

Sinergias creativas entre el Constructivismo Russo y la Bauhaus en el arte textil a través de: Popova-Stepanova y Stölzl-Albers.

Creative synergies between Russian Constructivism and the Bauhaus in textile art through: Popova-Stepanova and Stölzl-Albers.

 **Marta Pérez Martínez**

Universidad de Sevilla. España
mperez13@us.es

Artículo original
Original Article

Correspondencia
Correspondence
mperez13@us.es

Financiación
Fundings
Sin financiación

Recibido
Received
01/04/2024
Aceptado
Accepted:
08/10/2024
Publicado
Published
28/12/2024

Cómo citar este trabajo.
How to cite this paper:
Pérez Martínez, M. (2024). Sinergias creativas entre el Constructivismo Russo y la Bauhaus en el arte textil a través de: Popova-Stepanova y Stölzl-Albers. *I+Diseño. Revista de Investigación y Desarrollo en Diseño*, 19.

DOI: 10.24310/ idiseo.19.2024.19645

Resumen

Este estudio tiene como objetivo principal analizar la conexión entre el diseño textil de Varvara Stepanova y Liubov Popova, prominentes artistas del Constructivismo ruso, y su influencia en el diseño textil de la Bauhaus, centrándonos en la intersección de dibujo, línea y geometría para comprender cómo estas diseñadoras, a través de sus tejidos, contribuyeron a una transformación significativa en la estética y función de la Bauhaus. La investigación se basa en una metodología analítico-comparativa, fruto del estudio de las obras textiles de estas creadoras, donde se examinan sus diseños textiles en el contexto de la evolución artística de ambas, enfatizando su participación en la Primera Fábrica Estatal de Estampado Textil. Los resultados destacan la trascendencia de estas pioneras del diseño textil, basado en el grafismo, cuyo trabajo sentó las bases para una transformación que se asentaría en la Bauhaus. En definitiva, este estudio revela el impacto duradero de las artistas soviéticas en la evolución del diseño textil de la Bauhaus, subrayando su papel fundamental en la redefinición de la estética y la función dentro del movimiento.

Palabras Clave: Diseño textil; Constructivismo; Bauhaus; Dibujo; Geometría.

Abstract

This study aims to analyze the connection between the textile design of Varvara Stepanova and Liubov Popova, prominent artists of Russian Constructivism, and their influence on Bauhaus textile design, focusing on the intersection of drawing, line, and geometry to understand how these designers, through their fabrics, contributed to a significant transformation in Bauhaus aesthetics and function. The research is based on an analytical-comparative methodology, resulting from the study of the textile works of both creators, where their textile designs are examined in the context of their artistic evolution, emphasizing their participation in the First State Textile Printing Factory. The results highlight the significance of these

pioneers of textile design, based on graphic elements, whose work laid the foundations for a transformation that would influence the Bauhaus. Ultimately, this study reveals the lasting impact of these Soviet artists on the evolution of Bauhaus textile design, underscoring their fundamental role in redefining aesthetics and function within the movement.

Keywords: Textile Design; Constructivism; Bauhaus; Drawing; Geometry.

Introducción

A finales del siglo XIX se produce un cambio en la mentalidad del ser humano en occidente, dando así paso, a una nueva época histórica caracterizada por los avances científicos y tecnológicos: la Revolución Industrial, que comenzaría en el siglo XVIII en Gran Bretaña y se iría expandiendo por el resto de Europa. Progresivamente, las grandes capitales europeas, como Berlín, Londres, Madrid, París y Roma, fueron creciendo tanto a nivel geográfico como de población, lo que llevó al estado a asumir nuevas responsabilidades entre las que destacamos, con motivo de este trabajo, la financiación de exposiciones artísticas y el decreto de la enseñanza oficial obligatoria (Moral Roncal, 2019). Otra de las consecuencias de estos cambios socioeconómicos y culturales fue que, con la introducción de las nuevas herramientas tecnológicas, paulatinamente se procedió a la eliminación de los sistemas gremiales que controlaban al artesano –lo que habría dificultado el comercio a gran escala–, para dar lugar a una producción seriada, dejando atrás el interés por la realización de piezas únicas.

