

## INVESTIGACIÓN

Recibido: 30/01/2017 ----- Aceptado: 22/02/2017 ----- Publicado: 15/03/2017

# LA REVOLUCIÓN ARTÍSTICA EN RUSIA ANTE LA REVOLUCIÓN SOVIÉTICA

**María Magdalena Ziegler Delgado<sup>1</sup>:** Universidad Metropolitana, Venezuela.  
[mziegler@unimet.edu.ve](mailto:mziegler@unimet.edu.ve)

## RESUMEN

La Revolución Rusa de 1917 ha sido considerada la causa esencial del despertar de la vanguardia artística de ese país por mucho tiempo. A cien años de los eventos revolucionarios en la escena política y social, se examina el desarrollo de la vanguardia artística rusa previa a 1917, durante los eventos de la Revolución de Octubre de ese año y con posterioridad a ellos hasta 1932. Se demuestra cómo las ideas de vanguardia ya estaban presentes y activas en la Rusia zarista y que la Revolución de 1917 tan sólo otorgaría un marco más reluciente para las propuestas de los artistas de vanguardia. De la misma manera, se demostrará cómo el nuevo *status quo* soviético terminó ahogando el torbellino vanguardista y estableciendo una metodología de acción y producción en el arte que distaría mucho de la originalidad de la vanguardia anterior a 1917.

**PALABRAS CLAVE:** Arte de vanguardia – Historia del arte – arte ruso – arte soviético – arte moderno – Revolución soviética – Revolución rusa

## ARTISTIC REVOLUTION IN RUSSIA AGAINST THE SOVIET REVOLUTION

### ABSTRACT

The Russian Revolution of 1917 has been considered the essential cause of the awakening of the artistic avant-garde of that country for a long time. One hundred years after the revolutionary events on the political and social scenes, we examined the development of the Russian artistic avant-garde prior to 1917, during the events of the October Revolution of that year and thereafter until 1932. Avant-garde ideas were already present and active in Tsarist Russia and that the Revolution of 1917

<sup>1</sup>**María Magdalena Ziegler:** Doctora en Historia, Especialista en Historia y Teoría de las Artes Plásticas; docente de historia del arte y la cultura en la Universidad Metropolitana.  
[buzonziegler@gmail.com](mailto:buzonziegler@gmail.com)

would only provide a more glaring framework for the proposals of avant-garde artists. In the same way, it will be demonstrated how the new Soviet *status quo* ended up drowning the vanguard vortex and establishing a methodology of action and production in art that would be far from the originality of the avant-garde works prior to 1917.

**KEY WORDS:** Avant-garde art – History of Art – Russian art – Soviet art – Modern art – Soviet revolution – Russian revolution

## **A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA NA RÚSSIA DIANTE DA REVOLUÇÃO SOVIÉTICA**

### **RESUMO**

A Revolução Russa de 1917 foi considerada a causa essencial do despertar da vanguarda artística desse país por muito tempo. A cem anos dos eventos revolucionários, o cenário político e social examina o desenvolvimento da vanguarda artística russa prévia a 1917, durante os eventos da Revolução de Outubro deste ano e com posterioridade a eles até 1932. Demonstrem-se como as idéias de vanguarda já estavam presentes e ativas na Rússia czarista e que a Revolução de 1917 somente proporcionaria um marco reluzente para as propostas dos artistas da vanguarda. Da mesma maneira, se demonstrará como o novo status quo soviético terminou afogando o turbilhão vanguardista e estabelecendo uma metodologia de ação e produção na arte distaria muito da originalidade da vanguarda anterior a 1917.

**PALAVRAS CHAVE:** Arte de Vanguarda – História da Arte – Arte Russa – Arte Soviética – Arte Moderna – Revolução Soviética – Revolução Russa.

### **Cómo Citar el artículo**

Ziegler Delgado, M<sup>a</sup> M. La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética [Artistic revolution in Russia against the Soviet Revolution]. Revista de Comunicación de la SEECI, nº 42, 26-44. doi:<https://doi.org/10.15198/seeci.2017.42.26-44> Recuperado de <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/451>

### **1. INTRODUCCIÓN**

Quizás no haya existido en el siglo XX mejor fuente de auto propaganda política que la Revolución bolchevique. El mundo quedó prendado de la epopeya de un puñado de trabajadores que había sacado del camino a uno de los imperios más poderosos del planeta, la inmensa Rusia. Tanto es así que ni siquiera la Revolución menchevique, la de febrero de 1917 que provocó la abdicación del zar Nicolás II, pudo competir con los increíbles logros de la Revolución de octubre de ese año que enarbolaba la bandera de los soviets.

Las artes recibieron el impacto de esa propaganda que sedujo al mundo. Se repitió con fruición que la Revolución soviética avivó la vanguardia artística en una Rusia embebida de tradición religiosa y académica en sus artes. La revolución habría sido entonces no sólo política y social, sino artística. Esto, a cien años de los sucesos del año 1917, puede calificarse como inexacto, pero además injusto.

Comprender el arte ruso antes y después de la Revolución encabezada por Lenin, suele hacerse desde blancos y negros (o quizás, blancos y rojos, para estar más a tono con los acontecimientos). No obstante, no podría comprenderse realmente lo sucedido en la escena artística rusa entre 1917 y 1932 si no se considera en primera instancia que existieron entonces varias corrientes artísticas, todas autodenominadas «vanguardia», que procuraron dar respuesta al mayor problema artístico de la Revolución: ¿Cómo representar artísticamente ideales revolucionarios y cómo conectar al espectador con ellos a través de las formas artísticas?

Quien seleccionaría la respuesta más apropiada no sería, sin embargo, el público a quien estaban destinadas las obras. Sería, sin más, el Estado soviético que sustituiría al antiguo Estado absolutista de los zares. Este proceso de depuración de la escena artística es uno de los más importantes de la historia del arte del siglo XX, pues la nueva Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas marcaría el camino de un nuevo estilo oficial conocido como Realismo Socialista, que seguirían otros regímenes como el de la Alemania Nazi y el de los Estados Unidos de América en los tiempos del *New Deal*. Éste hallaría además un eco favorable en las propuestas del Muralismo mexicano derivado de la Revolución de 1911.<sup>2</sup>

El compromiso social evidenciado en formas artísticas más «realistas» se enfrentaría al compromiso social evidenciado en la superación de la realidad y la trascendencia hacia ideales universales que demostraban las formas artísticas abstractas. La pugna entre ambas tendencias es harto interesante, pero además vital para comprender el devenir artístico de los 100 años siguientes. El primero de esos encuentros es el que cataliza la Revolución soviética. No será, empero, el único. Será, en cambio, el más estridente, el más publicitado y el que mejor se difundió por el mundo. Algunos le consideran el episodio decisivo del arte del siglo XX. Sobre ello, quizás Marcel Duchamp y Pablo Picasso tengan una cosa o dos que decir. La Modernidad en ellos, por su parte, es innegable. Abstracta o no, su esencia es igualmente moderna.

