, el camino hacia la nueva pintura culminaba en lo no objetivo. Comparó lo que estaba haciendo con el trabajo de sus colegas y se preguntó quién tenía razón. Estaba el sutil Vladimir Tatlin, por ejemplo, que abandonó la pintura, aunque crear una obra de hierro y madera no sea muy diferente de “pintar un paisaje soleado o el retrato de una niña”³²⁶. Udaltsova, mientras estaba en París a mediados de los años veinte, y sintiendo la naturaleza romántica de los relieves de Tatlin, comprendió perfectamente que él no era un Picasso ruso. Tatlin reconoció el valor de su visión de su obra y, de hecho, el texto en el cuadernillo promocional que repartió en la exposición *O.10* en diciembre de 1915 fue de Udaltsova³²⁷. Aunque la propia Udaltsova no construyó relieves, algunas de sus pinturas tienen mucho en común con las obras plásticas de Tatlin, por ejemplo, su *Autorretrato con paleta*. 1915 (lámina 80), y la forma espiral de su *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919. Aunque cada uno siguió un camino distinto, el destino final del nuevo arte les preocupaba a ambos, y formaron un bloque unido en el *Tranvía V*, *O.10* y *The Store*, perturbando aún más el delicado equilibrio entre Malevich y Tatlin.

326 Nadezhda Udaltsova, Carta a Olga Rozanova (1917).

327 Nadezhda Udaltsova, “Vladimir Evgrafovich Tatlin”. en [anónimo], Vladimir Evgrafovich Tatlin (Petrogrado: Zhurnal dlia vsekh, 1915), sin paginar.

Udaltsova se adhirió fielmente a sus principios estéticos, aunque no era partidaria del cálculo frío y racional. Las diversas versiones del cuadro *Restaurante*, 1915. por ejemplo (láminas 82, 83; fig. 80), demuestran su habilidad para emprender un sofisticado juego de formas y letras, luces y sombras, plano y relieve, sin dejar de comprometerse firmemente con el triunfo de la pintura. En otras palabras, la cultura de la pintura como tal y la tradición de la pintura europea en particular fueron de suma importancia para Udaltsova. incluso si reexaminó e interpretó el ícono ruso.

La guerra y la revolución interrumpieron el curso común y el fácil intercambio del nuevo arte, aunque para los rusos el aislamiento resultó ser beneficioso. ¿Qué pasó con su pintura después del cubismo? Ciertamente, Udaltsova fue una de las primeras en apreciar las pinturas arquitectónicas de Popova (láminas 36, 37). y, aunque estaba interesada en la plasticidad del suprematismo visto desde el punto de vista del cubismo y Tatlin, también se sintió atraída tanto por su color puro como por su potencial decorativo. Cuando Natalia Davydova le pidió que hiciera diseños textiles para la cooperativa de arte campesina Verbovka, los resultados mostraron la influencia del carismático Malevich, de hecho, el suprematismo parecía un estilo ideal para las artes aplicadas.

En el invierno de 1916–17, Udaltsova y sus colegas comenzaron a referirse a sí mismos no como futuristas sino como suprematistas, y comenzaron a trabajar en un nuevo diario, *Supremus* (que nunca apareció). Udaltsova, Vera Pestel y Popova también aplicaron sus ideas suprematistas en la decoración del Club de la Federación de Jóvenes de Izquierda de la Unión Profesional de Artistas y Pintores. Sin embargo, Malevich, un líder nato, no pudo reconciliarse con la amplia gama de opiniones dentro del círculo *Supremus*, incluso si acogió con beneplácito los trabajos de Udaltsova, invitándola a codirigir un estudio en Svomasi³²⁸. Ella tenía toda la intención de continuar con diseños textiles y, posteriormente, Udaltsova enseñó diseño textil en Vkhutemas–Vkhutein y en el Instituto Textil de Moscú. Pero al igual que con la pintura suprematista, el arte decorativo nunca se convirtió en su principal interés. Después de todo, Udaltsova pensó en términos de composiciones rigurosas, abstractas y monumentales; Varvara Stepanova incluso se refirió a tres grandes lienzos de Udaltsova llamados *Templos Tectónicos*³²⁹: Sin embargo, en las exposiciones, Udaltsova

328 La característica de Malevich, pionero y polemista del suprematismo, es el hecho de que enumeró a “Malevich, Kliun, Davydova, Rozanova, Menkov, Yurkevich, Udaltsova. Popova, et al”. como representantes del Suprematismo (es decir, el círculo *Supremus*), pero “olvidó” a Rodchenko y Alexander Vesnin, que no eran miembros de su grupo.

329 Alexander Lavrentiev y Varvara Rodchenko, eds., Varvara Stepanova; Chelovek ne mozhetshit bez chuda. Pisma. Poeticheskie opyty. Zapiski khudozhnitsy (Moscú: Sfera, 1994), pág. 75.

siguió incluyendo sus obras anteriores de 1914–15, porque reconoció un fuerte vínculo entre su presente y su pasado.