Esta nueva organización comenzó por el desarrollo de nuevos procesos relativos a la industrialización del uso del hierro, del objeto cotidiano y, siendo de gran relevancia para el presente estudio, la industria del tejido, dando vida a nuevas máquinas que fueron capaces de agilizar su producción (Cartwright, 2023). Las mejoras presentes en el nuevo sistema no tardarían en ser aprovechadas por antiguos artistas quienes, a partir del movimiento *Arts and Crafts*, darían un nuevo valor al objeto artesano con el que ser capaces de saciar las nuevas necesidades sociales (Gay y Samar 1995, 10). Es decir, que el nacimiento de lo que a día de hoy conocemos como diseño industrial, parte de la preconcepción sistematizada de las características del producto, donde la forma debe ser adaptada a las necesidades sociales, tecnológicas y estéticas que cada diseño debe suplir.

Por ello, la hipótesis subyacente en este artículo científico postula que existe una notable convergencia entre los principios del diseño constructivista de Liubov Popova (1889-1924) y Varvara Stepanova (1894-1958) y el enfoque de la Bauhaus, especialmente en el contexto del Taller de Tejido. Este fenómeno se sitúa en el trasfondo de las sociedades soviéticas y alemanas de la época, marcadas por profundos cambios socioeconómicos y culturales. Ambas corrientes, aunque surgidas en contextos geográficos y políticos distintos, compartían la visión de utilizar la geometría, la línea y colores planos como elementos fundamentales en la concepción de sus diseños. Las sociedades en transformación, impulsadas por la Revolución Industrial, generaron una necesidad de repensar los paradigmas del diseño y la producción. La eliminación gradual de los sistemas gremiales, sumada a la introducción de tecnologías innovadoras, propició un cambio en la percepción del arte y la artesanía. En este contexto, el diseño industrial emergió como una respuesta sistemática a las demandas sociales, tecnológicas y estéticas, estableciendo una conexión intrínseca entre la Bauhaus y los preceptos constructivistas de Popova y Stepanova en el ámbito del Taller de Tejido (Bowlt, 2017).

Con esto en mente, emprendemos un análisis exhaustivo de la influyente conexión entre el Constructivismo ruso y la Bauhaus, centrándonos especialmente en las destacadas figuras de Liubov Popova, Varvara Stepanova y, de modo referencial, Gunta Stölzl (1897-1983) y Anni Albers (1899-1994). Estas artistas, exponentes de la corriente del Constructivismo, convergieron en un periodo crucial de la historia del arte, dando lugar, por medio del grafismo a una influencia constructivista con la política de la Bauhaus, especialmente en el ámbito textil.

Las sociedades en transformación, impulsadas por la Revolución Industrial, generaron una necesidad de repensar los paradigmas del diseño y la producción.

Serán, entre muchas otras, las piezas de Popova y Stepanova, las que se reflejan tanto a nivel estético como conceptual en el Taller de Tejido de la Bauhaus, por su síntesis de arte y vida cotidiana. Estos diseños, basados en la funcionalidad propia de la línea y la geometría, lograron desafiar las convenciones artísticas de la época, influyendo directamente en el enfoque multidisciplinario adoptado por la Bauhaus. En el presente estudio veremos la influencia de esta corriente en las piezas tejidas de las creadoras Gunta Stölzl y Anni Albers, conocidas por su maestría en tejidos, quienes dejaron un legado que exploraremos detenidamente en los siguientes apartados.

Material y método

Para la realización de la presente investigación se ha tomado como punto de partida una metodología analítico-comparativa, obteniendo datos de diversas fuentes de información. Dado que el marco que nos atañe se centra en la influencia del Constructivismo ruso en la Bauhaus, con un enfoque específico en las artistas Popova, Stepanova, Stölzl y Albers, se debe destacar las fuentes bibliográficas afines al tema de investigación, entre las que se han consultado biografías, monografías y catálogos relevantes para la temática, junto con fuentes digitales de medios contrastados, como bancos de artículos y referentes cinematográficos.

Además, se ha dado relevancia a la investigación basada en documentación original y material conservado en archivos, que ha sido consultado con motivo de esta investigación, así como la documentación online disponible gracias a la reciente digitalización del depósito disponible del Bauhaus-Archiv, donde se incluye parte de la correspondencia de Annie Albers y de Gunta Stölzl. Ha sido también de vital relevancia la estancia en la University of the Arts London (UAL) en 2022, supervisada por la Directora de la tesis Marisa Vadillo y la artista Annette Robinson, que ha permitido, a través de la Central Saint Martins, la consulta de material relacionado con el movimiento constructivista ruso desde el ámbito del diseño, como la bibliografía consultada que incluye obras específicas sobre las artistas estudiadas, como los estudios de Magdalena Dabrowski sobre Liubov Popova (Dabrowski, 1991) y los escritos de Anni y Josef Albers (Museo Reina Sofía, 2017), en los que se destaca su recorrido por Latinoamérica y su influencia en la producción artística de la reconocida diseñadora textil.