## **2. LA REVOLUCIÓN ANTES DE LA REVOLUCIÓN Y EN LA REVOLUCIÓN**

Para 1900, la rusa era una sociedad de próspera actividad artística. El llamado arte popular, lleno de folklorismo y colorido estaba bien enraizado y era tremendamente prolífico. Desde mediados del siglo XIX, la *Hermandad de los Itinerantes*<sup>3</sup> había

---

<sup>2</sup> El problema del Muralismo Mexicano no será tratado aquí. En sí mismo es de una enorme complejidad y merece atención exclusiva y dedicada.

<sup>3</sup> Conocida como los *Peredvizhniki*.

practicado una pintura realista con importante carga social, que permanecía vigente (con sus altos y bajos) al momento del triunfo bolchevique.

Pero además, el llamado *Mundo del Arte*<sup>4</sup> alineado con las tendencias vanguardistas de Occidente e inspirado en la homónima revista que les serviría de manifiesto de facto, introdujo un aire renovador a la escena artística rusa en la primera década del siglo XX. El grupo fue conformado en 1898 por algunos estudiantes entre los que se encontraban Alexandre Benois, Konstantin Somov, Dmitry Filosofov, Léon Bakst y Eugene Lansere. Su cosmopolita visión influyó en el desarrollo del individualismo artístico en Rusia, siendo también una reacción estética contra lo que promovía el grupo de los *Itinerantes*. El *art nouveau* se convirtió para el *Mundo del Arte* en la punta de lanza para sacudir la estética imperante.

Por otro lado, otro grupo de autodenominada vanguardia artística rusa, uno de los más activos y ardientes de Europa desde la primera década del siglo pasado había logrado posicionarse en el furor artístico innovador. Para 1908, por ejemplo, ya se hablaba en la prensa rusa del "arte del futuro", un año antes de que Filippo Marinetti acuñara el término "Futurismo" en Italia. Ese "arte del futuro" se refería a las obras de originales artistas como Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Vladimir Baranoff-Rossiné, David Burliuk y Alexandra Exter. De estos artistas varios habían estado en Europa Occidental y estaban bien enterados de las ideas de vanguardia; así, Larionov y Goncharova, por ejemplo, ya habían estado en París (Douglas, 1975).

Las exitosísimas giras del Ballet ruso, despertaron gran interés en Occidente por la cultura de ese país, por lo que no puede pensarse que las ideas fluyeron en una sola dirección. Quienes visitaron Rusia en los años previos a 1917, quedarían impresionados por el interés en los tradicionales iconos desde una óptica moderna y, sobre todo, por la extraordinaria pasión en la teorización artística que llevaría luego a la abstracción. Henri Matisse y Umberto Boccioni pasaron tiempo en Rusia y dejarían tantas ideas como las que se llevaron de vuelta.

En la primavera de 1908, se realizó una exhibición en San Petersburgo titulada "Tendencias modernas"; Exter y Burliuk se contarían entre los expositores. Llamaría la atención que el interés por la representación de estados de ánimo fuera el foco principal de las obras incluidas. Por otro lado, *El Vellochino de Oro*, probablemente la revista de arte más prestigiosa de toda Rusia, era para en la primera década del siglo XX una asidua patrocinante de las ideas del Fauvismo y en 1908 y 1909, incluiría obras de Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Pierre Bonnard y Maurice Denis en las exposiciones que organizó con gran éxito.

*El Vellochino de Oro* contribuyó a la difusión de una nueva comprensión del arte, una que hacía énfasis en la visión personal, en el "yo" del artista.

La obra como equivalente de sensaciones, de reproducción de los estados emocionales y espirituales a través de sus equivalentes plásticos, la deformación subjetiva, la primacía del proceso creativo en busca de

---

<sup>4</sup> O bien, *Mir Iskusstva*.

significado, eran conceptos discutidos ya en 1908 y 1909 y que entraron directa y naturalmente en las ideas del futurismo ruso (Douglas, 1975 : 230).

Detalles como estos y la evidencia de los avances de la escuela literaria simbolista rusa, hacen notable el hecho de que la sociedad artística de vanguardia en ese país estaba lista para las formulaciones más atrevidas en la concepción del arte. De hecho, las hizo. El Lissitzky, uno de los más célebres artistas rusos, declaró en 1922 que la propia Revolución de Octubre en el arte se originó mucho antes de 1917 (Birnholz, 1972-1973).

Es de recalcar que la vanguardia artística rusa anterior a Octubre de 1917 era ampliamente diversa. Las obras de Vassily Kandinsky, Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner, Alexander Rodchenko y Kazimir Malevich, por ejemplo, diferían mucho entre ellos en lo que a sus ideas se refiere. La cantidad de eventos expositivos que se realizaron entre 1905 y 1917 da fe de la activísima vida artística rusa y de las confrontaciones que en este plano se estaban llevando a cabo en las formas y en las ideas. Tan sólo las numerosas exposiciones de la Comunidad Moscovita de Artistas, en las que Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Aristarkh Lentulov, Malevich y tantos otros estuvieron siempre presente, nos certifican que el arte ruso de vanguardia competía con aquel producido en París, por ejemplo.

Las exposiciones del grupo *Karo-Bube (Sota de Diamantes)*, también en Moscú, son ejemplo de la dinámica artística rusa de los años previos a la Revolución de Octubre de 1917. Este grupo se configuró en 1909 y realizó exposiciones en el Invierno de los años 1910 al 1917 (Weiss, 1985), buscando acercamientos al llamado Cezannismo, al postimpresionismo en general, al Fauvismo y al Expresionismo.

En 1915, en San Petersburgo, el padre del Suprematismo, el ya mencionado Malevich, expuso su singular obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. "El cuadrado, imposible de encontrar en la naturaleza, era el elemento suprematista básico: el fecundador de todas las formas suprematistas. El cuadrado era un rechazo del mundo de las apariencias y del arte anterior" (Stangos, 1989, p. 117). Era sin más, una forma cargada de sentido en la hermosa paradoja de la ausencia de todo objeto. Era el arrojado manifiesto de una vanguardia que no necesitaba revolución política alguna para relucir.

