

POPOVA

POPOVA



Liubov Popova en su estudio, 1920.

POPOVA

museo de Arte abstracto español

Cuenca Fundación Juan March

18 febrero- 16 mayo 2004

museu d'Art espanyol contemporani

Palma Fundación Juan March

1 junio- 4 septiembre 2004

ÍNDICE

5
PRESENTACIÓN

7
LIUBOV POPOVA
Anna María Guasch

19
OBRAS

49
BIOGRAFÍA

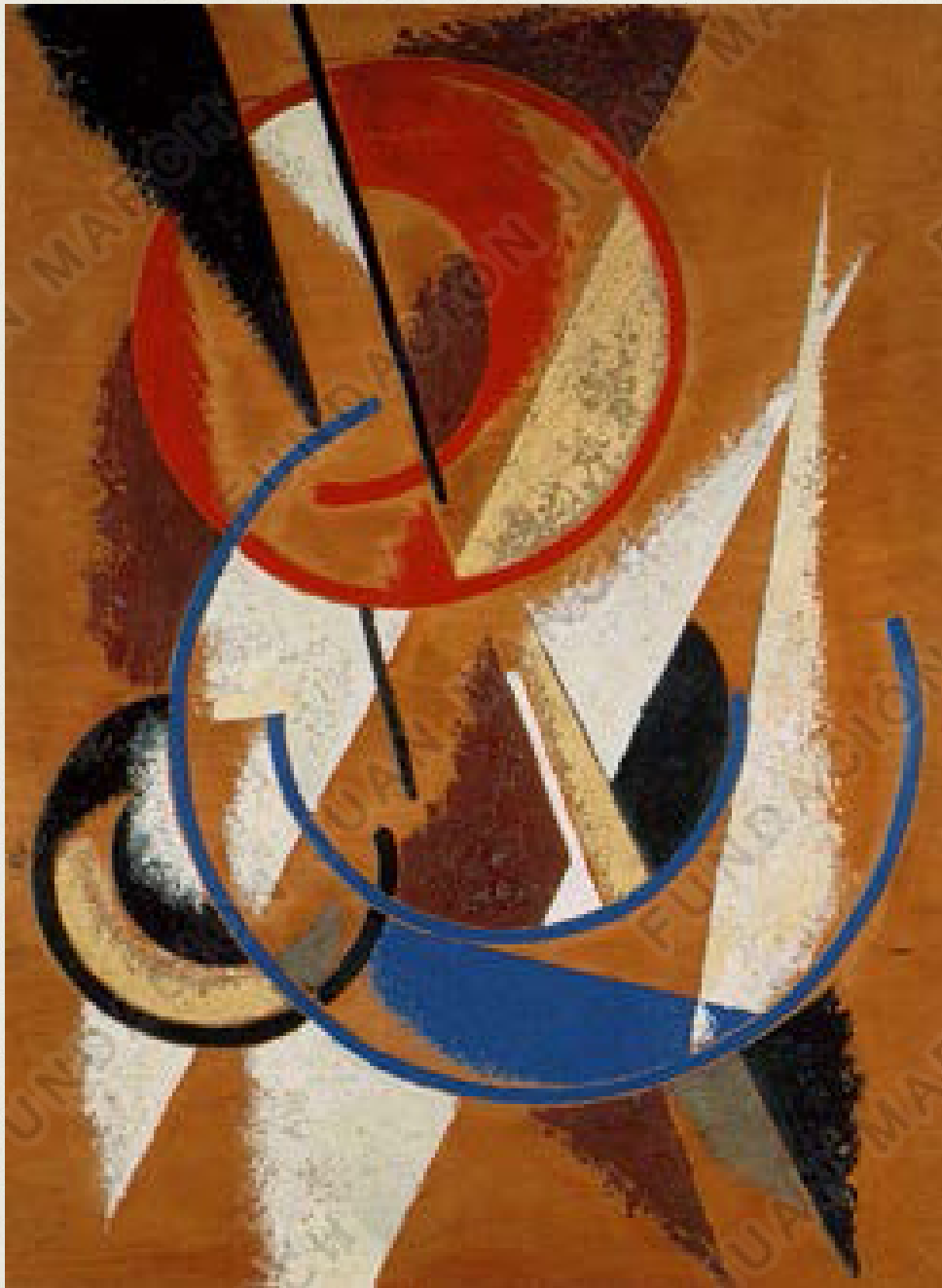
53
CATÁLOGO

La Fundación Juan March presenta una selección de 23 obras realizadas entre 1910 y 1922 por Liubov Popova, una de las artistas más comprometidas e influyentes de la vanguardia rusa, fiel defensora de la revolución artística y social. Popova ocupa sin duda un lugar en la historia del arte ruso del primer cuarto del siglo XX, junto a creadores como Malevich, Tatlin o Ródchenko, artista del que ya tuvimos oportunidad de ofrecer una exposición en este museo en 2001.

Interesada a lo largo de su corta pero intensa vida por el arte clásico occidental, especialmente por el Renacimiento italiano; por el arte ruso antiguo, sobre todo por la pintura de iconos; por el cubismo, asimilado durante su estancia en París; por el futurismo; y bajo la influencia constructivista de Malevich y Tatlin, Popova asimiló el arte moderno europeo y adoptó los principios de la vanguardia rusa en búsqueda de un nuevo lenguaje visual.

La exposición muestra una selección de obras en diferentes técnicas: óleo sobre lienzo y contrachapado, guache, tinta china y collage sobre papel y cartón que muestran los cambios de estilo de su trayectoria artística. Su obra realizada entre 1912 y 1915 pone de manifiesto su interés por las formas cubistas y por la representación del movimiento. Sus *Arquitecturas pictóricas* realizadas a partir de 1916 muestran el interés de Popova por la representación de superficies planas de colores puros y de la energía que orienta los segmentos de las masas coloreadas en diferentes direcciones; intersecciones de líneas y volúmenes con los que crea una unidad formal que ofrecen la imagen de una construcción arquitectónica en el espacio de clara influencia suprematista. Se trata de obras no-objetivas, en las que destacan los aspectos constructivos y estructurales. Con el tiempo sus composiciones, inicialmente más estáticas, adquirieron un dinamismo relevante. En sus *Construcciones pictóricas* desarrolló la intersección de planos, que le proporcionó una mayor libertad compositiva. Finalmente, sus *Construcciones dinámico-espaciales* realizadas en 1921-22 fueron experimentos preparatorios para construcciones de materiales concretos; construcciones abstractas y lineales, en las que aporta soluciones innovadoras con pocos medios, pero con sorprendente fuerza. Popova acabó abandonando la pintura de estudio para dedicarse a partir de 1921, bajo las presiones del utilitarismo constructivista, al diseño industrial de tejidos, vestuarios, carteles, libros, cerámicas, fotomontajes y escenografías para teatro. Tanto en su pintura de estudio como en el arte de producción, Popova desarrolló una investigación formal donde su preocupación por la forma, la luz, el color y el espacio le permitió ofrecer una nueva estética y ampliar las fronteras del arte a todos los ámbitos de la vida cotidiana.

