

LA ACTIVIDAD PRODUCTIVA DE RODCHENKO.

1. Taza de té y bandeja. 1922

Tinta china y acuarela. Reproducido en: German Karginov, *Rodchenko*, Thames an Hudson, Londres 1979, Pag. 98-99.
Fig. 52

La simetría del motivo endurece el objeto; no hay gestos contradictorios con la forma sino un seguimiento rígido que muestra la cosa atada al diseño superficial. De modo que aquello que en principio parece una actitud limitada por la consideración hacia la forma arquetípica de una taza de té y su plato en realidad es una actitud desconsiderada hacia el objeto que pierde inmediatamente su sencillez monástica y deviene un artefacto hinchado por la pretenciosidad del duro diseño impuesto a su superficie: un artefacto irritante visualmente que se resiste al contacto.

La ceremonia del té que exige una normativización de la conducta queda suspendida y enfrentada a la nueva cualificación del objeto. Un rojo excesivo -rojo, rojo- impregna el asa parcialmente, pero, justo en el lugar del primer y único contacto. Basta pensar en la ténue impregnanación del agua, en la sutil coloración que alcanza la infusión en contraposición a la brutal relación que se establece entre el color rojo y el color negro (colores dominantes y únicos de la decoración de la superficie) para que el ritual quede suspendido.

Si lo que domina es la formalidad frente al placer (que objetivamente no existe) el diseño se dirige francamente contra el rito de la ingestión del té.

Establezcamos una relación entre el mismo tema en Kandinsky (*Kandinski, Œuvres, Centre Georges Pompidou, París 1984, pag. 160*) para comprender lo que separa a ambas actitudes.

En Kandinsky el tema decorativo se extiende parcialmente sobre la superficie del objeto; puede identificarse, de modo que el blanco de la porcelana mantiene su presencia dominante. Se trata, pues, de una superficie ilustrada. Rodchenko, como hemos advertido, ocupa la totalidad de la superficie del objeto

En Kandinsky las formas abstractas son gratificantes. Se afirman en cierta sutilidad gestual y de comportamiento. Permiten que la mirada se inunde de evanescencias

cromáticas, alentadas, no sólo por la cualidad del color, sino también por fluir del baho de la infusión caliente.

En Rodchenko el baho no puede ser otra cosa que un acontecimiento físico, que en relación en las formas coloreadas pone en evidencia lo irreconciliable del contraste.

La finura, en un acto de profunda ironía, la reserva Rodchenko para el tratamiento del marco con el que "encierra" el diseño del que estamos hablando. Entonces el rojo se tamiza al contacto de un ocre amarronado, de manera algo difusa y armónica, y no resiste la contemplación simultánea con lo descrito en el interior.

Más, por lo tanto, que a la posibilidad de uso, lo que sugiere el diseño es la reducción del objeto a puro objeto.

Hay una relación, perceptible, sin embargo con Kandinsky: es interesante descubrir lo que Rodchenko retiene del conocimiento de su obra. Hablamos del interés reiterado de Kandinsky por formas redondeadas y algodonosas, construídas recurriendo a texturas que pueden alcanzarse con técnicas distintas.

Caracteriza su formación la degradación producida de dentro a fuera, de manera que a un centro denso le sigue una periferia donde el gesto se individualiza. El efecto que se consigue es de cierto esponjamiento hacia el exterior. Si hubiera que establecer alguna analogía con el mundo orgánico habría que recurrir a la semejanza con las bolitas de materia vegetal que acumulan los escarabajos: esa es la forma que aparece inscrita en los círculos que bordean la taza de té o en la bandeja, diseñados por Rodchenko. (Kandinski, *Œvres*, Centre Georges Pompidou, París 1984, pags. 283, 289, 295, 262, 272, etc.).

Esas formas se dibujan sujetando el pincel, poco humedecido, con dos de los dedos y aplastándolo verticalmente sobre la superficie del papel.

2. Al encuentro de la forma

Sobre la actitud del Rodchenko respecto a la composición anotamos la siguiente cita, que revela sin duda su conocimiento de la experiencia pictórica de Cézanne.