Antes que el gran gesto de Malevich expresado en su *Cuadrado negro* de desear acercarse al misterio inexplicable del universo, Kandinsky había publicado en Múnich su obra *De lo espiritual en el arte* (1910), trayéndolo consigo al retornar a Rusia en 1914. En esta obra, Kandinsky no sólo da muestra de su talento como teórico, sino que brinda la sintonía lírica y trascendente que unirá a no pocos artistas rusos a partir de entonces, aunque las formas en las que desemboquen sean muy distintas.

Y es que la diversidad artística era la moneda común, las búsquedas incesantes era la constante y la creatividad encendida era la bandera de todas las tendencias que buscaban destacarse. Pero a pesar de sus diferencias, todos tenían una actitud única: de un modo u otro, creían en la profunda influencia que el arte podía tener en el desarrollo individual y social, es decir, en el papel social del arte (Berger, 1970). A su llegada, entonces, la Revolución entonces habría creado, desde el punto de vista

de estos artistas, una oportunidad de oro para participar significativamente en la construcción de un nuevo modo de vida. La vanguardia artística, en suma, se habría potenciado con la Revolución, pero no habría sido creada por ella.

Así pues, el *momentum* creado por la Revolución fue para estos artistas de vanguardia una suerte de época heroica en la cual asumieron una actitud mesiánica, que propiciaba la construcción de un nuevo modo de vida, que impulsaría el progreso del hombre. Malevich, por ejemplo, veía al Suprematismo como una guía para el pueblo derivada de las ideas hegelianas en torno al Absoluto (Baljeu, 1965). Ideas como esa que ubicaban al arte precediendo los cambios sociales y políticos, pronto harían ruido en las oficinas gubernamentales y no gozarían de libertad más allá de 1932. La misión de las artes no sería libre.

Viendo el panorama, notamos que en el arte en los momentos de más ardor de la Revolución, el hecho más sorprendente es la facilidad con que los artistas más progresistas hicieron la transición de una cultura a otra (Higgins, 1970). De hecho, la vanguardia rusa previa a 1917 muestra un desarrollo asombrosamente fluido en ideas desde 1913 en adelante.

Puede decirse incluso que en términos de ideas formales y rupturas radicales, la Revolución pudiera nunca haber sucedido en el arte si pensamos en lo que ésta implicó para la escena política. En otras palabras, en 1917 no aconteció ninguna revolución artística en la Rusia zarista, ninguna al menos que no hubiera ya tenido lugar en los 20 años previos. La vanguardia ya había echado raíces en suelo ruso cuando los bolcheviques entraron a escena aquel famoso Octubre.

### **3. LA REVOLUCIÓN EN LAS ARTES DESPUÉS DE 1917**

Como podemos intuir ya y contrario a lo que suele pensarse, el arte en Rusia no sufre una crisis en 1917 a causa de la Revolución de Octubre. Tanto es así que distinguir el arte ruso como pre y post revolucionario es, tal vez, una diferenciación artificial. Que 1917 sea un año cataclísmico para la política rusa, no quiere decir que lo sea igualmente para las artes. En cambio, 1932 sí lo será, como veremos más adelante.

Previamente famoso por sus paisajes, en 1921, el pintor Konstantin Yuon, presentó su obra *Nuevo planeta* al público. Una multitud de pequeñas personas gesticulando activamente y contemplando el surgimiento de una gigante esfera roja podía verse en el lienzo. Era como si los cambios que se suscitaban por entonces en Rusia tuvieran escala planetaria. Lo paradójico es que fue complicado en esos primeros años definir a ciencia cierta cuál debía ser el nuevo rol del artista en este nuevo mundo, más allá de lo que estos pudieran creer.

Muchas cosas parecían igual a los años anteriores a la Revolución. Los artistas se agrupaban en asociaciones, publicaban ardientes manifiestos, organizaban exposiciones, pero después de la Revolución, el ambiente a su alrededor parecía brindarles un nuevo protagonismo. El Estado tenía ahora nuevas estrategias, nuevos

medios de estimular (y castigar) distintas expresiones. Se estaba convirtiendo en un gran mecenas y patrocinador de grandes exposiciones. Previamente, el Estado ruso no había prestado mucha atención a los asuntos artísticos. El Zar Nicolás II había contribuido poco con actividades artísticas aunque ciertamente llegó a patrocinar alguna, pero nunca por iniciativa propia, sino luego de dilatadas solicitudes.

No hay duda, no obstante, de que la vanguardia rusa se había sentido entusiasmada con la Revolución de Octubre. La construcción de la sociedad socialista era entonces más que una posibilidad. "Era el momento de poner a prueba la eficacia del arte como factor de transformación social y los vanguardistas acometieron la empresa asumiendo el protagonismo en la dirección de la política cultural y la docencia artística" (Martínez Muñoz, 2001).

En un principio, luego de 1917, la mayoría de los artistas de la vanguardia rusa deseaban sinceramente servir a la Revolución. Deseaban hacerlo con sus propias herramientas, sus propias obras originales y según sus particulares nociones. Asociarse fue, por ejemplo, una manera de compartir ideales, metodologías y visiones, pero nunca de anular sus individualidades.

Un buen ejemplo resulta *Forjadores del Arte Nuevo*<sup>5</sup>, asociación fundada por Kazimir Malevich en 1919 y que funcionó en la ciudad de Vítebsk, por invitación personal de Marc Chagall. Escribiría Malevich un manifiesto para esta agrupación que se propondría llevar los ideales del Suprematismo a la sociedad rusa (y el mundo), trabajando de la mano del gobierno soviético. Entre otras cosas pretendían:

...la organización de trabajos de diseño para nuevos tipos de estructuras y requerimientos, y su implementación; la formulación de una nueva arquitectura; elaboración de nuevos ornamentos (textiles, textiles impresos, castings y otros productos); diseños de decoraciones monumentales para embellecer pueblos durante días festivos nacionales; diseños para decoración de interiores y exteriores y pintura de ambientes, y su implementación; creación de muebles y objetos de uso cotidiano; creación de un tipo de libro contemporáneo y otros desarrollos en el área de la impresión (Malevich citado por Zhadova, 1982, p. 86).

En la década de 1920 era notable que la vanguardia artística rusa pre-revolucionaria había sido tremendamente influyente, pero la vanguardia artística que parecía predominar entonces era muy distinta. La vanguardia que lideraba la escena en la era inmediatamente posterior a la revolución se alzaba contra la vanguardia pre-revolucionaria, la crisis de esta primera vanguardia rusa era evidente y no necesitó ningún enemigo externo que azuzara sus contradicciones.