La Fundación Juan March desea agradecer su colaboración al Museo Estatal Tretyakov de Moscú, de donde proceden las obras expuestas; a su director Valentin A. Rodionov, a su conservadora jefe Ekaterina L. Selezneva y especialmente a su responsable de relaciones internacionales, Tatiana P. Goubanova, sus gestiones e inestimable ayuda; así como a Anna María Guasch su contribución como autora del texto del catálogo.



LIUBOV POPOVA

Anna María Guasch

Una de las cuestiones que suscitó la muestra *Las Amazonas de la vanguardia*¹, un recorrido por la pintura rusa desde 1900 hasta comienzos de la década de 1920 a través de la obra de las artistas Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova era el cómo y el por qué un grupo numeroso de mujeres llegó a ser tan importante durante un período relativamente corto. El entusiasmo de estas artistas, su total integración en el mundo artístico ruso, visible tanto en su participación en destacadas exposiciones como en la publicación de sus propios escritos, la relación de camaradería e independencia que existía entre ellas, su destacada posición en la vanguardia europea así como su activa militancia en los círculos artísticos rusos explican en parte la fuerza y el protagonismo de estas “amazonas” de la vanguardia, tal como queda de manifiesto en una obra de Natalia Goncharova, *Autorretrato con lirios amarillos* (1907) en la que la artista, situada delante de una pared cubierta de cuadros, mira abiertamente al espectador con expresión franca y vital, sin sentimiento de marginación o inferioridad alguno.

Es lo que lleva a Charlotte Douglas a preguntarse ¿cómo explicar el protagonismo de estas artistas, celosas representantes de una importante revolución estética que, lejos de reivindicar su “identidad sexual”, trabajaron dentro del paradigma masculino de exponer y vender arte?². El doble compromiso de estas artistas con las tradiciones autóctonas rusas así como respecto a las influencias extranjeras explicaría en parte este protagonismo que en último término vendría refrendado por el “mérito artístico” de sus pinturas y dibujos, así como de sus trabajos en campos como la escenografía, la fotografía, el

1 *Amazonas de la vanguardia* (John E. Bowl y Matthew Drutt, eds.), Museo Guggenheim Bilbao, 13 junio-6 septiembre 2000.

2 Charlotte Douglas, “Seis mujeres rusas de la vanguardia (y algunas más) reunidas”, en *Amazonas de la vanguardia*, p. 40.

diseño de objetos o el diseño textil³. De ahí que el poeta cubo-futurista Benedikt Livshits⁴ describiera estas artistas como auténticas “amazonas”, jinetes escitas como alternativa a la visión romántica de la mujer, la mujer como portadora de gracia, belleza y elegancia. Estas “fieras” creativas y amazonas militantes seguían una tradición que hundía sus raíces en las mujeres de la organización Revolucionaria Social Rusa, las llamadas “Amazonas de Moscú” de la década de 1870 que apostaron por la violencia como instrumento político efectivo. En el ámbito artístico las “amazonas” cumplirían un doble destino: por una parte su compromiso con la historia estilística de la vanguardia a través de distintas y siempre originales aportaciones, desde las cubo-futuristas hasta las constructivistas pasando por las suprematistas y, por otra, su decidido apoyo a toda idea de reforma cultural en contra de las tradiciones, del statu quo y de los cánones estéticos desfasados, así como su defensa de una mentalidad profesional abierta y libre de toda ideología social y política. Como afirma John E. Bowlt: “Las amazonas de la vanguardia se distinguieron por una defensa de lo nuevo, así como por un sentido común y un espíritu organizativo que, en muchos casos, no tenían sus colegas masculinos. Expresaron su talento sintético no sólo en sus disciplinadas pinturas analíticas, sino también aplicando sus ideas a diseños funcionales de libros, tejidos y decorados teatrales”⁵.

Del grupo de las “amazonas” fue Liubov Popova la que más sensible se mostró a la par a las vanguardias foráneas, como el cubismo francés, en especial el de Henri Fauconnier y Jean Metzinger, el futurismo italiano, a través de la obra de Umberto Boccioni, así como a las vanguardias autóctonas como el suprematismo y el constructivismo. La temprana muerte de Popova a la edad de 34 años le impidió militar en las filas del productivismo, un movimiento en el que ya no había lugar para la mujer-amazona, donde el matriarcado de las amazonas fue sustituido por un nuevo patriarcado jerárquico y en el que, como afirma Bowlt, las mujeres se retiraron a la periferia de los contramovimientos, el realismo heroico y el realismo socialista: “Hay una lógica histórica y mitológica de este viaje. Después de todo, las ‘amazonas’ habían sido las mujeres guerreras que habían luchado contra los griegos, las

3 Laura Engelstein, “Entre tradición e innovación: La mujer moderna de Rusia”, en *Amazonas*, pp. 59-74.

4 Ideas apuntadas por John E. Bowlt, “Mujeres geniales”, en *Amazonas*, p. 21.

5 *Ibíd.*, p. 28.

vigorosas extranjeras que habían puesto en peligro y minado las fronteras precisas de una civilización clásica. Evidentemente, con la repentina vuelta al orden y el nuevo clasicismo del arte soviético, estas fieras vándalas, primitivas e infantiles ya no podían ser toleradas y no lo fueron”⁶.

La carrera artística de Liubov Povova, que fue descrita como una “joven increíblemente bella, siempre cordial y vistosa”, fue breve e intensa y buscó, sobre todo en su obra de madurez, aunar las dos revoluciones, la artística y la social, lo cual le llevó a mantener una posición ambivalente entre tendencias contradictorias e irreconciliables, el suprematismo de corte espiritual de Malevich y el constructivismo social derivado de la obra de Tatlin y Ródchenko. Con motivo de la exposición póstuma que se realizó de su obra en 1924, el mismo año de su muerte, y en la que Popova fue definida como “mujer constructora”, su hermano Pavel Popova destacó su espíritu revolucionario paralelo a su constante búsqueda de la innovación estilística: “Impetuosa y apasionada, nunca satisfecha con lo alcanzado y siempre comprometida con los movimientos revolucionarios, ya fuera en el terreno del arte como en los aspectos más básicos de la vida. Este espíritu revolucionario era característico de su izquierdismo en todos los campos en los que actuaba”⁷.

En el ambiente artístico de la Rusia prerrevolucionaria y en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial convivieron, junto a los posicionamientos de carácter primitivo e indígena, otros de orientación occidentalizante. La historia de los grupos *Jota de Diamantes* (1910) y *Cola de Asno* (1912) resume la controversia artística entre aquellos que, como Larionov y Goncharova, defendían una posición neoprimitivista a modo de síntesis de los rasgos formales de movimientos pre-vanguardistas como el impresionismo, el nabismo o el fauvismo y la tradición rusa de los iconos y de los *lubki* y aquellos que, como Tatlin, Exter, Malevich, Stepenova y Popova, estaban abiertos a las influencias “occidentalizantes”.