Dice así: "Pienso que la construcción y la composición tenían un papel particularmente importante solamente en el período de destrucción de cualquier cosa. Cuando vamos al encuentro de la existencia de la forma, de la forma misma, del tono, del peso, los cometidos de la composición y de la construcción no son por lo tanto fundamentales y pueden también estar absolutamente ausentes".

La frase anterior pertenece a un escrito llamado "Todo es experimento" del año 1920 publicado en el catálogo de la exposición *Rodchenko e Stepanova Alle origini del Costruttivismo*, Electa, Milán 1984, pág, 108.

Kenneth Clark, observa acerca de Cézanne:

"El primer paisaje importante de Cézanne, "El Tajo," que se encuentra en Munich, da una clara idea de su fuerza y debilidad al mismo tiempo. Comparado con otras composiciones exquisitamente nítidas y lúcidas, es una obra muy burda. Pero tiene una osadía y amplitud de visión sobrecogedoras. También anuncia una de las características principales que separan a Cézanne de los impresionistas: la frontalidad de su ataque. Las poderosas horizontales, paralelas al plano del cuadro, que soportan la masa simplificada, asaltan al ojo de modo inmediato; difiere además de las "guías", cuidadosamente forzadas, del paisaje barroco y del diseño equilibrado del paisaje clásico". Kenneth Clark, *El arte del paisaje*. (1949), vers. castell. Seix Barral, Barcelona 1971, Pag. 171.

Según Kenneth Clark, los elementos que organizan la composición en este cuadro de Cézanne, no son ni "equilibrados", término que podría emplearse para una pintura clásica, ni sirven de "guías"... "cuidadosamente forzadas".

¿Se les puede atribuir ese papel destructivo del que habla Rodchenko?

Sigue Kenneth Clark..."Así pues el estilo peculiar que Cézanne desarrolló tan dolorosamente para expresar su "petite sensation devant la nature", que es de hecho su impresión de que el tema debe ser visto en profundidad y dibujo a la vez, y de que la forma debe expresarse con el color, este estilo milagroso creado con la paciencia y el autosacrificio de un Milton o un Flaubert, fue arrancado de su contexto y se convirtió en instrumento de la destrucción de la naturaleza..." Kenneth

Clark, *El arte del paisaje*, (1949), vers. castell. Seix Barral, Barcelona 1971, Pag. 171.

¿A qué naturaleza se refiere Clark?... A la naturaleza de la relación entre representación y naturaleza.

3. Dibujo realizado con compás

(Serie de las superficies intersecadas), tinta y témpera sobre papel, 25x20,5 cm. Reproducido en: German Karginov, *Rodchenko*, Thames and Hudson, Londres 1979. Fig. 53

Con la mediación de un instrumento de dibujo mecánico: el compás, estos trabajos, se dirigen contra la pintura.

Lejos de los instrumentos de dibujo convencionales que pueden transformar cualquier gesto en experiencia artística. (Porque transmiten, y a causa de la peculiaridad de su contacto con la mano, toda la carga de un interior trascendido).

El ataque de Rodchenko, se dirige -sin ninguna consideración- contra el refugio de todas las espiritualidades, contra la opacidad de su mensaje. Trocea el lienzo, lo parte en mil pedazos, con violencia y al mismo tiempo premeditadamente.

La mano de Rodchenko se conduce como un vistur  vertiginoso y seguro que no cede en la acción hasta asegurarse de su irreversibilidad. La mano se detiene tan sólo cuando el ámbito pictórico ha sido definitivamente troceado: fuera del alcance de cualquier posibilidad de análisis.

Más tarde, esos dibujos lo revelan con claridad, algo de la tensión inicial desaparece y da paso a cierta templanza. Rodchenko se entretiene entonces restaurando alguna de las heridas (notamos un punteado sistemático en el borde de alguno de los trazos) o dispersando el color por la diversidad de las formas aleatorias que han producido los cortes.

La composición, si es posible hablar de ello, se induce con la misma inmediatez que el acto de segar la superficie: "yendo a la búsqueda de la existencia de la forma" sin que medie la reflexión.

Ninguna información puede obtenerse de la serie de dibujos de "superficies intersecadas" que pueda examinarse con la expectativa de reducirla en relación a la disciplina pictórica; salvo la que informa de su negatividad.