Una buena manera de comprender lo anterior es observando cómo aquellos artistas vanguardistas que buscaban por encima de todo un lenguaje universal y predicaban únicamente esta nueva visión suya que les llevaba por la senda de la abstracción, se hallaron rápidamente cercados y aislados. Sus anhelos fueron considerados

---

<sup>5</sup> UNOVIS: Utverdíteli nóvogo iskusstva

innecesarios por otro grupo de artistas -también de vanguardia- que creían que el arte no sólo estaba para abordar asuntos abstractos, sino para *ser útil*.

Esto último dio pie al nacimiento del concepto de *arte industrial*. En cierto modo, no era más que una recreación de la utopía modernista, que procuraba transformar el mundo a través de la creación de elementos cotidianos embellecidos de forma apropiada. Todo, desde la ropa hasta los utensilios de cocina debían ser modernos y progresivos. Esto, podemos suponerlo, ayudó a justificar la existencia de las artes en la era post-revolucionaria de los años 20.

A ello se abocaría la nueva vanguardia en un (¿desesperado?) intento por sobrevivir. Surgirían las fábricas suprematistas y constructivistas de porcelana, ropa, libros, posters, etc. Entre los artistas más resaltantes en estas actividades podemos nombrar a Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin y El Lissitzky. Las construcciones, vestimenta y utensilios de estos constructivistas resultaban muy prácticas y perfectamente útiles para el aquí y ahora.

No obstante, mucho de lo que otros artistas seguidores de Malevich y el Suprematismo hacían no era para el hombre del presente, sino para aquel del futuro: el *hombre nuevo*. El pintor Vasily Rojdestvensky diría que "la construcción, es la exigencia moderna de la organización y la utilización razonable de la materia. El arte es matemática. La vía constructiva es el arte del mañana" (citado por Kurz Muñoz, 1991 : 146).

Otras agrupaciones con ímpetu vanguardista fueron la *Asociación de Artistas de la Rusia revolucionaria*<sup>6</sup> (AARR), creada en 1922 en Moscú y la *Sociedad de pintores de caballete*<sup>7</sup> (SPC), fundada en 1925 en la misma ciudad. La primera, fue la más grande de las agrupaciones artísticas de la década de 1920 gracias a su ideología francamente alineada con la de la recién creada URSS.

La AARR fue motivada por un discurso de Pavel Radimov, el líder de la conocida *Hermandad de los Itinerantes*, en el cierre de la última exposición de este grupo formado en el siglo XIX. El discurso se tituló "Sobre la reflexión de la vida diaria en el arte" y colocaba el énfasis en retomar el realismo de los itinerantes con el propósito de recrear la vida diaria del Ejército Rojo, de los trabajadores, los campesinos, los activistas revolucionarios y héroes de los trabajadores con los cuales las masas puedan conectarse.

Esta propuesta sería duramente atacada por el resto de los artistas de vanguardia que apoyaban la revolución, pero en sí misma la AARR se asumía a sí misma como la verdadera vanguardia. Lo cierto es que a partir de 1922, la *Hermandad de los Itinerantes* se había prácticamente fundido con la AARR, atrayendo además a artistas que despreciaban la vanguardia pre-revolucionaria. Como resultado esta agrupación

---

<sup>6</sup> Assotsiatsia Khudozhnikov Revolutzionnoi Rossii.

Este grupo de artistas se identificaban cotidianamente con una banda en el brazo que tenía el famoso cuadrado negro de Malevich.

<sup>7</sup> Obschestvo Stankovistov



crecería vertiginosamente y al año siguiente ya contaría con más de 300 miembros y varias ramas en diversas partes del país.

No obstante, para 1925 la AARR comenzó a dividirse, creándose varios grupos a partir de distintas secesiones. Vale resaltar de todos modos que, en términos de principios artísticos, la AARR declaró suscribir el realismo y la simplicidad que pueda ser comprendida por las masas. Para sus miembros, el arte debería ser accesible para la mayoría (iletrada), así como para los líderes del partido, muchos de los cuales no se distinguían por su educación artística ni su gusto estético.

Así, la AARR colocó todo su empeño en la creación de obras que no pudieran ser rechazadas por su complejidad. Por ello, el primer componente grueso de sus obras era el absoluto realismo y, el segundo, la selección del tema, que debía inclinarse hacia el orden social y la ideología revolucionaria. De esta manera, el producto se reducía a obras que reflejasen la vida diaria de las masas, de la revolución y de los trabajadores. Los artistas miembros de la AARR, artistas como Isaac Brodsky, Boris Ioganson, Yevgeny Katzman, Yuri Repin y Alexander Grigoriev, se veían a sí mismos como trabajadores especializados, cuyo deber era contribuir con la revolución.

Pintar en las fábricas, las barracas del ejército o cualquier otro lugar cotidiano era preferido por los artistas de esta agrupación que decían pintar "del natural". Se unieron además a expediciones científicas, campos de construcción y sembradíos para lograr su propósito. No concebían la posibilidad de un "arte por el arte" contra la cual actuaban sin tapujos, rechazando el llamado formalismo en las artes. Sus batallas dieron sus frutos en 1932, cuando el Estado tomó el control de la libertad artística y estableció el Realismo Socialista como la única posibilidad para el arte de la URSS.

La segunda de estas agrupaciones, la SPC, estuvo conformada por artistas como Alexander Deyneka, Alexander Tysher, Yuri Pimenov, Pyotr Williams y Alexander Labas, entre otros. Se unieron alrededor del discurso acerca de la naturaleza del arte, su propósito y su lugar en la sociedad, así como acerca del papel del artista. Mientras los constructivistas se abocaban a la arena industrial alejándose de la pintura de caballete, esta agrupación hizo todo lo contrario.

Los artistas de la SPC deseaban que su arte reflejara los distintos aspectos de la realidad de la sociedad soviética. El documento que recoge su propósito y derechos indica que la actividad de esta sociedad debe expresarse a través de la organización exposiciones periódicas, las cuales recogerán los siguientes objetivos (Foster *et. al*, 2006, p. 260):

1. Aspirar al profesionalismo absoluto en la pintura objetiva de caballete, el dibujo y la escultura, de la mano con el proceso de logros formales en los últimos años.
2. Esforzarse para lograr una pintura completa.
3. Mantener una claridad revolucionaria y contemporánea en escogencia de temas.
4. Renunciar a la falta de detalles como exposición de una enmascarada tendencia a la diletancia.

5. Renunciar al pseudo-cezannismo, como destructor de la forma, el dibujo y el color.
6. Renunciar al no-objetivismo como manifestación de la irresponsabilidad en el arte.
7. Renunciar a la abstracción y la itinerancia en el tema.
8. Orientar a la juventud artística.
9. Atraer a los maestros no rusos de pintura, dibujo y escultura a participar en las exhibiciones de la SPC.