Entre los recursos utilizados para asegurar una metodología óptima, capaz de garantizar el desarrollo del estudio, se ha buscado información en tesis doctorales cuyos perfiles de investigación sean transdisciplinares, con el objetivo de estudiar la influencia del grafismo en los textiles de Popova y Stepanova, y su posterior repercusión en la Bauhaus.

Asimismo, esta aproximación a lo textil nos permite profundizar en los conocimientos relativos al campo del dibujo contemporáneo y del arte textil, habiéndose consultado volúmenes de gran relevancia, como los estudios de John E. Bowlt (1988) sobre Varvara Stepanova y las investigaciones editadas por Manfred Heiting (2015) sobre la fotografía soviética.

Por ello, la estructura de la investigación se ha dividido en dos partes principales, contextualizadas por la anterior introducción, para abordar la influencia de la corriente constructivista en la producción textil de la escuela de la Bauhaus, tomando a las artistas Liubov Popova y Varvara Stepanova como exponentes del Constructivismo, y a las diseñadoras Gunta Stölzl y Anni Albers como representantes de la Bauhaus. Esta metodología se considera idónea para alcanzar los objetivos propuestos y garantizar un análisis exhaustivo del tema de investigación. La metodología inicial se ha aplicado con el objetivo de analizar la vinculación del arte gráfico con el tejido, y cómo esa vinculación se refleja tanto en el movimiento constructivista ruso como en el diseño de la Bauhaus, remontándonos así a inicios del siglo XX, donde se ha investigado su función dentro de las vanguardias artísticas y el diseño de producto.

Estimamos que la metodología permite concluir el tema según los objetivos propuestos anteriormente, determinando la bibliografía empleada durante el desarrollo de la presente investigación.

Asimismo, esta aproximación a lo textil nos permite profundizar en los conocimientos relativos al campo del dibujo contemporáneo y del arte textil [...].

Resultados y Discusión

[...] el Constructivismo, como movimiento artístico, rechazó las nociones convencionales asociadas a la masculinidad y desafió la supremacía de las bellas artes [...].

A la hora de hablar de Constructivismo ruso es imprescindible tener en cuenta las características particulares de su producción, siendo este, ante todo, un arte funcional. Es un arte práctico, al servicio de un régimen que pretendía adoctrinar un pueblo, el cual era mayoritariamente analfabeto. Esto supuso que la vida artística y cultural en la URSS se llenó de exposiciones pragmáticas que ensalzaban los valores del comunismo, siendo influenciado por corrientes vanguardistas extranjeras. Asimismo, la destacada participación de la mujer soviética en la cultura y política de los años veinte –frente a otros movimientos artísticos del momento– se atribuye a varios factores (Heiting, 2015). En primer lugar, el régimen bolchevique abogó por la emancipación de la mujer en el comunismo, liberándola de las ataduras tradicionales y permitiéndole ingresar al ámbito laboral junto a los hombres. Además, el Constructivismo, como movimiento artístico, rechazó las nociones convencionales asociadas a la masculinidad y desafió la supremacía de las bellas artes en favor de las artes aplicadas. Estas condiciones crearon un escenario aparentemente igualitario e inclusivo que motivó a las mujeres a participar, poniendo su arte al servicio de nuevas causas.

De esta manera, las conexiones entre el Constructivismo soviético y la Bauhaus alemana revelan enfoques de diseño que reflejan un uso compartido de la geometría y la línea. La convergencia de estas corrientes vanguardistas no solo se debe a las circunstancias políticas y culturales de sus entornos, sino que también destaca un lenguaje visual común que testifica la interconexión dinámica entre movimientos artísticos en un mundo en constante transformación.