Contienen estos dibujos una duda radical acerca de la validez de cualquier hecho pictórico y esta tensión se mantendrá hasta el momento en que esos residuos formales de la experiencia cezanno-cubista, fragmentos de un mundo representacional demolido, asomen al plano del soporte con la voluntad inequívoca de invadir la realidad y constituirse en la base material de otra experiencia del arte.

Dice al respecto Rodchenko sobre estos trabajos cinco años más tarde:

"Finalmente se ha aclarado totalmente el valor de la línea: por una parte su papel de límite extremo, del otro ser el factor estructural principal, como el esqueleto, la base el sistema. La línea es el primer y último elemento ya sea en pintura que en cualquier otra estructura. La línea es la vía del pasaje, el movimiento, el encuentro, el límite, la unión, la sección. De esa manera la línea ha vencido todo y ha destruído las últimas ciudadelas de la pintura, el color, el tono, la factura, el plano. La línea ha puesto una cruz sobre la pintura". *La Línea* (1921), publicado en el catálogo de la exposición: *Rodchenko e Stepanova Alle origini del Costruttivismo*, Electa, Milán 1984, pág. 121.

4. Composición de 1917

Témpera sobre papel, 29x26 cm. Reproducción en: German Karginov, *Rodchenko*, Thames and Hudson, Londres 1979, pág. 38. Fig. 54.

Los fragmentos segados que en las composiciones de "superficies intersecadas" están sometidos a los límites de las incisiones sobre el soporte, en los trabajos de 1917 todavía revelan su origen anterior: los bordes muestran la señal del corte circular.

Se comportan, ahora, de manera distinta: una vez liberados los fragmentos de su existencia plana y delimitada. A la planitud anterior sin profundidad le sucede un nuevo estado; tenso con respecto al plano del cuadro pero agitado. Existe una ilusoria sensación de profundidad: un supuesto vacío que separa los elementos disgregados.

Responden a lo forzado de su planitud anterior curvándose tenuemente, recuperando una disposición distendida, superponiéndose y arrojándose unas a otras (las formas) la

diversidad de sus reflejos: como lo hicieran las pinceladas de Cézanne.

Hay una ley indescriptible que las agrupa y las extiende bajo la presencia de la gran forma: un cuchillo brillante y azul.

5. Composición de 1943

Acuarela sobre papel, 46x 35 cm. Reproducción en :*Rodchenko e Stepanova Alle origini del Costruttivismo*, Electa, Milán 1984. Fig. 55.

Fechado y firmado en el margen izquierdo del dibujo. La firma está realizada utilizando el mismo instrumento de dibujo con el que está resuelto el tema: un pincel. Sorprende su acabado y aparatosidad. Recordemos que la mayoría de los trabajos de Rodchenko o están sin firmar o la firma se contagia de la inmediatez con la que están realizados sus trabajos gráficos.

Delineada con el pincel, mantiene una compostura forzada, como la que imponen los dibujantes profesionalizados a los escritos sobre planos.

La estabilidad de su forma, en absoluto contagiada de ninguna impaciencia, revela una inclinación al orden desmesurada, pero al mismo tiempo el dibujo parece realizado como un acto gratificante. La relación entre el color de la firma y el color dominante del dibujo -un violeta aguado y empastado en blanco- pone punto final a una experiencia lánguida que se complace en detalles pueriles.

Atrás quedan las firmas cursivas balanceadas hacia la izquierda registradas con tinta y a una escala que impide establecer cualquier relación con lo descrito pictóricamente; tan ágiles como discretas.

La firma revela el estiramiento que rodea a cualquier dignidad forzada, por su confianza excesiva en el control de la forma.

Si no fuera porque dudamos de la identidad del dibujo, pensaríamos que Rodchenko, en la soledad de su lugar de trabajo y ejercitando la memoria ha reparado en el tiempo en que trató a Kandinsky.

Con ténue melancolía, Rodchenko, ha depositado sobre el papel los colores apastelados que recorren formas sinuosas, ajustadas modestamente a sus bordes y que expresan una

organicidad ornamental que el mismo Kandinsky hubiera evitado.

Hay un huevo frito y una ameba, como repertorio central referido a todo ese mundo de formas no mensurables de Kandinsky. Deducimos tras ese dibujo un gesto desprevenido de la memoria de Rodchenko.