Con su compañero artista Alexander Drevin (con quien se casó en 1919), trató de unirse con Vesnin, Stepanova y Rodchenko dentro de la Asociación de Innovadores Extremos (Askranov). El intento fracasó, pero siguió alimentando la idea de un frente unido para el nuevo arte, y en 1920 lo intentó de nuevo con los objetivistas en Inkhuk³³⁰. Sin embargo, durante uno de los muchos debates en ese grupo, una facción extremista declaró que la pintura no era consistente con los objetivos de la modernidad y debería ser abandonada, en respuesta a lo cual Drevin, Kandinsky, Ivan Kliun, Boris Korolev y Udaltsova todos se resignaron. Pero a diferencia de muchos de sus colegas de vanguardia, Udaltsova podía apreciar el trabajo de artistas con temperamentos contrarios al suyo –Rodchenko, por ejemplo– aunque, en general. El constructivismo no era su taza de té. Para ella, la pintura era primordial, y solo una vez, con Drevin y sus alumnos, construyó una maqueta para una gran construcción espacial³³¹. Esto había sido patentemente claro en la exposición *The Store*, donde ella y Popova colocaron un cartel hecho a mano en su sección, que decía:

330 Véase el ensayo Popova en este catálogo, n. 4.

331 El modelo espacial para una tribuna se reproduce en Sergei Luchishkin, *Ya ochen liubliuzhizn* (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1988). pag. 58.

“Habitación para pintores profesionales”, claramente un desafío polémico para Tatlin.



Figura 79. Nadezhda Udaltsova. Figura sentada, París, 1913. Lápiz sobre papel, 26,6 x 20,5 cm. Colección privada.

Las pinturas experimentales de Udaltsova llamaron la atención en la *Erste russische Kunstausstellung* de Berlín en

1933, pero en cuestión de meses ella y Drevin se estaban alejando del arte abstracto.

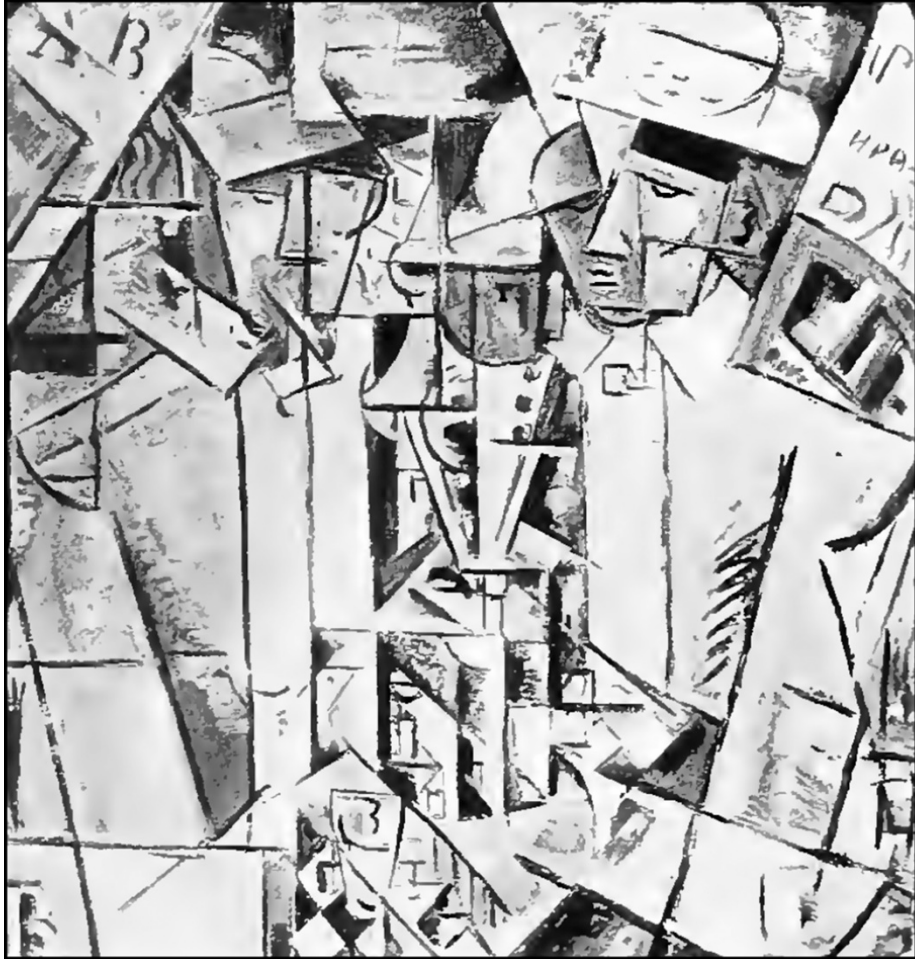


figura 80. Nadezhda Udaltsova. Restaurante, 1915 (primera versión, destruida) Óleo sobre lienzo

Udaltsova comenzó a pintar intensos paisajes y retratos fauvistas, que mostró en la Exposición de Pinturas de Vkhutemas en 1933 y luego en la Bienal de Venecia al año siguiente. Parecía estar “regresando a la naturaleza”. y encontrar a Constable y Corot más emocionantes que el Modernismo. Pero las apariencias engañan.