Al explorar la obra de Popova y Stepanova, se revela cómo estas destacadas artistas del Constructivismo ruso, desafiaron no solo las convenciones estéticas, sino también contribuyeron a la transformación social. Sus creaciones textiles se erigen como testamentos de funcionalidad y compromiso con las nuevas visiones del comunismo, encapsulando la esencia misma del arte utilitario de la época. Este enfoque, arraigado en la igualdad de género y en la abolición de las tradiciones artísticas convencionales, resalta el papel fundamental de ambas diseñadoras en el lienzo de la revolución cultural y artística en la Unión Soviética de los años veinte.

Nacida en la ciudad de Kovno –en la actual Kaunas, perteneciente a Lituania–, el 5 de noviembre de 1894 según el calendario ruso del momento, como Varvara Fiódorovna Stepánova, inició su educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Kazán en 1910 (Bowlt, 2017). En ese periodo, conoció a su futuro esposo, Alexandre Ródchenko, cofundador del Constructivismo soviético. Su evolución artística la llevó desde movimientos vanguardistas como el Impresionismo y el Cubismo hasta establecerse en el Constructivismo. Reconocida por su capacidad para combinar estilos y aplicarlos a diversas disciplinas, mantuvo su independencia creativa a pesar de su estrecha colaboración con Ródchenko. Influenciada por la Revolución Socialista de Octubre en 1917, formó parte de un grupo suprematista junto a Malévich, marcando una transición hacia un arte no objetivo. Posteriormente, continuó experimentando y contribuyendo con sus obras a las nuevas ideas de la época (Lavrentiev, 1988).

En cuanto a su colega constructivista Liubov Popova, nacida el 6 de mayo de 1889, recibió formación artística a través de clases particulares y luego en Moscú con Zhukovski y Yuon. A pesar de la orientación inicial de su padre hacia la literatura, se encaminó hacia la educación artística formal en 1907, evolucionando su arte del naturalismo al Post-Impresionismo durante dos años de estudio, empleando formas simplificadas y colores no modulados. Después de estudiar en París en 1912-1913, donde se familiarizó con el Cubismo y el Futurismo, regresó a Rusia y fusionó el análisis cubista con la representación dinámica del Futurismo, culminando en la exposición *Tranvía V* en 1915, donde presentó lienzos cubo-futuristas.

Al igual que había sucedido con Stepanova, Popova se vio arrastrada por la respuesta cultural provocada por la agitación social que generó la Revolución de Octubre de 1917, tras

la cual los artistas se encargaron de organizar exposiciones y de adquirir nuevas obras para fondos estatales. A partir de ese momento, el arte del país pasó a estar vinculado al nuevo régimen socialista y a su campaña propagandística. Para ella, la Revolución implicaría una ruptura con un pasado cuyas hipótesis ya no eran válidas, por lo que los artistas debían colaborar en la concepción de nuevas hipótesis con el objetivo de construir una nueva visión del mundo, anunciendo un antes y un después en el arte de la revolución.

En 1921 surgiría la exposición colectiva *5 x 5 = 25*, una muestra histórica de arte en la que Popova y Stepanova participaron junto a Ródchenko, Aleksandr Vesnin (1883-1959) y Alexandra Exter (1882-1949), donde cada uno de los cinco artistas expondría cinco obras de su autoría, las cuales fueron publicadas en un catálogo que supondría el establecimiento del Constructivismo como nuevo ideal artístico del momento. *5 x 5 = 25* es una exposición que puede dividirse en dos fases, estando la primera de ellas planteada como un acto de despedida a la pintura de vanguardia, donde cada uno de los cinco artistas expuso cinco obras; y una segunda fase que tuvo lugar un mes después de la primera muestra, cuyo objetivo fue el demostrar que el arte debía progresar y desempeñar un nuevo papel en un nuevo mundo socialista (Burgueño 2009). En esta exposición, Stepanova no sólo presentó sus pinturas, sino que las completó con obra gráfica. Ejemplo de ello es la portada del catálogo de la exposición, *5 x 5 = 25: Vystavka zhivopisi (5 x 5 = 25: An Exhibition of Painting)*, atribuido a Ekster (1882-1949), Popova, Ródchenko, Stepanova y Vesnin (1883-1959). La portada fue creada en el año 1921 con las dimensiones de 17.8 x 11.7 cm en gouache sobre papel, y en el interior del libro pueden apreciarse otras tres muestras con el mismo procedimiento, dos de cera sobre papel, y un grabado en linóleo. Esta pieza es en la actualidad propiedad del Drawings and Prints Department del MoMA, y se puede localizar con el número de registro 240.1976.1. En la portada, es posible apreciar cierta influencia vanguardista europea, llegando incluso a establecer ciertas similitudes, especialmente a nivel cromático, con las composiciones de Sonia Delaunay (Monfort, 2016), si bien los colores no son tan vivos como los empleados por la diseñadora, en parte debido al tono original del papel sobre el que han trabajado con el gouache.