Antes en el año 1938, Rodchenko, como hizo Kandinsky, pintó vistas de Moscú desde la ventana de su estudio. (Reproducidas en: *Rodchenko e Stepanova Alle origini del Costruttivismo*, Electa, Milán 1984, pág. 60).

6. Resíduos cubistas.

¿Qué retiene Rodchenko del cubismo?

En el cuaderno 026 de Picasso de 1913 constatamos una forma de proceder que sin duda es transferida a la experiencia de la vanguardia soviética

No fueron sólo los viajes a París de algunos de sus representantes más significativos, (Tatlin y otros) cuenta básicamente la labor del coleccionista Schukin. ("Su colección de Picasso, reunida entre 1908 y 1914, se componía de 54 cuadros." Nota 199 del Diario de Moscú de Benjamin).

"Las grandes pasiones de este coleccionista fueron Matisse, Gauguin y Picasso. (...) Probablemente en ningún otro lugar se puede, ni con mucho seguir como aquí la trayectoria de Picasso, desde sus primeros cuadros de veinteañero hasta 1914. Debió de pintar, a menudo durante meses, sólo para Schukin, por ejemplo a lo largo del periodo amarillo (cubismo sintético; tonalidades ocre y amarillas). Sus cuadros llenan tres gabinetes contiguos. En el primero de ellos, su primera época, (...) Luego el período cubista en torno a 1911, en los orígenes de Montparnasse, y por último el período amarillo, con *La Amitié* y esbozos de ésta, entre otras cosas." Walter Benjamin, *Diario de Moscú*, (1980), vers. cast. Taurus, 1988, pag..109.

La forma de proceder de Rodchenko, tiene que ver con la manera de manipular los objetos cubistas.

Hay, sin embarbo, cierta rotura de un equilibrio que el cubismo de Picasso sostuvo entre la pintura y la escultura.

En Rodchenko como sabemos, hay una fuerte decantación hacia la experiencia constructiva: el trabajo en tres dimensiones, en detrimento del cuadro.

"Finalmente se ha aclarado totalmente el valor de la línea: por una parte su papel de límite extremo, del otro ser el factor estructural principal de cada organismo; como si dijéramos el esqueleto, la base, el sistema. La Línea es el primer y último elemento en pintura o en cualquier estructura. La línea es la vía del pasaje, el movimiento, el encuentro, el límite, la unión, la sección. De esa manera la línea ha vencido todo y ha destruído las últimas ciudadelas de la pintura, el color, el tono, la factura, el plano. La línea ha puesto una cruz sobre la pintura." Párrafo extraído del texto de Rodchenko "La Línea" de 1921 y publicado en: *Rodchenko/Stepanova, Alle origini del Costruttivismo*, Electa, Milán 1984, Pag. 114.

El énfasis en lo lineal, fácilmente conduce a derivaciones tridimensionales; hay implícita una anticipación de estructura.

Pero destaquemos que la actitud productiva de Rodchenko es inexplicable desvinculada del cubismo(Cuaderno nº 26 de Picasso) y por lo tanto de la reinterpretación de diversos aspectos de la pintura de Cézanne.

El procedimiento obliga a un trabajo que se desarrolla simultáneamente en dos y tres dimensiones.

Respecto a cuestiones estrictamente pictóricas referidas al cubismo en Rodchenko queda muy poco: en los ejercicios de las "superficies intersecadas"; la radicalización de algunos caracteres superficiales; segar la superficie de la tela con ese tipo de cortes que deben referirse al *gesto cóncavo* que predomina en la ejecución de *Las Señoritas de Avignon*. (Hacia atrás, Cézanne y su manera de forzar el gesto, etc).¹

Pero mientras, como sabemos, la pintura cubista, collage u otro tipo, se configura con elementos que provienen o forman parte de un "objeto" concreto,(referencias figurativas) en Rodchenko se trata de los accidentes derivados de un ataque sin precedentes a la pintura.

¹ Los rastros lineales y superficiales en la pintura de Cézanne: a) los surcos del avance de la pintura, b) las marcas o límites que ha impuesto el dibujo, c) los sesgos deliberados de el tratamiento de los fondos, e) la forma de arrastrar la pincelada.