En la formación de Popova fueron de gran importancia los viajes al interior de Rusia donde descubrió la arquitectura y la decoración de frescos e iconos de las antiguas iglesias especialmente de

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ Pavel Popov, *L.D. Popova: Posmertnaia vystavka khudozhnika-konstruktora*, Museo de Cultura Pictórica de Moscú, 1924.

Kiev y Nagorov, a los que siguieron diversas estancias primero en Italia donde admiró los frescos de Giotto y con posterioridad en París. Pero a diferencia de algunos de sus compañeros de generación como Tatlin o Exter que viajaron a París en la búsqueda del cubismo de Picasso, Popova en sus estancias en la capital francesa se interesó por la versión menos ortodoxa del cubismo analítico, la practicada por artistas como Gleizes, Metzinger, cuya traducción rusa del texto *Du Cubisme* había aparecido en 1913, y Henri Le Fauconnier, del que fue alumna en la academia La Palette. Así, frente al rayonismo de Larionov y Goncharova con formas que, aunque inspiradas en el cubismo, futurismo u orfismo pretendían ser autosuficientes, "libres de las formas concretas, que existen y se desarrollan según leyes pictóricas", las pinturas de Popova de los años 1912-13 se decantan por las tesis que en la Rusia de 1913 proclamara Malevich: "Considero que el cubo-futurismo es la única salida y anuncio que aquellos que no tomen esta dirección serán candidatos al cementerio". Popova siguió efectivamente esta dirección en obras en las que, como en *Composición con figuras* (1913, cat. n.º 3), combina las nuevas ideas sobre el espacio pictórico derivadas del cubismo de Le Fauconnier y de Metzinger con la enfatización del dinamismo propia de la estética futurista, en concreto de algunas obras de Boccioni, como *Desarrollo de una botella en el espacio*, obra que inspiró profundamente a la artista. Las obras de Popova de estos años revelan también influencias de otros artistas como Fernand Léger, en particular sus cuadros de formas tabulares y cónicas, o como Archipenko, del que contempló sus esculturas cubistas en su estudio de París, pero sin duda el verdadero modelo para Popova es Malevich y como éste introduce el dinamismo pictórico basado en la yuxtaposición de facetas geométricas en obras como *El afilador de cuchillos* (1912) que en un principio se tituló *Afilador: el principio del brillo*. Popova fue discípula de Malevich y aunque no hizo suyas las ideas sobre el alogismo, ni el concepto de ZAUM (alógico como sinónimo de trans-sentido, trans-razón) que, desarrollado por los poetas Jlebnikov y Kruchenij, Malevich incorporó a sus telas a partir de 1914, sí incluyó letras o inscripciones en la superficie como también hiciera Malevich en obras de este "realismo transnacional" (*zúmnnyi realizm*) en las que las palabras, más allá del significado convencional, formaban un proto-lenguaje universalmente comprensible. En series de bodegones de 1914, como el que se muestra en la exposición *Bodegón italiano* de 1914 (cat. n.º 4), título que obedece al impacto de un nuevo viaje a Italia en la primavera de 1914 y a su doble

fascinación por los monumentos antiguos y por el arte del Renacimiento, el objeto (sea un instrumento musical o un elemento de mobiliario, descompuesto en diseños y ritmos cada vez más abstractos casi disueltos y flotando en espacios vacíos) convive de igual a igual con letras o inscripciones sobre la superficie en las que se pierde todo contacto con la realidad: “El resultado –como sostienen Natalia Adaskina y Dimitri Sarabianov– es una especie de jeroglífico sin sentido donde la finalidad mimética pasa a ser secundaria y la pintura raya en la no-objetividad”⁸.

Los caminos hasta cierto punto paralelos por los que discurrían los trabajos de Malevich y Popova empezaron a separarse en 1915, año en que Malevich presentó en la exposición 0.10 *Última exposición futurista* (Petrogrado 1915) sus telas suprematistas, entre ellas su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, obra que afirmaba una realidad trascendental e inmaterial y una voluntad de conferir autonomía al lenguaje artístico más allá de formas, colores, temas y sensaciones. En esta exposición Popova presentó, como unos meses antes lo había hecho en la exposición *Tranvía V: Primera exposición futurista de pintura* (Petrogrado, 1915) obras, por lo general retratos, todavía consideradas “cubo-futuristas” con una particularidad: su uso del modelado tonal y su interés por la textura pictórica, una textura que más allá de las propiedades físicas (dotar de grosor a la superficie del cuadro) se consideraba fundamental para la construcción del cuadro y para dotarlo de mayor luminosidad y dinamismo. En 0.10 *Última exposición futurista*, Popova presentó *Frutero con fruta* y *Retrato de un filósofo* (en la exposición podemos contemplar un boceto del mismo, *Estudio para retrato de un filósofo*, 1915, cat. n.º 6), obra en la que si bien la compartimentación y la fragmentación de la figura (una representación de su hermano Pavel) en planos que se funden en el espacio recuerda el cubismo francés (en concreto el *Retrato de Albert Gleizes* de Albert Metzinger, 1911-12, y en menor medida el *Retrato de Amboise Vollard*, de Picasso, 1910), no obstante la gama brillante con diferentes intensidades de azul y la composición plana prefiguran lo que a partir de 1916 será el vocabulario abiertamente abstracto de las obras no-objetivas, llamadas también inobjetivas, cuyos máximos protagonistas serán el color y el plano.

⁸ Natalia Adaskin y Dimitri Sarabianov, “Liubov Popova”, en *Amazonas*, p. 194.