En 1929, la SPC emitió un manifiesto en el cual podía leerse: "En la era de construcción del Socialismo, las fuerzas artísticas activas debes ser una si los factores de revolución cultural en las áreas de reforma y diseño de la nueva vida, pretenden la creación de la nueva cultura socialista (RussianAvantgarde, 2006)." Su convencimiento vanguardista era notable. Pero a pesar del nombre de esta agrupación, poca fue la pintura de caballete que realizaron. Más bien se dedicaron a la creación de pintura monumental, producción de posters, libros ilustrados y revistas, así como diseño para producciones teatrales. Para 1928 ya existían sensibles diferencias entre sus miembros, pero la agrupación continuó existiendo hasta 1932 cuando el Estado decidiera unificar todas las asociaciones independientes en una oficial.

Adicionalmente, vale mencionar algunas individualidades que destacan por sus posiciones. Tal es el caso de Pavel Filonov, quien realizó aportes sustanciales a la vanguardia que traía el ímpetu innovador previo a la Revolución de Octubre. Filonov había trabajado de cerca con Malevich y con el célebre poeta y dramaturgo Vladimir Maiakovski, se distinguió por su demostración de unos férreos principios artísticos que le llevaron a morir literalmente de hambre antes que vender sus obras a coleccionistas privados.

Con Maikovski, Filonov crearía escenografías realmente innovadoras que irían más allá de las características del arte simbolista y expresionista. No tiene su obra la armonía de colores que podemos hallar en otros artistas, pero, en sus propias palabras, enfatizaba en sus obras "la falacia en cualquier argumento que pudiera apoyar la existencia o la posibilidad de la existencia del llamado 'arte puro', del 'arte por el arte' como un fin en sí mismo" (Filonov citado por Bowlt, 1975, p. 283). Este artista singular e injustamente poco conocido, consideraba a su arte como un "florecimiento universal" que no era otra cosa que "la última etapa del socialismo y de la emancipación de lo individual" (*Ibidem*).

Por su parte, Kandinsky, un artista más que experimentado para 1917, que traía consigo no sólo su paso por el simbolismo ruso del cambio de siglo, sino que además había creado junto a Franz Marc, en Alemania, un grupo de vanguardia con claros objetivos artísticos, *Der Blaue Reiter* (1912), no aspiraba de la Rusia de la Revolución de Octubre el regalo de nuevos caminos para su arte. El sendero estaba para él más que marcado. Sabía, quizás mejor que ninguno otro artista ruso, dónde deseaba llegar con su obra.

Aunque Kandinsky pintó realmente poco por su paso en la Rusia revolucionaria, sí dedicó grandes esfuerzos en los ámbitos académicos y museísticos. No obstante, el suyo fue considerado un arte demasiado individualista y burgués, por lo que al recibir la invitación de Walter Gropius en 1921 para participar como docente en la recién creada Bauhaus, en Alemania, Kandinsky no se lo pensó. La Revolución soviética no era el escenario adecuado para sus ideas artísticas y lo había percibido claramente. Diría de esta experiencia en su Rusia natal que

El sol derrite todo Moscú hasta un solo punto que, como una tuba loca, comienza a vibrar todo el corazón y toda el alma. Pero no, esta uniformidad de color rojo no es la hora más hermosa. Es sólo el acorde final de una sinfonía que lleva cada color al cenit de la vida que, como el *fortissimo* de una gran orquesta, se ve obligado a sonar, peor aún, es lo único permitido a sonar en esa ciudad (citado por Dutching, 2007, p. 7).

Para sumar a lo dicho, debe agregarse el nombre de Iván Vladimirov, probablemente escrito en letras pequeñas en los anales del arte de la primera etapa post-revolucionaria soviética, nos brinda una cara de la escena artística de este momento que pocas veces hemos visto. No se ubica Vladimirov ni en la acera de la vanguardia trascendente de Malevich y compañía, ni en la vanguardia social derivada de la Hermandad de los Itinerantes. Tampoco se ubica en medio, sino en ese lugar extraño del observador ajeno a lo que sucede. Quizás más como un reportero gráfico que como un artista.

Vladimirov fue no sólo un prominente miembro de la *Sociedad Imperial de Acuarelistas Rusos*, sino que fue además uno de los más prolíficos ilustradores de las escenas de batalla de la Rusia imperial durante la Guerra Ruso-Japonesa, la Guerra de los Balcanes y los años iniciales de la Primera Guerra Mundial (Harrington, 1988). Sus obras no se destacan por su calidad artística innovadora, sino por su ojo para el registro de escenas que la historia agradecerá posteriormente.

Desde el descuartizamiento de un caballo en plena calle por un grupo de personas hambrientas hasta el saqueo y la devastación del Palacio de Invierno, pasando por el decomiso de bienes a los campesinos y la huida de los comerciantes de las grandes ciudades, todo fue registrado por las acuarelas de Vladimirov. Abiertamente, este artista creaba escenas heroicas de la Guerra Civil desatada en 1918, pero simultáneamente y de manera secreta, Vladimirov utilizaba sus pinceles para registrar los excesos cometidos por León Trotsky y su Ejército Rojo.

Era la cara fea de la Revolución que el mundo no debía conocer y que tan sólo después de mediados del siglo XX comenzó a salir a la luz. El por qué Vladimirov realizó estas acuarelas con lo peor de la Revolución soviética no es claro, pero no puede negarse que son una ventana los horrores de este acontecimiento histórico que demasiado frecuentemente pasamos por alto. Aunque el juicio del horror esté en nuestra mirada hoy y Vladimirov no parezca juzgar esos excesos, no es menos cierto que nunca mostró esas obras públicamente y detrás de ello debió haber una razón no muy revolucionaria.

Adicionalmente, es importante hacer mención a los aportes editoriales de vanguardia que permitieron una difusión más amplia y de calidad de las ideas artísticas revolucionarias de los grupos más activos previos a la Revolución de Octubre. Para 1920 se publica el periódico (en preparación desde los primeros meses de 1918) *Bellas Artes*, dirigido por David Shterenberg y también diseñador de su cubierta de estilo cubista. *Bellas Artes* no podía ocultar la injerencia de Malevich y Kandinsky en sus páginas y, hoy día, es estimada como una de las publicaciones de más alto estándar en toda Europa en esa década.