El proceder pictórico de Rodchenko tiene escasa relación con la forma de tratar el cuadro de los futuristas italianos. Sabemos que para éstos el soporte constituía el receptáculo de una ambición que lo sobrepasaba; donde revienta de forma irreflexiva la contención pictórica del cubismo. El color es ciego a cualquier relación que no sea la del impacto.

Por otra parte los objetos de la pintura futurista son objetos enteros, que su existencia simultánea ha extendido y multiplicado. Tampoco hay mediación entre impulso y análisis; todo es explosión desmedida.

Con respecto al futurismo italiano hay otra diferencia sustancial: en realidad los objetos tridimensionales del futurismo están vinculados a la escultura tradicional y son consecuencia de lo que de forma latente está contenido en la pintura. Recordemos las esculturas de Boccioni. La pintura y la escultura futuristas definen masas.

Sin embargo en Rodchenko, se trata de resolver, en tres dimensiones lo que parece contenido o provenir de la pintura cubista: artefactos esfoliados, analizados fragmentariamente y que permiten que el aire los traspase y los exhiba en relación al espacio que los circunda: escultura moderna, no Rodiniana.

Los vínculos de Rodchenko con el cubismo no pueden pensarse al margen de la fotografía que conocemos de la escultura de Picasso "La Guitarra" donde el objeto tridimensional se sobrepone a un soporte pictórico que contiene los rasgos de análisis sobre el mismo objeto bidimensional.

Así, la construcción bidimensional y tridimensional forman parte de una experiencia única que vierte los datos del análisis a uno u otro ámbito... buscando incesantemente nuevos modos de expresión de un campo semántico a otro.

Una estrategia conducida, (en Rodchenko) sin embargo, a inventar objetos que finalmente alcancen un uso específico, tratando de sustraerlos de contenidos artísticos, ornamentales, etc.

Objetos que emergen de una "necesidad" que sobrepasa los intereses específicos de quien los inventa-crea: el arte como síntesis de energía, como continuun de energía vital..

"Solo los verdaderos artistas rusos son capaces de crear hacia el futuro (...) con el amor simple y puro por un porvenir desconocido" Rodchenko. *A propósito de Tatlin*. Escrito a finales de los años cuarenta.

Hay en la obra de Rodchenko una tensión latente, no intelectual sino sutilmente emotiva, aparentemente recompuesta en un equilibrio precario, instintivo, a veces testimonio de una creatividad casi gestual.

- (*Rodchenko- color*)

Un tema como el color, que más tarde se rescata de su ligamen con el dibujo y se examina independiente, en el cubismo es el vehículo de una acción indagatoria que lo excluye como absoluto.

El uso de ciertas gamas delata indiferencia, porque siempre el color adolece de una continuidad conseguida a través de una relación mecánica en las mezclas. El color es inducido a través de relaciones de continuidad que nunca abandonan una gama dominante. Porque existe una relación matizada entre colores cálidos y fríos que se entregan unos a otros diluyendo su capacidad de contraste. De esa manera, el color determina la cualificación de todo el plano pictórico, lo invade hasta el borde informándonos de la cualidad de la superficie pictórica.

El espacio en tres dimensiones como ilusión no aparece. La pintura ocupa toda la extensión del cuadro, sin apenas dejar oquedades.

El color, acotado dentro de los límites de los pequeños planos faceta, colabora activamente en sugerir el efecto que permanece que es un constante ir y venir entre superficie y profundidad. La vista más que engañada queda perpleja; en lugar de ver objetos en el espacio no ve más que... un cuadro

En su relación con la pintura, Rodchenko se decanta, finalmente, hacia un tipo de actitud que realmente relega el color a un plano secundario.

Por lo tanto supera el dilema dibujo-color decantándose hacia aquel aspecto de la representación que permite anticipar "estructuras": el descubrimiento de la línea, se afirma definitivo y liberador.

La composición comentada de 1917, somete los fragmentos acotados a la acción del color, sin vincularlo a la estrategia cubista. El color no se atiene a gamas y emerge a consecuencia de ciertas afinidades personales... el aislamiento de cada uno de los elementos a través del dibujo le permite el uso de colores fuertes y disonantes.