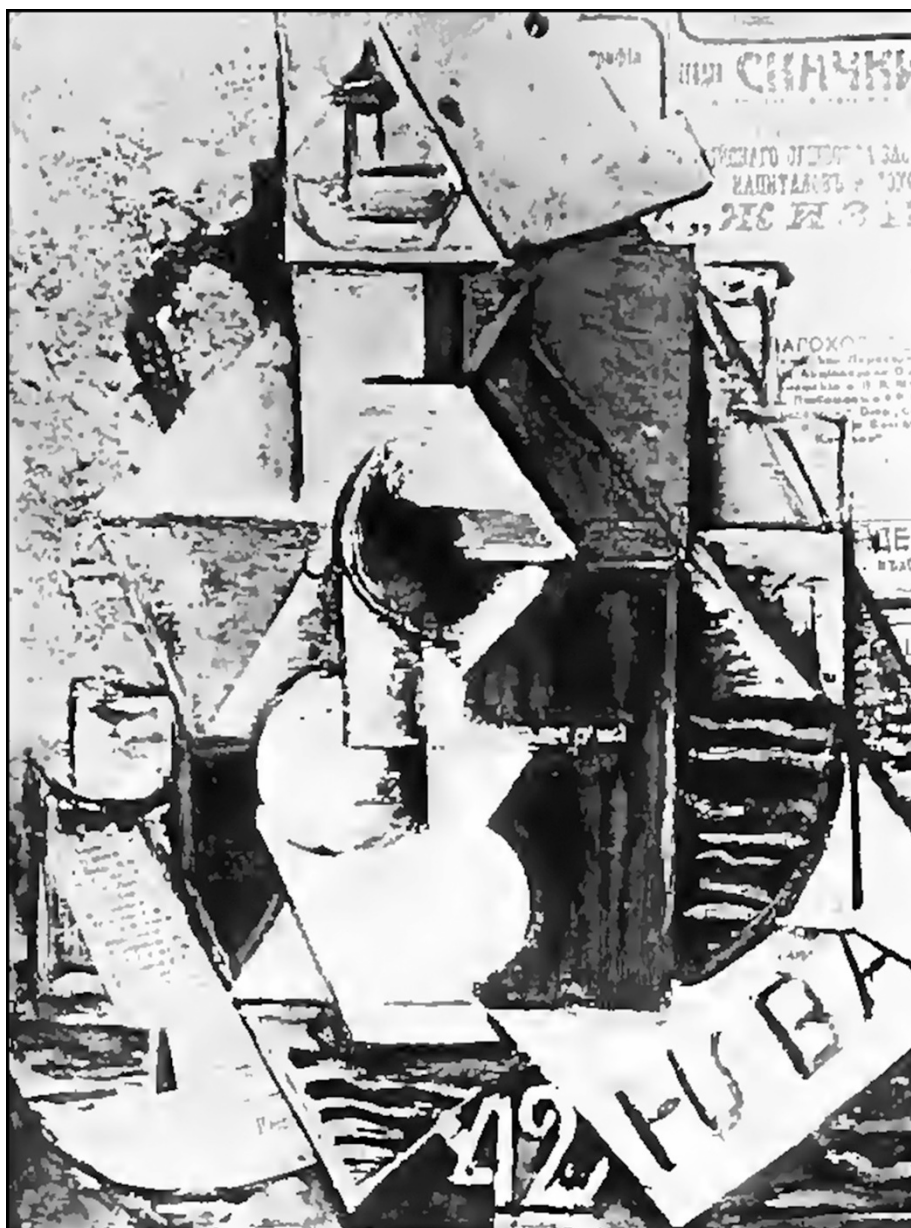


Figura 81. Nadezhda Udaltsova. La jarra azul, 1915 (primera versión; destruida). Óleo sobre lienzo

Si los artistas de *Jota de diamantes* se volvieron hacia un tipo de Realismo más trivial, Udaltsova y Drevin (quien dejó una fuerte huella en su trabajo) presentaron la naturaleza como una gran pintura no-objetiva, como ejercicio vital de valores plásticos. La intuición pictórica se convierte en sujeto y objeto, mientras que la expresión pictórica y la

contemplación interior forman una nueva unidad, por lo que no es de extrañar que su arte no concuerde con los cánones esquemáticos del nuevo Realismo (“socialista”) durante la década de 1920 y principios de la de 1930. Cuando la lucha contra el arte experimental comenzó en serio, Udaltsova y Drevin fueron etiquetados como “formalistas” y “cosmopolitas”, un estigma que persistió hasta mucho después de la Segunda Guerra Mundial.

Udaltsova no aceptó la estética del “realismo socialista”, sino que siguió adhiriéndose a sus principios inconformistas. Mostró sus mejores obras –retratos, árboles, naturalezas muertas– no en exposiciones públicas, por supuesto, sino en la intimidad de su estudio y a amigos cercanos, como Alexander Osmerkin y Robert Falk, y en una ocasión al célebre escritor Ilya Ehrenburg, que no había olvidado su propia pasión por las vanguardias y por Picasso en particular. ¡Pero cómo cambian los criterios! Rodchenko, uno de los líderes de los constructivistas –con quien Udaltsova solía discutir tan furiosamente sobre el destino de la pintura³³²–, escribió una vez a Stepanova, la campeona del arte de producción: “Estuve en casa de Udaltsova y me mostró una

332 Las principales discusiones sobre arte y donde colaboraron infinidad de artistas, entre otros Malevich, Rodchenko, Stepanova, Udaltsova, Rozanova y otros muchos autores de la vanguardia durante la revolución se llevaron a cabo utilizando como medio la revista *Anarkhia*, antes de que esta fuera clausurada por el gobierno bolchevique. [N. d. t.]

pintura. Qué pena que no la hayas visto: Una pieza realmente genial”³³³.