La escasez de papel de esos primeros años posteriores a 1917, lanzó a los artistas a experimentar con publicaciones realizadas completamente a mano. Un álbum de linotipos fue preparado por Liubov Popova y otro por Alexander Rodchenko; mientras que Varvara Stepanova experimentaba con la integración de palabras e imágenes en la publicación de su poema *Gaust Chaba* (1919). Todos los ya mencionados colaboraron además en la producción de catálogos decorados a mano (Compton, 1992). De estas actividades surgirá un notable movimiento gráfico encabezado por los propios Rodchenko, Popova y Stepanova. Extraordinarios carteles promocionales de los films del momento, así como cubiertas de libros son muestra hoy del inmenso talento y sentido disruptivo que estos talentosos artistas poseían.

Pero sin mencionar a *LEF* (o *Frente de Izquierda en las Artes*) no estaría completo ningún panorama sobre el arte inmediatamente posterior a la Revolución bolchevique. Vladimir Maiakovski fue quien encabezó a este singular grupo de artistas. Ya con experiencia vanguardista desde los primeros años de la segunda década del siglo XX, Maiakovski había redactado el manifiesto futurista ruso en 1913, titulado *Un bofetón en la cara del público*.

Esta vez se reunía con Sergei Tretyakov, Osip Brik, el cineasta Sergei Einsestein, los pintores Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Liubov Popova y El Lissitzky. Del grupo se debe rescatar la publicación de la revista homónima entre 1923 y 1925, así como el esfuerzo dedicado "al ideal de la construcción de la 'obra de arte total', fusión de todas las artes en una sola unidad alumbrada por el espíritu de la Revolución" (Martínez Muñoz, 2001, p. 88).

De la manera que sea, cada artista o cada grupo de ellos se procuró un lugar en la construcción de esa sociedad nueva que anhelaban. Y aunque es muy probable que cada uno tuviera una idea de ésta en su cabeza, no puede afirmarse que sus propuestas carecieran de interés. El célebre monumento a la III Internacional diseñado por Tatlin, por ejemplo, pone de relieve la extraordinaria capacidad de este artista para concebir un nuevo tipo de monumento, absolutamente consciente de su propia modernidad y fuera de la norma tradicional del monumento decimonónico.

Tatlin había comprendido que el tipo de monumento tradicional estaba destinado mayormente a un individuo y eso era inadmisibles en la sociedad comunista. Los acontecimientos, los movimientos populares en general debían ser el centro de la creación monumental. Lo cierto es que en el proyecto de Tatlin

el monumento debía medir más de 400 [metros de altura]. Lo constituirían dos cilindros y una pirámide de cristal girando con diferente velocidad. En el

interior de estas formas de cristal, grandes salas de redacción, de reunión, para conciertos, exposiciones, etc. Sería, además, de un total aislamiento térmico, que posibilitaría un gran ahorro de calefacción en invierno y la posibilidad de los más ardientes debates en verano. Estas formas estarían rodeadas de una gran espiral de hierro que se dispararía hacia las alturas (Kurz Muñoz, 1991, p. 145).

Pero no sólo de monumentos vive una revolución. Objetos cotidianos pasaron a un lugar protagónico brindado por un joven gobierno ávido de propaganda de todo tipo. Las piezas utilitarias de porcelana son una buena muestra de esto. Aunque no todas estaban enmarcadas en una línea de propaganda directa, casi todas tenían un sentido conmemorativo o bien vinculado a las tradiciones atemporales rusas (cuentos de hadas, vida rural, etc.), así como pueden hallarse piezas más alineadas con las formas promovidas por el Suprematismo o el Constructivismo.

Empero, sin importar sus motivos o apariencia formal, todas las piezas producidas en la Fabrica Estatal de Porcelana (*Lomosov*), durante los primeros 10 años posteriores a 1917, estaban -de un modo u otro- destinadas a ser usadas con propósitos propagandísticos. "Esta porcelana representaba un nuevo Estado, una nueva era, un nuevo pueblo y el gobierno soviético, ávido de divisas extranjeras, envió cientos de piezas al exterior para ser exhibidas y vendidas" (Lobanov-Rostovsky, 1992, p. 623).

En general, los artistas de la vanguardia que acogieron con entusiasmo la Revolución bolchevique llegaron a considerarse a sí mismos verdaderos profetas. La historia nos ha demostrado que, regularmente, cuando un artista llega a considerarse a sí mismo como un profeta o un mesías, el resultado suele ser extremista. Esto, sin más, se hizo evidente en el arte y las declaraciones de los artistas rusos después de la Revolución.

Por un lado, la obsesión de Malevich por crear la más pura manifestación del Suprematismo le llevó a eliminar todo "lastre" de sus pinturas hasta desembocar en su obra paradigmática *Blanco sobre blanco*. Y por otro lado, el deseo de Tatlin de crear un arte de verdadera utilidad en su tiempo culminó en la máquina voladora *Letatlin*, en la que la utilidad se idealizó hasta el punto de hacerla absolutamente inútil.

Se creaba así un problema para la propia Revolución y sus objetivos, a los cuales el arte más vanguardista -y, en consecuencia, más revolucionario- no aportaría realmente mucho en términos políticos. Rusia era por entonces un país de arraigadas tradiciones, su enorme extensión geográfica y la mayoritaria dedicación de su población al trabajo del campo, no la hacía apta para recibir el mensaje de las obras de artistas como Malevich y Tatlin, por ejemplo.

El aparentemente crítico discurso de esas obras que tendían a la abstracción o sencillamente la abrazaban completamente, dejaba poco o ningún espacio para la necesidad apremiante del nuevo Estado soviético de generar la mayor cantidad de propaganda política favorable que fuera posible. La verdad es que si Malevich consideraba que la necesaria investigación en las artes debía hacerse sin contaminación externa, Tatlin opinaba que el arte tenía un ineludible deber para con

la sociedad y, por tanto, no debía estar de espaldas a ésta. Así pues, más allá de lo abstracto de sus resultados, lo realmente problemático para el nuevo Estado era su irreductible diversidad.

#### 4. LA REVOLUCIÓN ARTÍSTICA DESDE EL ESTADO

Hemos visto cómo en la etapa inmediatamente posterior a la Revolución de Octubre de 1917, el arte tuvo un lugar preeminente en el escenario de los súbitos cambios promovidos desde lo político. Se consideraba que el arte debía “convertirse en arma espiritual de las masas, en órgano de autoconciencia del pueblo” (Kurz Muñoz, 1991. P. 93). Pero el escollo más complicado era el propio pueblo. Transformar las masas populares no era tarea para el arte de un Malevich o El Lissitzky, pues éste no podía sólo girar alrededor de las masas, sino que debía ser sobre todo para ellas.