Rodchenko es indiferente a la cuestión apuntada con anterioridad sobre la relación entre dibujo-color. (Matisse no lo superó y constantemente estuvo sometido al temor a lo decorativo que la disociación entre esos elementos llevaba implícita.)

El conflicto existe, desde que Wölflin establece la interpretación de una pintura en relación a su condición linial o plástica: realmente la pintura inventa sus propios problemas.

- (*Rodchenko-texturas*)

La pintura, la representación sobre cualquier soporte plano como un estorbo hacia la consecución de un objeto no contemplativo, sino vehículo de una actividad productiva. Esa podría ser una interpretación de las observaciones que Rodchenko hace de la línea. No es difícil notar el alcance de tan extrema actitud restrictiva y hacia dónde conduce: la línea puede contener una idea anticipada de estructura.

Pero esos trabajos, que pueden manifestar disposición a deshacerse de la pintura, todavía retienen el color, que paradójicamente, acaba imponiéndose a la "intuición de estructura"... e indicios de texturas. Por otra parte aluden siempre al "plano", como reminiscencia cubista. En realidad son reminiscencias cubistas, en las que un dato si es importante; las líneas están trazadas mecánicamente.

Tales reminiscencias estéticas: color, texturas, etc. son sin embargo, neutralizadas por las líneas mecánicas (compás). La superficie se cruza con quiebros vertiginosos.

Rodchenko se refiere a estos trabajos diciendo:

"Pienso que la composición y la construcción tuvieron un papel particularmente importante solo en el período de destrucción de cualquier cosa; cuando en su lugar se va a la búsqueda de la existencia de la forma, de la forma misma, del tono, del peso; la finalidad de la composición y de la construcción no son

fundamentales y pueden estar del todo ausentes. Así sucede con mis obras del período de las "superficies intersecadas". (Del texto de Rodchenko *"Todo es experimento"* de 1920, publicado en *"Rodchenko/Stepanova , Alle origini del Costruttivismo"*, Elec, Milán 1984)

Por lo tanto, aunque en lo dibujado ya no exista eco de lo natural, de la copia mimética, quedan residuos significativos, restos de la anterior experiencia.

Las texturas subyacen como reminiscencias del primer aprendizaje de Rodchenko pero se producen con tal inmediatez, que no es posible entenderlas como un hecho pictórico. Esas texturas se realizan, surgen como expulsadas y a la expectativa de una posterior materialización en el ámbito de lo concreto.

Las texturas en los trabajos de Rodchenko no suponen ni abandono, ni análisis, o retraimiento: retienen un vínculo que de nuevo remite al cubismo y Cézanne.

Y sin embargo el "desaliño" que caracteriza el tratamiento de las superficies de Rodchenko, se nos ofrece hoy a la vista y un virtual tacto, como cargados de energía, que el tiempo no ha podido atenuar. (Contrariamente a los trabajos sobre texturas en La Bauhaus).

Además, en Rodchenko, esas texturas acompañan la existencia de grandes formas desplegadas en el plano. (Si hay algo que caracteriza la pintura de vanguardia soviética de los años veinte -Gontcharova- es la amplitud de superficies planas y superpuestas y el uso desinhibido del color. Esas formas extensas, hablan en primer lugar, si se las examina vinculadas al color, de cierta generosidad que surge de la necesidad de superar la escala de las pequeñas parcelas que caracterizan el cubismo. Representan la liberación definitiva de la pincelada microscópica y fundida del impresionismo.

Los planos faceta agigantados se extienden sobre la superficie del cuadro hasta rozar los bordes, alzándose hacia nosotros engrandecidos y nobles.

7. Fotografía de Rodchenko y Stepanova de 1924

Reproducida en: *Rodchenko e Stepanova Alle origini del Costruttivismo*, Electa, Milán 1984, pág. 12. Fig. 56.

Aunque se adivina, tras sus respectivas actitudes, que la cámara está dirigida contra ellos, parecen realmente inmersos en una actividad concreta.

En el fondo, sobre la pared, hay bosquejos y dibujos -alguno enmarcado- ágiles e inmediatos. Notamos cierta indiferencia acerca de si el tema es o no representacional. Por esa razón aparece ese tipo de simplificación de lo humano, a través de la cual un individuo se define sucintamente con cuatro trazos vertiginosos, cuasi signos, y marcando las superficies extensas del tórax con entrecruzamientos de líneas que recuerdan los modos de simular texturas

Los personajes dibujados aparecen vestidos y en movimiento.