Figura 82 Alexandra Exter frente a las pinturas de Udaltsova en la exposición *The Store*, Moscú, 1916. Entre las obras visibles se encuentran el *Restaurante* (lámina 83) y *Violín* (Galería Estatal Tretyakov, Moscú).

333 Varvara & Rodchenko, ed., AM Rodchenko; Estati. Vospominania. Avtobiograficheskie zapiski (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1982), pág. 122.

Nadezhda Andreevna Udaltsova (1885–1961)

1885 Nació el 29 de diciembre, en el pueblo de Orel, de Vera Nikolaevna Udaltsova (de soltera Choglakova) y Andrei Timofeevich Prudkovsky.

1892 La familia Udaltsova se muda a Moscú.

1905 Se gradúa de una escuela de mujeres y se matricula en la escuela de arte de Konstantin Yuon e Ivan Dudin en septiembre.

1907 Conoce a Vera Mukhina, Liubov Popova y Alexander Vesnin en la escuela Yuon/Dudin.

1908 Visita la colección Shchukin. Viaja a Berlín y Dresden en mayo–junio. Reprueba el examen de ingreso para el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú.

1910-11 Estudia en varios estudios privados, incluido el de la Torre (1911).

1912-13 Con Popova, estudia con Henri Le Fauconnier. Jean Metzinger y Andre Dunoyer de Segonzac en La Palette en París.

1913 Regresa a Moscú y trabaja en el estudio de Tatlin en la calle Ostozhenka, con Alexei Grishchenko, Popova. Vesnin y otros artistas.

1914 Debuta como artista profesional en la cuarta exposición *Jota de diamantes* en Moscú, junto a Popova.

1915-16 Contribuye con obras a la exposición Futurista *Tranvía V* en Petrogrado, a la exposición *0.10* en Petrogrado, y a la exposición *The Store* (1916) en Moscú.

1916 Rompe con Tatlin. Recibe el encargo de Natalia Davydova de diseñar textiles. Muestra obras en una exposición en el Salón Unicorn Art.

1916-17 Contribuye a la última exposición de *Jota de Diamantes*: Ese invierno, ella y sus colegas comienzan a referirse a sí mismos como suprematistas y trabajan en los preparativos para publicar una nueva revista, *Supremus*. que nunca aparece.

1917 Es elegido miembro del Club de la Federación de Jóvenes de Izquierda del Unión Profesional de Artistas y Pintores. Colabora en la decoración del Café Pittoresque. Contribuye a la Segunda Muestra de *Arte Decorativo Contemporáneo*.

1918 Colabora con Alexei Gan. Alexei Morgunov, Malevich y Alexander Rodchenko en el periódico *Anarkhiia*

(Anarquía). Trabaja en varias instituciones, incluido el Proletcult de Moscú.

1918–20 Enseña en Svomas, codirige un estudio por invitación de Malevich.

1919 Contribuye con once piezas de 1914-15 a la *Quinta Exposición Estatal*. Se casa con Alejandro Drevin.

1920–21 Miembro de Inkhuk.

1920–30 Enseña diseño textil en Vkhutemas Vkhutein y en el Instituto Textil de Moscú.

1922 Contribuye a la *Erste russische Kunstausstellung*.

1923–24 Comienza a pintar paisajes y retratos fauvistas, algunos de los cuales muestra en la *Exposición de Pinturas Vkhutemas* en 1928, y luego en la *Bienal de Venecia* en 1924.

1927–35 Contribuye a numerosas exposiciones nacionales e internacionales, incluidas exposiciones conjuntas con Drevin en el Museo Ruso de Leningrado en 1928 y en Erevan en 1934.

1932–33 Contribuciones a artistas de la RSFSR durante los últimos quince años en Leningrado y Moscú, y es criticada por sus tendencias formalistas.

1938 Drevin es arrestado durante la noche del 16 al 17 de enero.

1945 Exposición individual en la Unión de Artistas Soviéticos de Moscú.

1958 Contribuye a una exposición colectiva en la Casa del Artista en Moscú en octubre.

1961 Muere el 25 de enero en Moscú.



Lámina 74. Nadezhda Udaltsova. Costurera, 1912–13. Óleo sobre lienzo, 71,5 x 70,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú



Lámina 75. Nanezhda Unaltsova. Composición, 1913. Óleo sobre lienzo, 11,5 x 133 cm. Museo de Historia y Arquitectura, Pereiaslavl-Zaleskii



Lámina 76. Nadezhda Udaltsova. Al piano, 1915. Óleo sobre lienzo, 107 x 89 cm. Galería de arte de la universidad de yale. Donación de la Colección Societe Anonyme



Lámina77. Nadezhda Udaltsova. Fuga de guitarra. 1914–15. Óleo sobre lienzo. 70,3 x 50,4 cm. Galería Estatal Tretiakov. Moscú. Regalo. Jorge Costakis