De ahí los contactos de Popova con el ideario suprematista de Malevich que en el manifiesto suprematista había manifestado: "Todo el arte anterior y actual antes del suprematismo ha estado dominado por la forma de la naturaleza y espera su liberación para hablar en su propia lengua y no depender más de la razón, del sentido, de la lógica, de la filosofía, de las diferentes leyes de la causalidad y de los cambios técnicos de la vida (...)". Popova, que del suprematismo aprendió la libertad para realizar una diversidad de experimentos en el terreno de la abstracción, formó también parte activa de la efímera agrupación *Supremus* (último, absoluto) junto a Udaltsova, Rozanova, Kliun, Menkov y Péstel y simpatizó con el programa del "nuevo realismo pictórico" que llevó a Malevich a afirmar: "Existe creación solamente en los cuadros cuyas formas no toman nada de lo que ha sido creado en la naturaleza, sino que son originadas por masas pictóricas, sin repetir y sin modificar las formas primitivas de los objetos de la naturaleza". El período suprematista de Popova comprende obras abstractas tituladas genéricamente *Arquitecturas pictóricas* (a partir de 1916) en las que el uso de formas geométricas simples y colores puros, así como el intento de incorporar la cuarta dimensión (aunque sin las connotaciones espirituales y trascendentales que ésta tenía para Malevich) ayudaron a Popova a liberarse de toda referencia figurativa y a incorporar planos flotantes puramente no-referenciales, sin renunciar del todo a ciertos aspectos cubistas. La amplia serie de *Arquitecturas pictóricas* que se pueden ver en la exposición (y que incluyen un período de dos años de producción, de 1916 a 1918) muestran una posición ambivalente: por un lado, una estructura compositiva derivada de la superposición de formas planas típica del cubismo sintético, en especial el de los *papiers collés* y por otro, una influencia del suprematismo coloreado de Malevich consistente en formas diagonales, romboidales, ovals, un conjunto de distintos cuerpos geométricos de colores fundamentales (saturados sin modulaciones) sobre fondos blancos con los que Malevich buscaba representar las reacciones energéticas que se producen en el cosmos. Y en una vía coincidente a Malevich también Popova buscaba introducir un nuevo concepto de espacio, al margen del espacio pictórico tradicional que separaba los objetos entre sí y carecía de la materialidad y del peso de las formas.

No todas las obras tituladas *Arquitecturas pictóricas* presentan las mismas características formales. Así, mientras en algunas de ellas los planos emergentes están situados sobre ejes

diagonales que se cortan y las formas geométricas parecen flotar en diversas direcciones, hacia arriba, hacia abajo, hacia la derecha, hacia la izquierda pero también en profundidad, en una clara identificación con la estética suprematista, en otras empieza a revelarse la influencia de los *Contrarrelieves* de Tatlin presentados en la comentada exposición *0.10*. Como afirma Margit Rowell, "de igual modo que Tatlin disponía diversos materiales colocándolos en diferentes planos visuales como si fueran estratos, también Popova situaba los elementos pictóricos dentro de una serie de planos colocados uno detrás de otro. De esta manera, sus planos pictóricos son como el contrapunto de las formas tridimensionales de Tatlin"⁹.

El contacto con la obra de Tatlin le permitió a Popova alejarse de los presupuestos espirituales y cósmicos de Malevich, con los que nunca se identificó enteramente y la llevó a una reafirmación de objetivos estrictamente pictóricos. Y de la misma manera que los contrarrelieves de Tatlin eran ensamblajes de diversos materiales industriales cuyo color y textura venía determinado por el color y la textura del material (fuese éste yeso rugoso, vidrio liso, metal frío o blando o papel pintado), en las *Arquitecturas pictóricas* de Popova (en la exposición, *Arquitectura pictórica* de 1918, cat. n.º 11) los componentes planos y pictóricos dan la sensación al espectador de que podrían transformarse en obras tridimensionales jugando con el espacio real:

"La interacción de planos de colores que ocupaban el espacio de una manera compacta se convirtió en el principal medio de expresión. Los planos de vigorosa textura, a menudo modulados por pinceladas muy ligeras que les otorgan una calidad casi inmaterial, se relacionan en el espacio transmitido a través de la materialidad de la textura pictórica, que desaparece así como el fondo sobre el que las formas se organizan"¹⁰.

En estos momentos tras la Revolución de Octubre, Popova se sentía más cercana a los miembros del Departamento de Bellas Artes del Comisariado para la Educación del Pueblo, entre ellos Alexander

⁹ Margit Rowell, "New Insights into Soviet Constructivism. Painting, Constructions, Production Art", en *Art of the Avant-Garde in Russia; Selections from the George Costakis Collection*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1981, pp. 20-22.

¹⁰ Magdalena Dabrowski, "Liubov Popova: artista-constructura", en *Liubov Popova 1889-1924*, Museo Nacional Reina Sofía, 18 diciembre 1991-17 febrero 1992, pp. 23-24.

Vesnín con el que preparó un nuevo método de enseñanza del color, como procedimiento pictórico independiente de la forma. También Popova desarrolló en los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado de Moscú (los Vkhutemas) una importante labor pedagógica. Y es en el contexto del llamado “período de laboratorio” en el que Popova substituyó el concepto de “composición” por el de “construcción” resultante de unificar color, línea, textura, superficie bajo un todo constructivo, el único concepto que, según la artista, podía transformar el lenguaje expresivo de la pintura. El paso de la “arquitectura pictórica” a la “construcción pictórica” se produce en 1919 en el marco de la *Décima Exposición Estatal: Creación No-Objetiva y Suprematismo* (Moscú, 1919) en la que junto a sus nuevas obras constructivistas Popova escribió un texto a modo de ideario filosófico en cinco puntos en pos de una obra equilibrada y armoniosa: 1) búsqueda de un espacio pictórico derivado del cubismo; 2) búsqueda de la línea como el medio básico para definir la forma; 3) búsqueda de un color asociado al suprematismo (el negro señal de la economía, el rojo, de la revolución, el blanco, el del puro movimiento); 4) búsqueda de la energía, que era el objetivo del futurismo; 5) y búsqueda de la textura en el tratamiento de las superficies. También en este texto la artista observó que toda pintura era una “construcción”, es decir, la suma de energía de las partes del cuadro entendido como un valor pictórico y no figurativo. Los valores pictóricos se centraban, en efecto, en su propia realidad y no en la representación de la realidad.

Por ello, lo importante ya no era la mimesis sino las cualidades estéticas resultado de una interacción de los elementos pictóricos como la línea y la textura, en una vía paralela a la defendida por el pintor Alexandr Ródchenko que en obras de 1918-1919 dejó de lado el plano a favor de la línea para insistir en el carácter arquitectónico de las composiciones:

“La línea –escribió Ródchenko en su texto *Línea*– es una categoría polivalente que se representa con recursos pictóricos o gráficos, pero tiene derecho a su existencia en la música, en la poesía e incluso en la política. La línea no es sólo una raya, sino una faceta de la forma del contorno. (...) Introduce y proclamé la línea como elemento de la construcción y como forma independiente en la pintura”.

La preocupación por la línea centró además los debates en el seno del Inkhuk (Instituto de Cultura Artística) al que Popova perteneció junto con Ródchenko y Stepanova. El uso de la línea, la única capaz

de definir los componentes abstractos del espacio pictórico y de transmitir imágenes conceptualizadas dentro de la superficie pictórica es la que en último término facilita el paso de la composición a la construcción y garantiza lo esencial del espacio. Lo cual explica las primeras obras que Popova titula escuetamente *Construcción* en las que los planos de colores conviven con elementos lineales, líneas como colores donde las variaciones de grosor e intensidad del color determinan diferentes posibilidades de textura y espacio así como la fuerza de la "construcción".