En cualquier caso, a todos esos dibujos no podemos encontrarles una relación directa con los objetos que los personajes fotografiados se ocupan en construir, sino que constituyen un fondo escenográfico que alude directamente a cierto continuun en la acción. Son indicativos de una forma de actividad y si describen un espacio en perspectiva, este se muestra tan sólo como un atisbo de la posible forma definitiva; conscientemente manipulado en un alto grado de indefinición.

Los objetos verdaderos ya han sido construídos -como muestra la fotografía- o se están construyendo.

Contrariamente a lo que podría suponerse (quizás se deba al tañer de los objetos de música que improvisan) la fotografía capta cierta atmósfera de relajación, porque ninguno de los personajes aparece dominado por gestos o movimientos.

Si existe cierta tensión en la escena no se concentra en los personajes que la ocupan, sino en la tabla que Rodchenko sostiene vertical. Toda la energía es transferida a ella.

"Los estudiantes tenían poca ilusión por un oficio material" decía Schlemmer refiriéndose a los tiempos en que Itten inició sus cursos en Bauhaus." Rainer Wick, *Pedagogía de La Bauhaus*, (1982), vers. castell. Alianza Forma, Madrid 1986, pág. 154. Fig. 57.

Y W. Morris:

("...Perdóname
lucho por construir una umbrosa

isla de felicidad
en medio del batir del mar de acero.")

8. Fotografía de Rodchenko de 1948

En German Karginov, *Rodchenko*, Thames and Hudson ,
Londres 1979, pág. 244.

Aparece con la cabeza girada hacia nosotros y el cuerpo de perfil. Sustenta un compás de varas que se apoya por el extremo en la pared y arroja, al mismo tiempo, una sombra definida y aguda en el punto de contacto que inmediatamente se desvanece por efecto del encuentro de dos luces contrapuestas: una que se adivina tras el caballete y otra de menor intensidad que va dirigida sobre el personaje mismo; frontal.

La mano izquierda, levemente alzada hasta la altura del extremo del compás, señala con ambigüedad algún lugar, aunque podría tratarse tan sólo del gesto detenido antes de alcanzar su posición definitiva. De cualquier modo, la entidad del espacio que separa el dedo índice del anular indetermina cualquier dirección o en todo caso señala dos: el extremo del compás y la figura representada.

Advertimos de inmediato una dirección dominante que viene señalada por la posición de la cabeza de Rodchenko, en primer lugar. Porque entre el centro de ambos ojos hay una distancia homóloga a la que separa la mano del vértice del compás. Y si llevamos a cabo una traslación acompañada de un giro hacia la derecha notamos de inmediato la relación que se establece entre las partes señaladas y el perfil de la cabeza del individuo representado.

La vista, cuando se desplaza sobre la fotografía describe el semicírculo que une las tres referencias citadas, pero además advierte que ese desplazamiento lo conduce la similitud entre las tres medidas.

Del medir y la representación: ese es el tema.

Pero además, la extrema escasez del contacto entre el compás de varas (su vértice) y la pared y el cariz de la sombra arrojada sugieren de inmediato la idea de *exactitud* que no se contradice en absoluto con la mirada de Rodchenko que se dirige sin fisuras hacia la cámara

La dureza de la mirada de Rodchenko (su linealidad: dos direcciones arrojadas contra la planitud de la escena representada) no sugieren únicamente un esfuerzo interior que no traspasa la superficie, la piel. Hay sobre su rostro una acentuación excesiva de las arrugas frontales que con la mediación del surco vertical -tan marcado- rompe cualquier idea de ritmo, de tal modo, que el conjunto se parece a los rastros de una herida hecha expreso cuyo significado último se nos oculta.

Desde la base de la única de sus orejas visible en la fotografía advertimos el arranque y estiramiento de los músculos del cuello y si a este dato añadimos el modo de asir el extremo del compás -curiosamente similar al modo en que sujeta la fusta el acróbata representado- tenemos la confirmación definitiva de un estado de tensión que abarca entonces la totalidad de la representación.