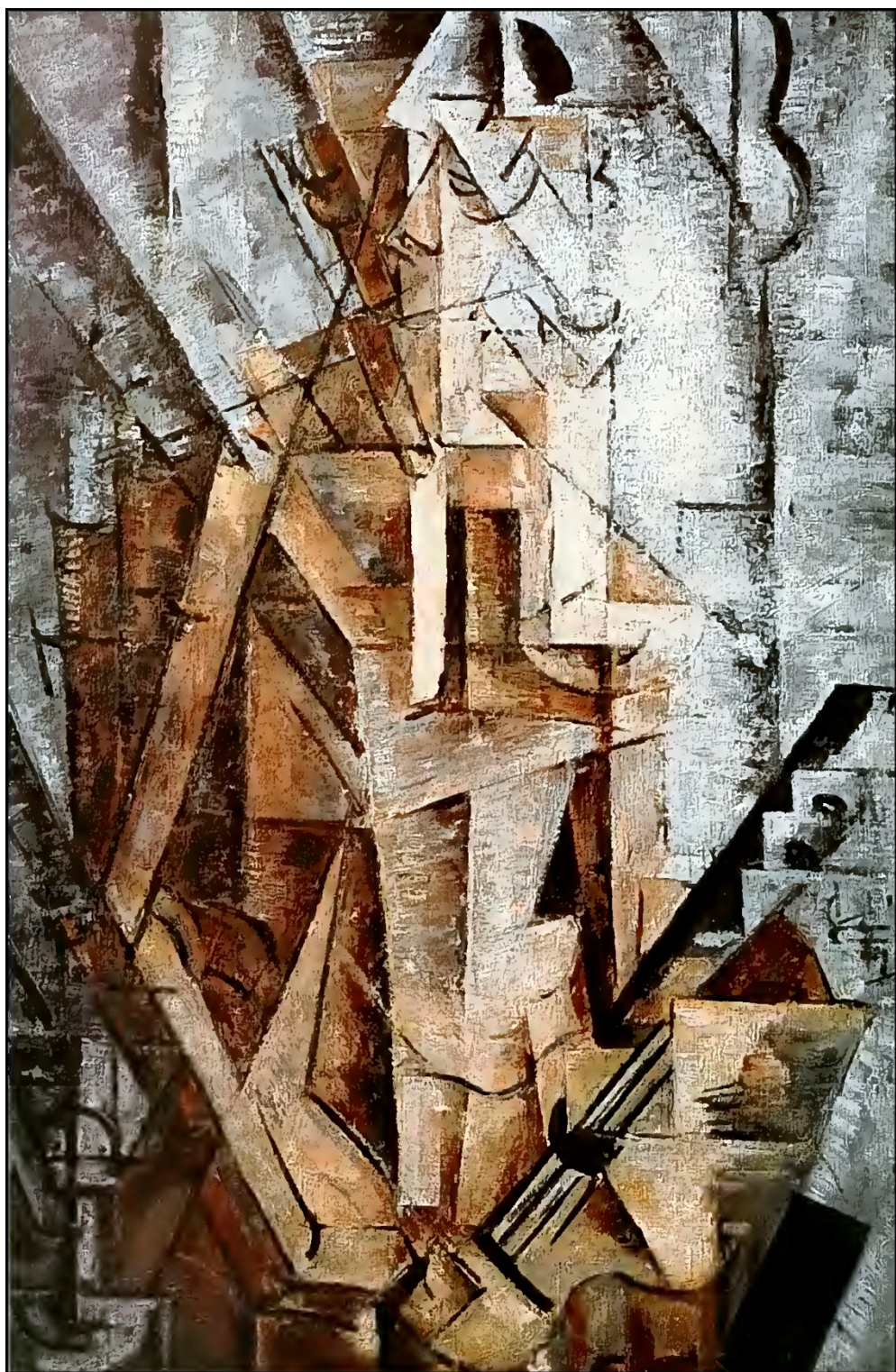


Lámina 78. Nadezhda Udaltsova. Modelo de artista, 1914. Óleo sobre lienzo, 106 x 71 cm. Museo Estatal Ruso. San Petersburgo



Lámina 79. Nadezhda Udaltsova. Nuevo, 1914–15. Óleo sobre lienzo, 60x48 cm. Museo de Arte Regional Vasnetsov. Kírov



Lámina 80. Nadezhda Udaltsova. Autorretrato con paleta, 1915. Óleo sobre lienzo, 72 x 53 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú



Lámina 81. Nadezhda Udaltsova. Figura roja. 1915. Óleo sobre lienzo, 70 x 70 cm. Reserva del Museo Estatal de Rostov Kremlin