Por otro lado, el origen de sus trabajos más conocidos y celebrados, sus *Construcciones dinámico-espaciales* (de las que la exposición presenta 9 obras fechadas en 1921, cat. n.ºs 14-22) se encuentra en escritos de 1921 en los que la artista plantea de nuevo las diferencias cada vez más acusadas entre una composición y una construcción. Si por composición entiende "una disposición de los materiales hecha de una forma regular y con buen gusto", la "construcción" consiste en un "propósito y necesidad" o lo que es lo mismo, en una combinación intencionada de diversos fundamentos pictóricos como volumen, material, textura, color y espacio: "La construcción –escribió Popova– es el objetivo que hay que lograr. Es la necesidad y conveniencia de la organización". Esta aplicación de la teoría a la praxis artística se plasma en dos series de trabajos: unas pinturas sobre contrachapado y otras sobre papel que fueron mostradas por primera vez en Moscú en la exposición *5 x 5 = 25* en septiembre de 1921 y que, al igual que ocurrió con los otros artistas participantes, Exter, Ródchenko, Stepanova y Vesnin, significó para Popova su particular aportación al fin de la "pintura pura". En el catálogo de esta muestra, realizado a mano por los propios artistas, Stepanova declaró la primacía de lo tecnológico y de lo industrial por encima del arte: "La santidad de la obra en tanto que cosa única ha sido destruida. El museo, conservador de esta cosa única se ha convertido en archivo". Por su parte, Ródchenko proclamó la llamada de un nuevo artista, el "artista-ingeniero" y presentó sus "últimas pinturas" (con posterioridad a la exposición Ródchenko abandonó la pintura y escultura para dedicarse a la publicidad, al fotomontaje, a la fotografía y a los decorados de teatro y cine). Y Popova denominó a sus todavía cuadros con títulos como *Espacio-Volumen*, *Color-Plano*, *Construcción-Espacio encerrado* y *Construcción dinámico-espacial* que entendió como "experimentos en construcciones cinético-pictóricas" en la búsqueda de un único fin: ofrecer una alternativa a la pintura de caballete así como a la cultura burguesa y elitista.

Y es así como las nuevas obras de Popova, más que convertirse en “construcciones de materiales concretos”, acabaron siendo auténticos desafíos a la estética suprematista desde los análisis constructivistas gracias a la energía interactiva de las diferentes formas, direcciones y fuerzas: “Ahora el movimiento no se expone en un espacio real, sino en una nueva dimensión sobrenatural que rechaza el constructivismo a favor del suprematismo. No obstante, las mismas interacciones de lo centrífugo y lo centrípeto llevan a una unión armoniosa de ambos, como sucede con la unidad de lo estático y lo dinámico, características del cubofuturismo”¹¹.

Se trata, en efecto, de obras de vocabulario formal limitado que tanto pueden explorar las interrelaciones de líneas a modo de fragmentos de una estructura de tela de araña de apariencia ilimitada, como los efectos de las sombras multicolores en diversas texturas con sus efectivos juegos de luces y un sentido de extensión espacial en profundidad que parece ir más allá del plano del cuadro. A lo largo de 1921 Popova realizó un considerable número de *Construcciones dinámico-espaciales*, variaciones de estructuras de tensión lineales rectas y circulares en el espacio. Pero pronto su obra, en sintonía con la creación de un nuevo entorno socialista, se hizo sensible a los dictados que por aquellos momentos proclamaban artistas como Tatlin y su proyecto de disolución de las prácticas artísticas en la vida cotidiana, Ródchenko, que en marzo de 1921 creó el primer Grupo de Trabajo Constructivista que rechazaba el arte como fenómeno burgués sustituyéndolo por la “producción intelectual” consagrada al diseño de nuevos objetos para la producción en serie, y, en especial, el teórico Osip Brik que proclamó oficialmente el imperativo productivista como fin de toda creación artística.

El paso de la pintura de caballete a la obra utilitaria real y el cambio del artista-creador al artista-constructor que proponía Brik y que fue aprobado en la sesión del Inkhuk de noviembre de 1921 Popova la trasladó a diseños textiles, a portadas de libros y carteles y, en especial, a sus diseños teatrales (decorados y vestuario) que hay que entender como extensiones orgánicas de su pintura de “estudio”. Los diseños de vestuarios para la escenografía de *Romeo y Julieta*, encargo de Alexander Tairov, los decorados constructivistas y el vestuario de *El magnífico cornudo* de Fernand Crommelynk con

¹¹ Natalia Adaskina y Dimitri Sarabianov, “Liubov Popova”, en *Amazonas*, p. 195.

puesta en escena de Vsevolod Meyerhold (de los que la exposición presenta el *Boceto para la escenografía del magnífico cornudo*, una tinta china, acuarela sobre papel de 1922, cat. n.º 23) así como la escenografía y los eslóganes para *Zemla Dybom (Mundo boca abajo)*, una versión del drama en verso de Marcel Martinet *La Noche* en la adaptación de Tretyakov, convertido en una obra de propaganda y una de las últimas obras de Popova (la obra se estrenó el 4 de marzo de 1924, dos meses antes de su muerte) son algunos de los mejores trabajos productivistas de la artista. Y además pueden entenderse como singulares exponentes de una "obra de arte total" que incorpora todas las formas de la vida cotidiana y que en último término es una prolongación de la rigurosa investigación formal llevada a cabo por Popova en sus composiciones arquitectónicas y dinámico-espaciales.