En 1922, para celebrar el quinto aniversario del triunfo de la Revolución de Octubre se organiza una exposición en Moscú. En ella se incluyó una importante muestra de obras del grupo de los *Itinerantes* que cautivó a buena parte de los miembros del Partido Comunista y al público visitante. Automáticamente, los *Itinerantes* recobraron su apocada popularidad y para 1924 ya era evidente el cambio de actitud de parte de las instancias gubernamentales hacia la vanguardia más progresista.

Ese año se organizaría otra exposición titulada *Exhibición de Discusión*. De manera deliberada, las obras de los *Itinerantes* y las de otras tendencias más abstractas fueron colocadas de modo que el público pudiera compararlas. El resultado era lógico: el público poco educado en asuntos artísticos se inclinó abrumadoramente a favorecer las obras más realistas (Sjeklocha y Mead, 1967).

Ya en 1925, el Partido Comunista realiza “un llamado a los artistas para que colaborasen con el poder soviético en la creación del arte socialista” (Kurz Muñoz, 1991, p. 93).<sup>8</sup> Aunque, no se decanta aun por ningún programa estético en particular o estilo artístico en específico, era lógico que el llamado apuntaba a un arte con mayor dosis de realismo de modo que fuera más comprensible por la mayoría. El mismo Malevich parece haber acusado recibo del mensaje y a finales de la década de 1920 podemos verlo realizar algunas obras que coquetean con la figuración nuevamente después de que esa opción estaba ya clausurada para él al concebir su magistral *Blanco sobre blanco*. De hecho, su autorretrato de 1933 pareciera ser la claudicación definitiva a sus ideales suprematistas.

En los primeros años de la Revolución ese arte de vanguardia, más vinculado con las corrientes irreverentes de Occidente, había sido considerado en Rusia como el arte de la izquierda. Pero no debemos confundirnos, pues este entusiasmo inicial de parte de la revolución política por la revolución de la vanguardia artística, se habría debido fundamentalmente al rechazo que provocaba el arte de las academias de arte, más relacionadas con la tradicional aristocracia y burguesía rusas.

---

<sup>8</sup> Juan Alberto Kurz Muñoz, *El arte en Rusia. La era soviética*, Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, Valencia, 1991, p. 93

No es de extrañar que en esos años del empuje inicial de la Revolución las medidas de "saneamiento" no se hicieran esperar y academias y escuelas de arte fueron cerradas. En el seno de la dirigencia política bolchevique, "la mayoría de los intelectuales pensaba seriamente que si representaba a un obrero con una bandera roja, eso era ya arte de vanguardia" (Kurz Muñoz, 1991, p. 142).

Es lógico que pronto el arte de la vanguardia previo a la Revolución se hiciera impopular en las altas esferas gubernamentales. El individualismo, la libertad en las formas, la constante experimentación, comenzaron a ser más una molestia que una equivalente concepción visual de los ideales revolucionarios. Al superar las dificultades planteadas por la Guerra Civil que seguiría a la Revolución de Octubre de 1917, las autoridades soviéticas –ya firmemente establecidas– planeaban dominar todas las esferas de la vida. El arte estaba en esos planes.

El entusiasmo inicial por las avanzadas ideas de la vanguardia artística comenzó a declinar. Anatoli Lunasharski, nombrado por Lenin, en 1918, como Comisario para la Educación y la Cultura, fue en un principio bastante tolerante con las tendencias de vanguardia. Consideró que era mejor ser prudente y no crear innecesarias enemistades hasta que el poder no estuviera totalmente consolidado. Artistas como Tatlin, Kandinsky, Pevsner y Malevich fueron invitados a ocupar cargos de importancia en el escenario cultural. Pero esa situación ideal de libertad creativa para todos, no sería eterna.

Kandinsky supo intuir lo que se avecinaba cuando en 1920 el programa que propuso para el Instituto de Cultura Artística de Moscú fue rechazado unánimemente. Redirigió rápidamente sus esfuerzos al migrar el año siguiente a la Bauhaus en Alemania. Pero Malevich, por ejemplo, invitado por Chagall a la Escuela de Arte de Vitebsk, terminó destituyendo a su afitrión y declarándolo un artista degenerado. Chagall acabaría migrando a Europa Occidental, donde desarrollaría libremente su obra.

Con la salida de Rusia de Vassily Kandinsky y Marc Chagall puede darse por concluido el *momentum* del arte de vanguardia anterior a la Revolución. Aun cuando persistieron algunos intentos notables, como ya hemos visto en *LEF* y otros grupos, todo habría de desembocar en la Resolución del Comité Central del Partido Comunista sobre la Transformación de las Organizaciones Artísticas y Literarias del 23 de Abril de 1932.

Era un hecho que la exaltación revolucionaria de los años siguientes a 1917 de parte de los artistas de la vanguardia fue singular. Su euforia les hizo considerar que ellos habían iniciado lo que la política acababa de concretar y que en sus manos estaba la re-creación del arte ruso. Josep Stalin les mostraría cuán equivocados estaban. Desde su punto de vista, era imposible gobernar sobre algo que se mueve y transforma rápidamente y por sí mismo. Lo mejor era que el arte adquiriera características uniformes. De esa manera, las animosidades terminarían, las competencias desaparecerían y sería más fácil controlar el arte.

El Realismo socialista entraba a escena para reinar. La ya mencionada resolución de 1932 expresaba:

El realismo socialista exige del artista de una representación verídica, históricamente concreta y fiel a la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo. (citada por Aznar Soler : 2010, 228).

En esta Resolución se expuso con claridad lo que sería la monolítica doctrina del Realismo socialista y el modo cómo el Partido controlaría definitivamente la producción artística. Se especificó además que toda agrupación artística no oficial debía disolverse para ser reemplazada por el sindicato de artistas.

Máximo Gorki, que acababa de retornar a la URSS invitado personalmente por Stalin, presidiendo el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (Agosto de 1934), dio su visto bueno al principio del realismo en la forma y el socialismo en el contenido que se buscaba imponer. Pero en este mismo Congreso, Andrei Zhdanov fue, sin embargo, mucho más claro y contundente en cuanto a los deseos de Stalin para la creación artística. En su discurso, Zhdanov llamaba a los artistas y escritores a ser ingeniero de almas (Aznar Soler, 2010, p.228).

En este mismo sentido, debía rechazarse cualquier expresión artística que no aportase al molino del Estado soviético. Así, el crítico de arte Aleksei Fedorov-Davidov rechazará tajantemente el abstraccionismo, calificándole como reaccionario y burgués. Más aun, para él "el abstraccionismo es anti-humano y hostil a todo lo que es verdaderamente humano. Es el enemigo del realismo y enemigo del arte socialista y, en general de todo arte progresista y avanzado" (Kurz Muñoz, 1991, p. 138).