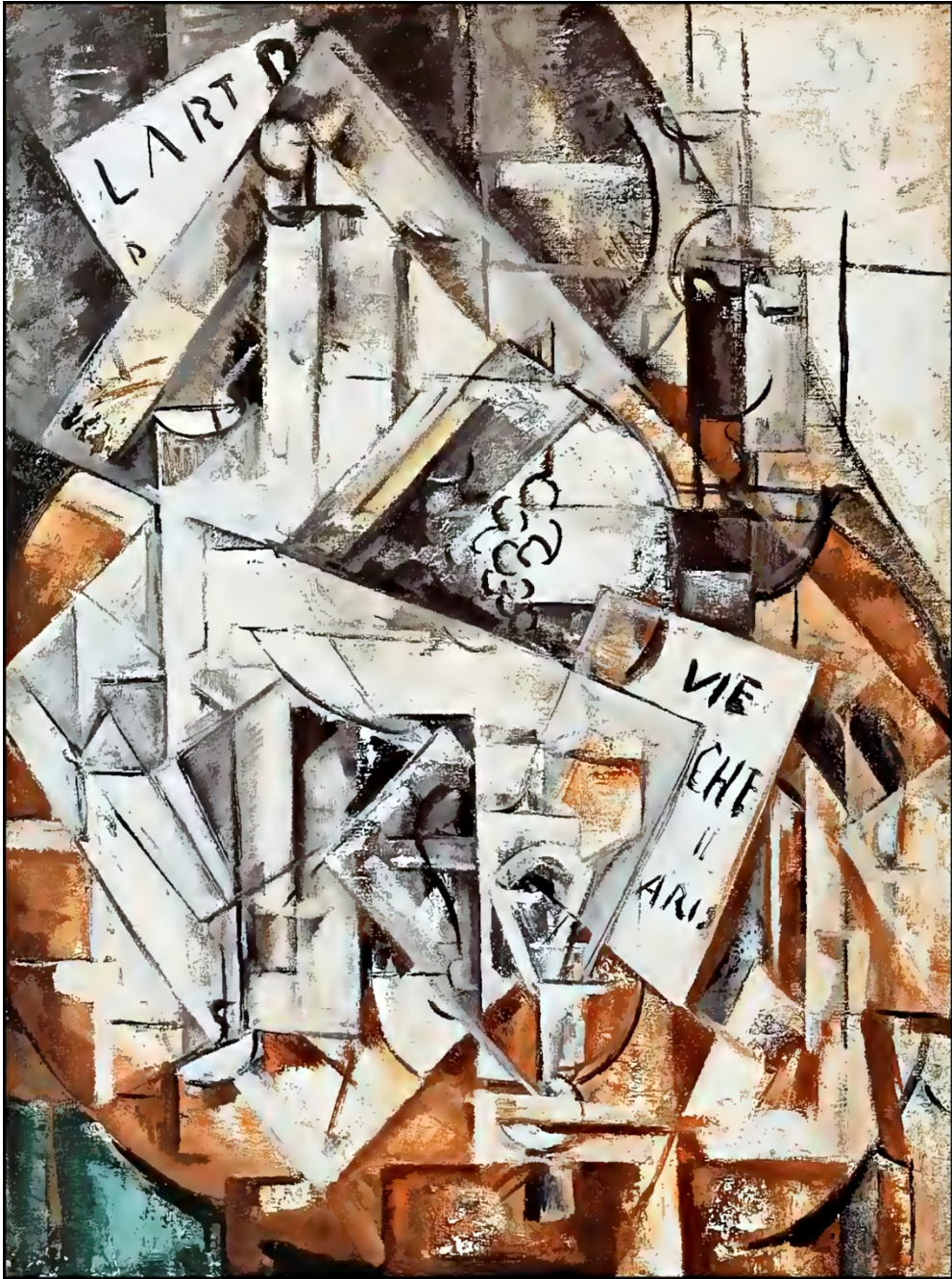


Lámina 82. Nadezhda Udaltsova. Estudio para restaurante, 1915. Óleo sobre lienzo. 71x53cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