OBRAS





2. *Estudio de modelo*, ca. 1913





4. *Bodegón italiano*, 1914



5. *Violín*, 1915



6. *Estudio para retrato de un filósofo*, 1915



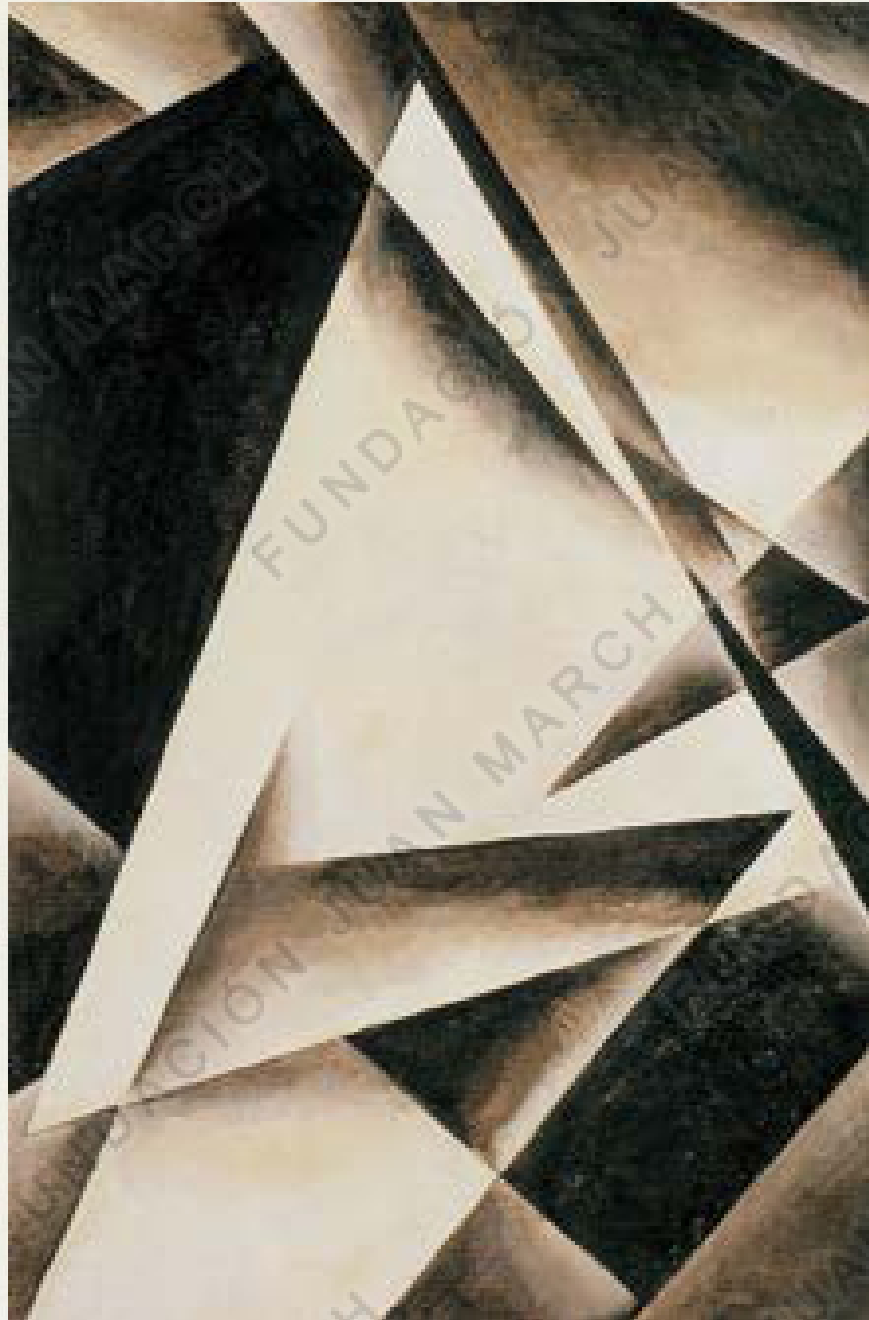


8. *Arquitectura pictórica*, 1916-17



9. *Arquitectura pictórica*, 1917





11. *Arquitectura pictórica*, 1918





13. *Construcción con media luna blanca*, 1920-21



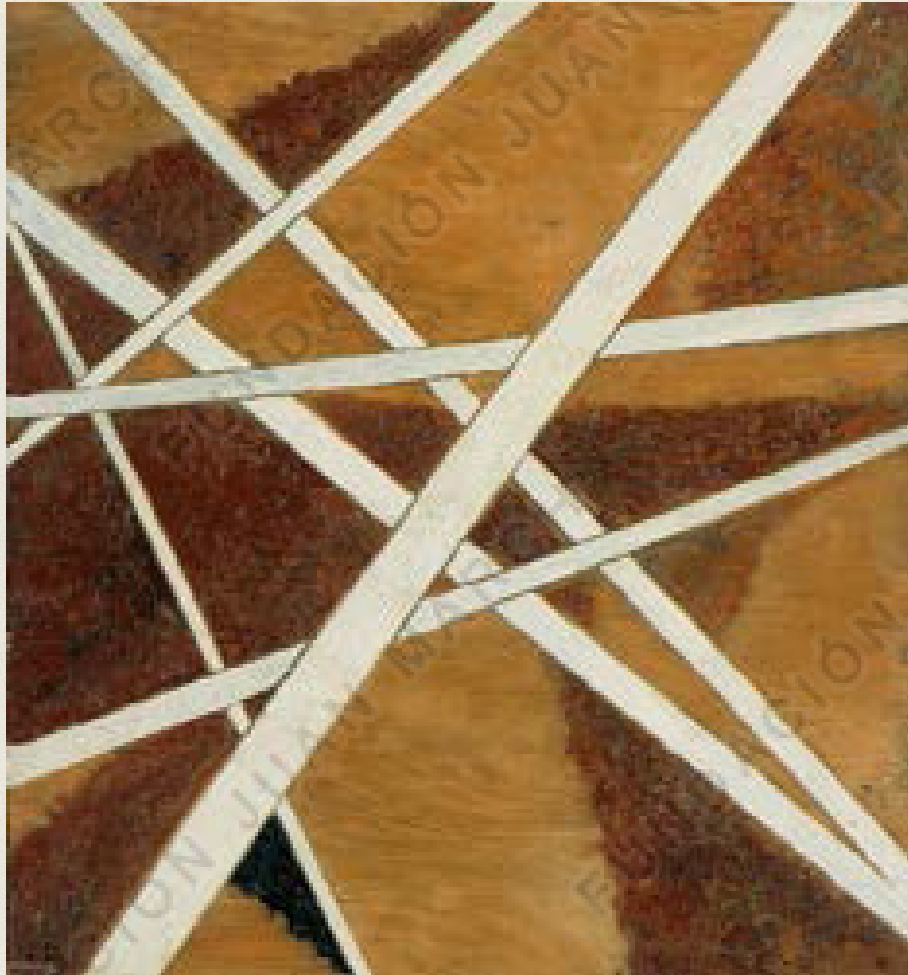