## 5. CONCLUSIONES

Con todo, la solución al problema que planteábamos al inicio de este texto referente al *cómo representar artísticamente ideales revolucionarios y cómo conectar al espectador con ellos a través de las formas artísticas*, fue una de exclusión y de *dictatus*. El Estado se abrogó el derecho a indicar el camino que el arte debía seguir. Pero imponer el Realismo socialista como un dogma estético se tradujo en el ahogo de la creatividad artística rusa, al menos de esa creatividad que impulsaba frenética grandes cambios en las artes desde comienzos del siglo XX.

Esta solución impuesta implicó execrar buena parte de la imaginación y la innovación propia de cualquier proceso revolucionario, lo cual, a todas luces es contradictorio. Sin embargo, cuando una revolución de institucionaliza, deja de ser revolución para ser oficialidad. La soviética no fue la excepción y esto es evidente. Al hacerse institucional, la revolución soviética tuvo que apelar a todo recurso disponible para mantenerse en el poder, para imponer una visión que debía ser única, so pena de perder preeminencia, preferencia y legitimidad. Se sacrificó el verdadero espíritu revolucionario para preservar la Revolución.

Esta intromisión en el terreno artístico de parte del gobierno soviético, fue advertida como equivocada por León Trotski al indicar que "el arte debe encontrar su propio



camino... Los métodos del marxismo no son sus métodos... El terreno del arte no es de aquellos en los que el partido esté llamado a mandar" (citado por Deutscher, 1975 : 216). Por su parte, André Malraux, que había asistido al Congreso de Escritores Soviéticos como invitado, se había atrevido a advertir también que el arte no es una sumisión sino una conquista de los sentimientos y los medios para expresarlos (AA.VV., 1976).

Pero Alexander Zamoshkin insistirá: "Cualquier artista que no siga el ejemplo del arte soviético es un enemigo del socialismo" (citado por Aznar Soler, 2010, p. 232). El ejemplo a seguir era entonces, por supuesto, ese Realismo socialista que se declaraba como oficial desde el Estado. Se ha insistido en que éste no fue nunca un estilo impuesto, sino una metodología. En todo caso, la codificación de la realidad empleada cambió realmente muy poco durante la primera parte del período estalinista, lo que daría la impresión de monotonía y repetición de fórmulas.

De hecho, al estallar la Segunda Guerra Mundial, las artes visuales soviéticas adquieren un dinamismo impuesto por la propia temática bélica que provocaría resultados interesantes. Se habla incluso de una vuelta nostálgica en la postguerra a la gesta heroica asociada con la Revolución, que nuevamente habría triunfado ante el adversario, esta vez, el fascismo (Bowl, 1976, p. 172).<sup>9</sup> Como quiera que sea, el arte de la década de 1930, no fue para la URSS uno de creatividad e innovación vanguardista, sino uno más bien conservador. Lejos quedaron las incendiarias ideas de vanguardia que sacudían la escena rusa desde los primeros años del siglo XX. La Revolución había apagado a la revolución en el arte.

## 6. REFERENCIAS

AA.VV. (1976). *Política de la Cultura*, Buenos Aires: Ediciones Síntesis.

Aznar Soler, M. (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Baljeu, J. (1965), "The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism, and Elementarism," *The Lugano Review*, Vol. 1, No. 1, 1965.

Berger, J. (1970). Art and Revolution. *AD*, February 1970.

Birnholz, A. (1972-1973). The Russian Avant-Garde and the Russian Tradition. *Art Journal*, Vol. 32, No. 2.

Bowl, J. E. (1975). Pavel Filonov: His Painting and His Theory, *The Russian Review*, Vol. 34, No. 3.

Compton, S. (1992). The art of the Soviet book (1922-1932) en *The Great utopia:*

---

<sup>9</sup> Cfr. John E. Bowl, *Russian Art, 1875-1975: A Collection of Essays*, University of Texas, Austin, 1976, p. 172

*the Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum.

Deutscher, I. (1975). *Las ideas de León Trotski sobre el arte y sobre el hombre. El verdadero Trotski*. México: Editorial Extemporáneos.

Douglas, C., (1975). The New Russian Art and Italian Futurism, *Art Journal*, Vol. 34, No. 3.

Duchting, H. (2007). *Kandinsky*. Munich: Taschen.

Foster, H.; Bois, Y.; Krauss, R. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.

Harrington, P. (1988). Views of war and revolution in Russia. *The Quarterly Journal of Military History*, Vol. 17, Issue 4.

Higgins, A. (1970). Art and Politics in the Russian Revolution. *Studio International*, Vol. 180, No. 927.

Kurz Muñoz, J. A. (1991). *El arte en Rusia. La era soviética*, Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético.

Lobanov-Rostovsky, N. (1992). The Soviet Porcelain of the 1920s: propaganda tool, en *The Great utopia: the Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum.

Martínez Muñoz, A. (2001). *Arte y Arquitectura Del Siglo XX: Vanguardia y Utopía Social*, (Vol.1). Barcelona: Montesinos.

*RussianAvantgard.com* Recupero de <http://www.russianavantgard.com>

Sjeklocha, P. & Mead, I. (1967). *Unofficial Art in the Soviet Union*. University of California Press.

Stangos, N. (1989). *Conceptos del arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Weiss, E. (1985). *Vanguardia rusa: 1910-1930*, Madrid: Fundación Juan March.

Zhadova, L.A. (1982). *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*. Londres: Thames & Hudson.

## **AUTOR**

### **María Magdalena Ziegler Delgado**

Licenciada en Artes (mención artes plástica, UCV), Magister en Historia de las Américas (UCAB), Doctora en Historia (UCAB), Especialista en Historia y Teoría de las Artes Plásticas, con estudios avanzados en Teología. Autora de diversos artículos

sobre la historia del arte y la cultura y de los libros *El siglo XX en sus propias palabras* (Unimet, 2013) y *Art, Sociedad y Religiosidad en la Caracas mantuana del siglo XVIII* (Unimet, 2011). Profesora a tiempo completo en la Universidad Metropolitana (Caracas, Venezuela) en las áreas de Historia del arte y la cultura. Redes sociales: Twitter: @Zizichan / IG: @Z1z1chan. Blog: arsmomentum.wordpress.com. Correo alterno: [buzonziegler@gmail.com](mailto:buzonziegler@gmail.com)  
<https://scholar.google.com/citations?user=KjNAbbkAAAAJ&hl=en>