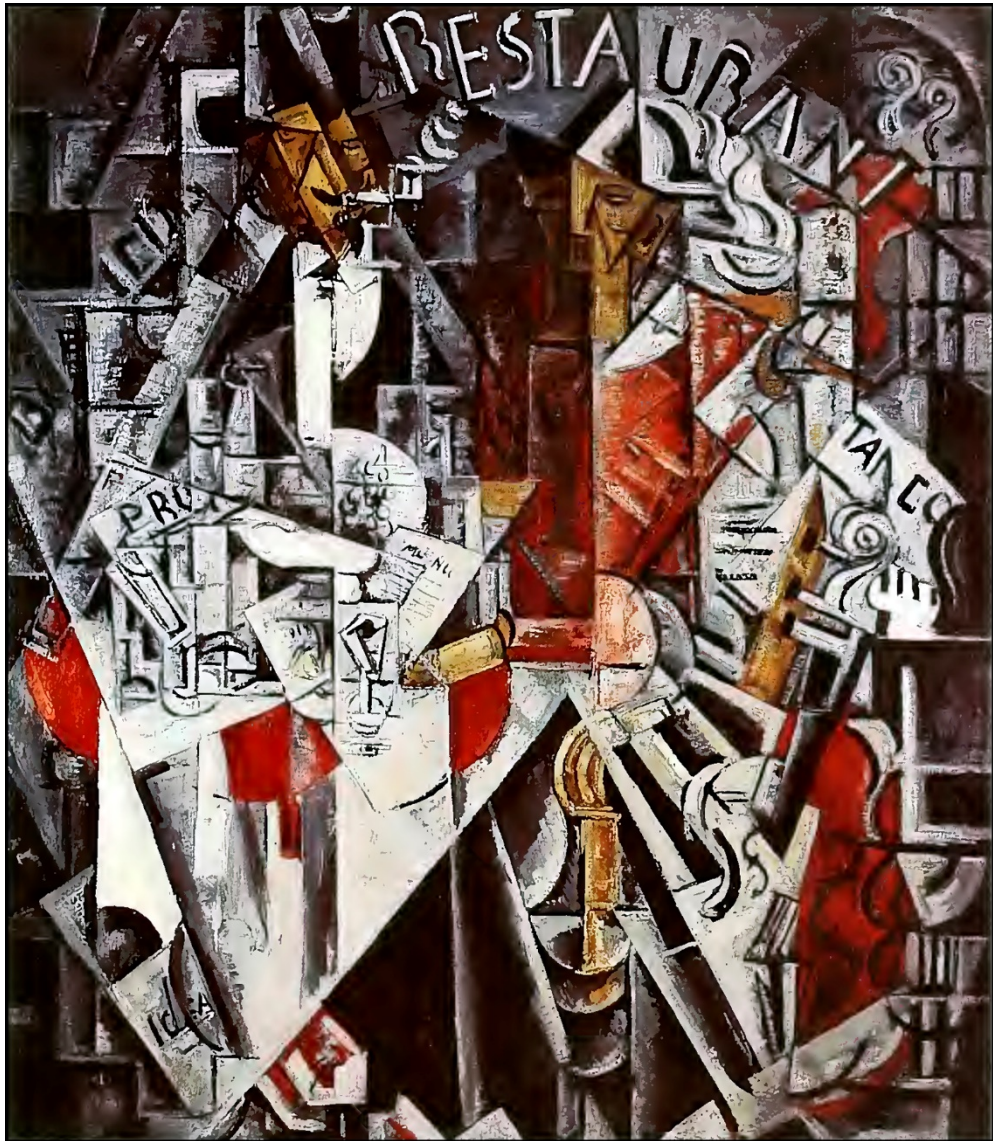


Lámina 83. Nadezhda Udaltsova. Restaurante, 1915. Óleo sobre lienzo, 134 x 116 cm Museo Estatal Ruso, San Petersburgo



Lámina 84. Nadezhda Udaltsova. Cocina, 1915. Óleo sobre lienzo, 161 x 165 cm. Museo de Artes Visuales, Ekaterimburgo



Lámina 85. Nadezhda Udaltsova. Construcción pictórica, 1916. Óleo sobre lienzo, 109 x 79 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