15. *Construcción dinámico-espacial*, 1921

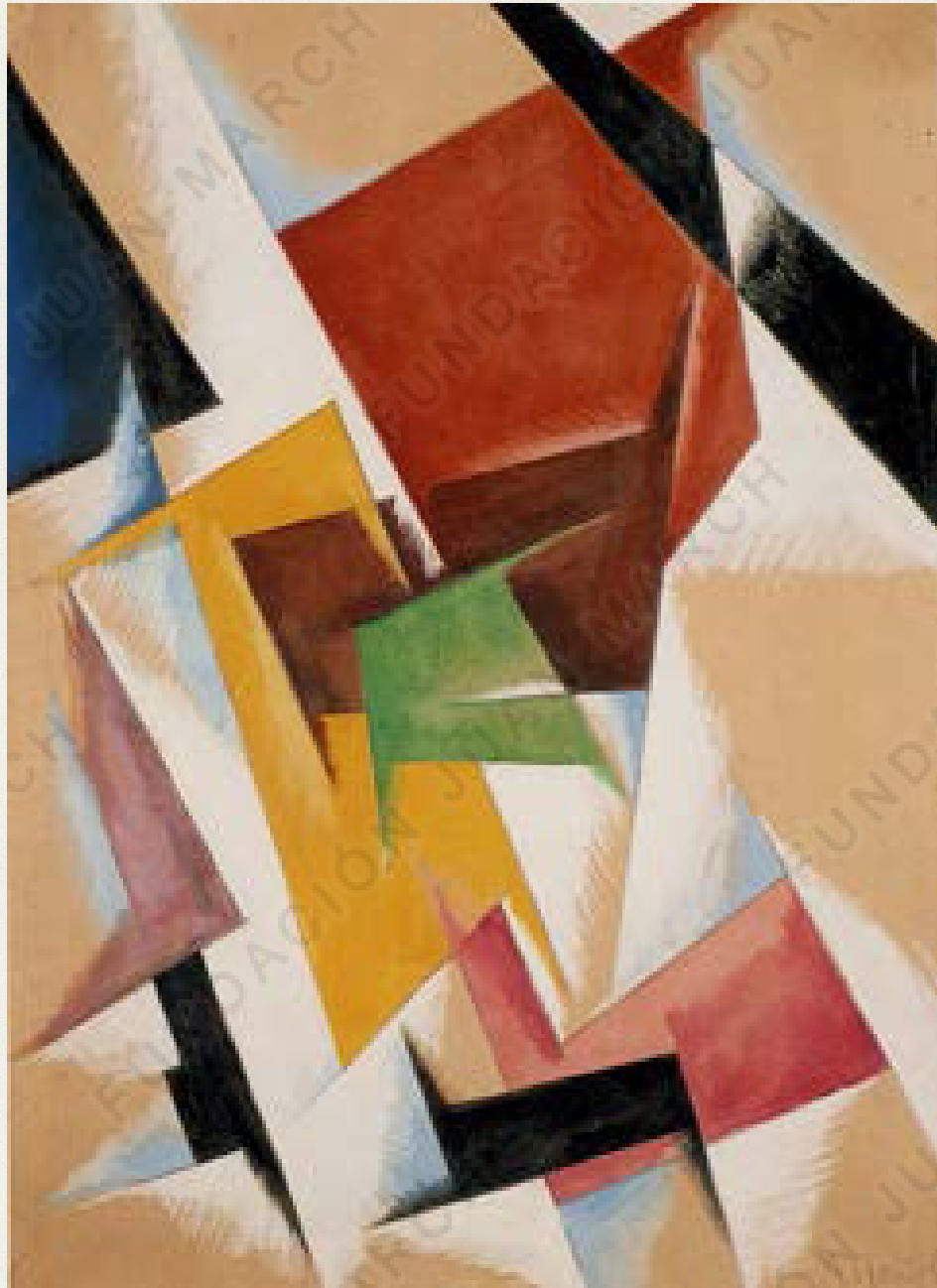


16. *Construcción dinámico-espacial*, 1921

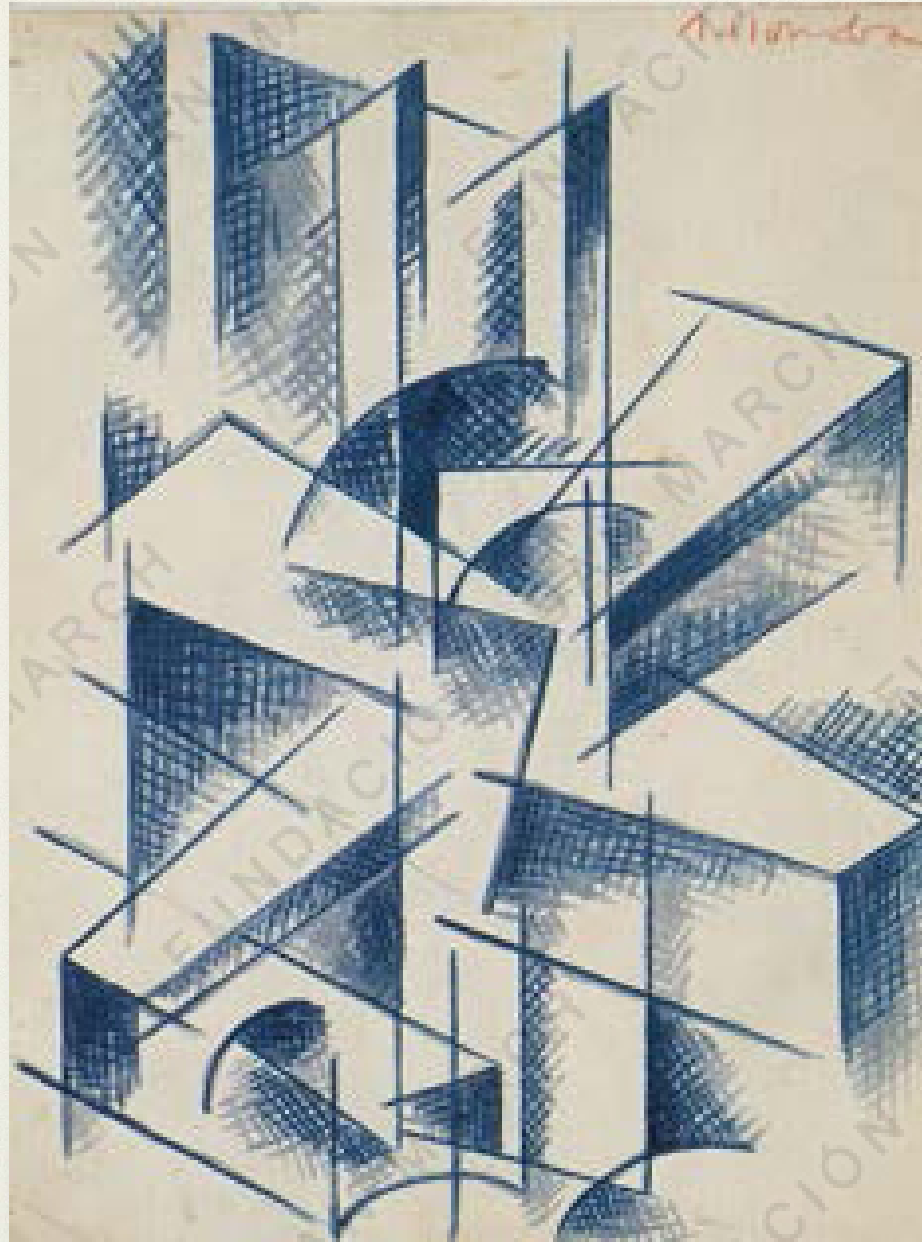




19. *Construcción dinámico-espacial*, 1921



20. *Construcción dinámico-espacial*, 1921





22. *Construcción dinámico-espacial*, 1921-22



23. Boceto para la escenografía del magnífico cornudo, 1922



Grupo de constructivistas en el estudio de Alexandr Ródchenko, 1924.