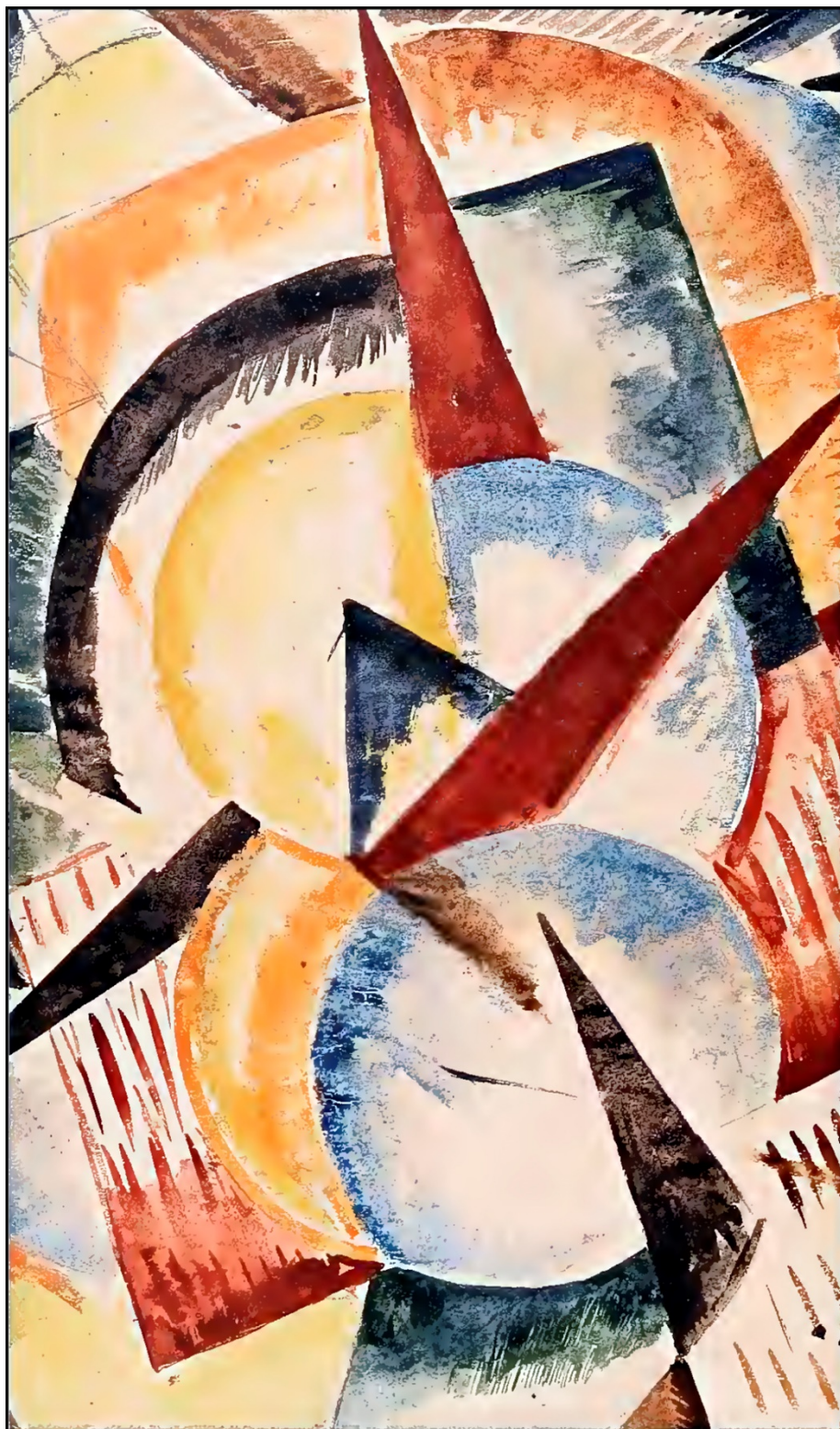


Lámina 86. Nadezhda Udaltsova. Intitulado. 1916. Acuarela sobre papel, 48 x 40 cm. Art Co. Ltd. (Colección George Costakis)

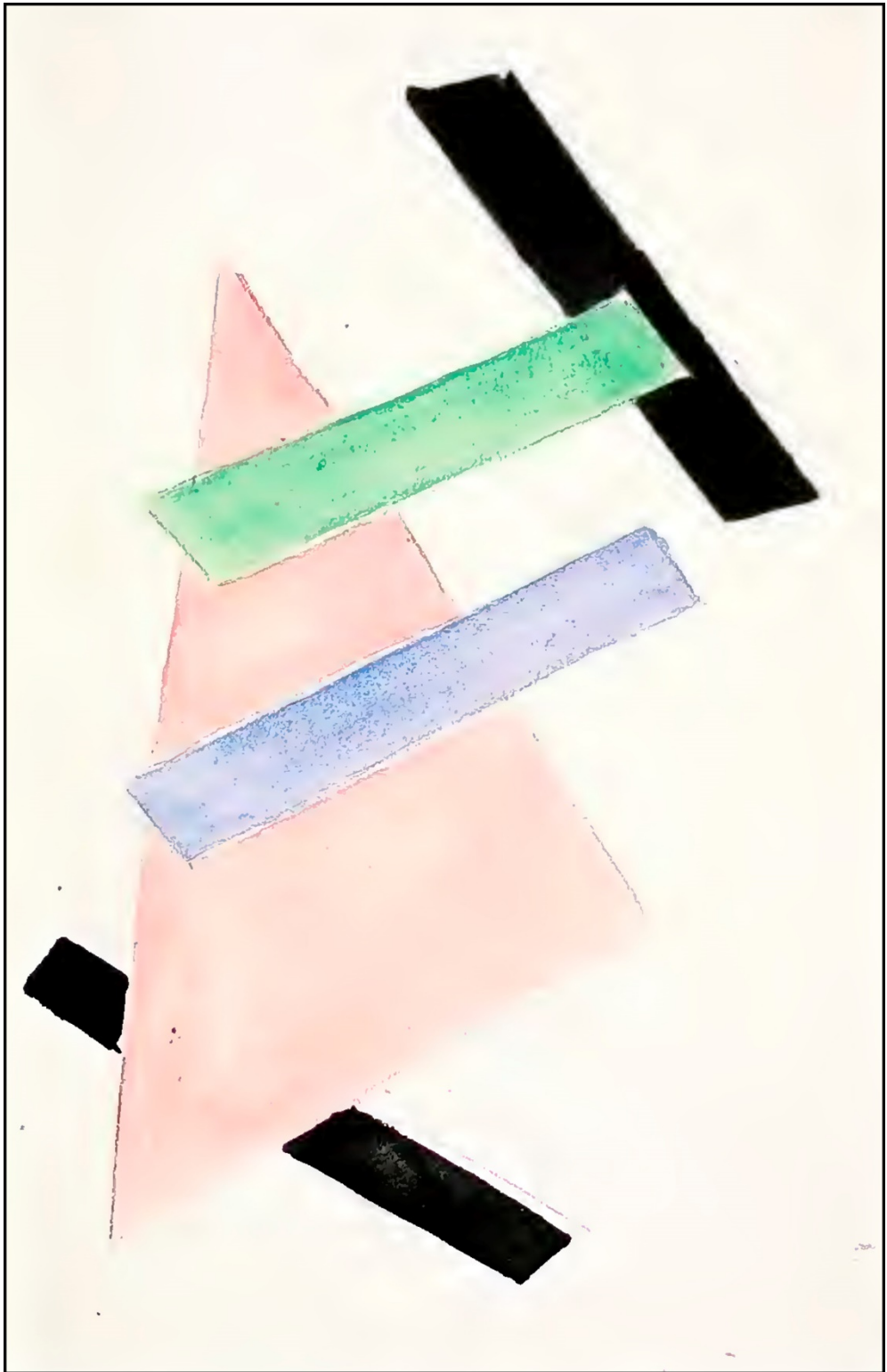


Lámina 87. Naddzhda Udaltsova. Intitulado. 1916. Gouache y lápiz sobre papel. 34,6 x 15,9 cm. Art Co. Ltd. (Colección George Costakis)



Lámina 88. Nadezhda Udaltsova. Intitulado, 1916 Gouache sobre papel, 48 x 38-5. Arte Ir. Ltd. (Colección George Costakis)



Lámina 89. Nadezhda Udaltsova. Sin título, 1916. Gouache sobre papel.
64x44,5 cm. Art Co. Ltd. (Colección George Costakis)