BIOGRAFÍA

Liubov Sergeevna Popova nace en Ivanovskoe, en la provincia de Moscú, el 24 de abril de 1889, en el seno de una familia culta y acomodada de comerciantes. Tras graduarse en el Instituto de Arseniev, estudia arte con Stanislav Zhukovsky en 1907 y con Konstantin Yuon e Ivan Dudin en 1908. Entre 1909 y 1911 viaja a Kiev, donde tiene la oportunidad de ver la obra de Mikhail Vrubel; a Pskov y Novgorod, donde estudia con detenimiento antiguas iglesias e iconos rusos; y a Italia, donde entra en contacto con el primer arte del Renacimiento, y se siente especialmente atraída por la obra de Giotto y Pinturicchio. En 1912 Popova trabaja en un estudio conocido como La Torre, en Moscú, donde coincide con Vladimir Tatlin, Ivan Aksenov, Viktor Bart, Alexei Grishchenko y otros. En 1912-13 viaja a París, donde estudia con Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger y André Dunoyer de Segonzac en La Palette, donde se adhiere al cubismo con especial entusiasmo. En 1913 conoce a Alexander Archipenko y Ossip Zadkine. Tras una estancia de un mes en Bretaña, regresa a Rusia y vuelve a trabajar con Tatlin, Udaltsova y Vesnin. Comienza a interesarse por el futurismo. En 1914 viaja de nuevo a Italia. En 1914-15 su casa de Moscú se convierte en lugar de encuentro de artistas y escritores. En 1914-16 participa en varias exposiciones en Rusia: *La sota de diamantes* y *El almacén* en Moscú; *Tranvía V y 0.10*!. *Última exposición futurista*, en Petrogrado. En 1915 comienza su serie *Arquitectura pictórica* con un estilo no-objetivo. En 1916 Popova se une al grupo Supremus, que había sido organizado por Kazimir Malevich. En 1917 continúa su serie de *Arquitectura pictórica* y hace diseños textiles para la empresa de Natalia Davydova en Verbovka. En 1918 se casa con Boris von Eding, un historiador del arte especialista en arquitectura rusa antigua, y nace su hijo. Trabaja en diseños para la campaña de propaganda soviética. En 1918-19 participa en la *V Exposición estatal: del impresionismo al arte no-objetivo* en Moscú. En 1919 participa en la *X Exposición estatal. Creatividad no objetiva y suprematismo* también en Moscú. Su marido fallece del tifus que contrae durante un viaje a Rostov-on-Don. Popova, también afectada de fiebres tifoideas, regresa sin embargo a Moscú, donde se recupera de la enfermedad, pese a la grave lesión cardiaca que le provoca. En 1920 realiza escenografías para la producción de Alexander Tairov *Romeo y Julieta* en el Teatro de Cámara de Moscú. Imparte clases en la Escuela de Arte y Teatro Vkhutemas, donde organiza un programa de "disciplina del color". Ingresa en el Instituto de Cultura Artística Inkhuk, un centro de las teorías constructivistas. Se aprecia en la pintura de Popova una presencia progresiva de elementos

constructivistas, desde las *Arquitecturas pictóricas* de 1916 hasta las *Construcciones pictóricas* de 1920 y las *Construcciones dinámico-espaciales* de 1921. En 1921 participa en la exposición $5 \times 5 = 25$ en Moscú. Desde un constructivismo activo, realiza un arte utilitario y diseña cubiertas de libros, escenografías, moda, tejidos y porcelanas. Da clases en la Escuela Superior de Teatro Estatal. En 1922 crea la escenografía y el vestuario para la producción de Vsevolod Meierkhold *El magnífico cornudo* y participa en la exposición *Erste russische Kunstausstellung* en Berlín. En 1923 diseña la producción de la obra *El mundo insurgente* de Meierkhold. Abandona la pintura de estudio para dedicarse plenamente al arte de producción. En 1923-24 hace diseños textiles y de moda para la primera fábrica textil estatal.

Su hijo muere de escarlatina, enfermedad que contagia a Popova, que fallece en Moscú el 25 de mayo de 1924 a la edad de 35 años. El 21 de diciembre se celebra en el Instituto Stroganov de Moscú una gran exposición póstuma de su obra.



**Liubov Popova. 1924.
Fotografía de Alexandr Ródchenko**

CATÁLOGO

БАШЕ СЛОВО

ТОВАРИЩ

ТРАКТОР!

1. *Modelo masculino*, ca. 1910
Óleo sobre lienzo
98 x 76 cm
2. *Estudio de modelo*, ca. 1913
Óleo sobre lienzo
105,5 x 70,5 cm
3. *Composición con figuras*, 1913
Óleo sobre lienzo
161 x 124 cm
4. *Bodegón italiano*, 1914
Óleo, yeso y collage sobre lienzo
62,2 x 48,6 cm
5. *Violín*, 1915
Óleo sobre lienzo
88,5 x 70,5 cm
6. *Estudio para retrato de un filósofo*, 1915
Guache negro sobre cartón
52 x 37,8 cm
7. *Arquitectura pictórica con tablero amarillo*, 1916
Óleo sobre lienzo
89 x 71,3 cm
8. *Arquitectura pictórica*, 1916-17
Collage sobre papel
38 x 28 cm
9. *Arquitectura pictórica*, 1917
Óleo sobre lienzo
70,5 x 48 cm
10. *Arquitectura pictórica*, 1918
Óleo sobre lienzo
62,2 x 44,5 cm.
11. *Arquitectura pictórica*, 1918
Pintura blanca y tinta sobre papel
26,5 x 17,5 cm
12. *Construcción con media luna blanca*, 1920-21
Guache sobre cartón
33,3 x 27 cm
13. *Construcción con media luna blanca*, 1920-21
Guache sobre cartón
34,2 x 27,6 cm
14. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Guache sobre papel
34,3 x 27,6 cm
15. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Óleo y lápiz sobre contrachapado
124 x 82,3 cm
16. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Guache de color sobre papel
73 x 63 cm
17. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Guache marrón y lápiz sobre papel
34,2 x 27,5 cm.
18. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Óleo con polvo de bronce y de mármol sobre contrachapado
70 x 51,6 cm
19. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Óleo sobre contrachapado
59,7 x 63,6 cm
20. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Guache sobre papel
53 x 40 cm
21. *Construcción dinámico-espacial*, 1921
Tinta china sobre papel
35,5 x 26,8 cm
22. *Construcción dinámico-espacial*, 1921-22
Guache y tinta china sobre papel
47,9 x 41 cm
23. *Boceto para la escenografía del magnífico cornudo*, 1922
Tinta china, acuarela y papel sobre papel
50 x 69,2 cm

Todas las obras proceden de la colección del Museo Estatal Tretyakov de Moscú.

CRÉDITOS

© Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 2004
© Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma, 2004

Texto: Anna María Guasch

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A.
ISBN: 84-7075-518-8 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-45-9 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M-4535-2004

AVOQOQ



Casas Colgadas, Cuenca
www.march.es



Sant Miquel, 11, Palma
www.march.es