Asimismo, en esta segunda muestra, no fueron pinturas lo que se expuso, sino dibujos, bocetos y maquetas donde predominó el uso de figuras geométricas representadas mediante colores puros sobre materiales industriales. Este cambio en el arte soviético, reflejado en *5 x 5 = 25*, supuso que, a partir de dicho momento, el trabajo artístico de Popova y Stepanova fuese consecuencia de su compromiso social con la causa, de modo que sus experimentos visuales deberían ser concebidos como una serie de bocetos preliminares que la encaminarán hacia un arte de construcción (Chlenova, 2019).

Dado que el principal objetivo del artista constructivista era el supeditar su producción artística a la construcción de una nueva sociedad dentro del nuevo régimen comunista, Stepanova buscó abolir el individualismo artístico para contribuir al ideal comunista. Después de la Revolución Soviética, destacó como educadora y directora del Departamento de Tejido en los Vkhu temas, mientras continuaba su trabajo creativo (Hyung Jeong, [s. f.]). A partir de 1921, se enfocó en la producción artística, creyendo en la importancia del arte textil y del diseño en el desarrollo de la sociedad soviética. Su incursión en el diseño teatral en 1922, para *La Muerte de Tarelkin*, mostró su enfoque constructivista eliminando la ornamentación y utilizando materiales en su estado bruto (Fernández González, 2020). Su estilo, influenciado por la vanguardia futurista, generó composiciones lineales y austeras en forma, línea y color (Rodríguez Calatayud, 2007, 327-328).

En relación a la vestimenta escénica, la artista se valió del mismo sistema que empleaba en sus diseños de moda, basándose en una estética próxima a las corrientes del Cubismo y del Futurismo, materializando así conjuntos de confección simple que, destacaban por sus contrastes cromáticos, en este caso montados sobre un patronaje que podría recordar a los diseños de los uniformes de las trabajadoras de las fábricas de la industria textil, caracterizados

Su estilo, influenciado por la vanguardia futurista, generó composiciones lineales y austeras en forma, línea y color.

por la amplitud de la prenda, lo cual a su vez permitía un mayor rango de movimiento de los actores en el escenario (Bowlt, 1988). Mediante la combinación de rayas, líneas y figuras geométricas de diversos colores, Stepanova logró aportar un ritmo visual a una escenografía desprovista de decoraciones.

La trascendencia de Varvara Stepanova en el diseño teatral se manifiesta de manera icónica en su contribución a la obra *La Muerte de Tarelkin* en 1922. Su enfoque constructivista, evidente en el diseño del traje presentado, emplea líneas rectas con maestría para otorgar simplicidad y dinamismo a la vestimenta, anticipando principios que resonarían de manera sorprendente en la estética de la Bauhaus. La representación gráfica adjunta, creada con tinta china, lápiz y gouache, subraya la destreza de Stepanova en el uso de la geometría y las líneas, evocando paralelismos notables con el conocido *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer, (1888-1943), que terminaría por convertirse en un símbolo de la reforma de la escenografía teatral (San Martín Martínez, 1997), o con los trabajos de Ilse Fehling (1896-1982). Esto puede comprobarse al establecer un similitud entre *Estudio de Two Gold Ball Dancers (Die zwei Goldkugel-Tänzer)*, de *Notas y bocetos para The Triadic Ballet (Das triadisch Ballett)*, 1938, de Oskar Schlemmer –que puede consultarse en el Drawings and Prints Department, MoMA, número de registro 175.1977.3, Figura 1– y el diseño de Túnica de cama de Tarelkin (Figura 2), creado por Stepanova en 1922. Observando ambos, podemos apreciar una clara inspiración en la forma geométrica y en la línea para llevar a cabo sus diseños teatrales, si bien en el caso de Stepanova se ha priorizado la comodidad frente a la espectacularidad escénica.

Su enfoque constructivista, evidente en el diseño del traje presentado, emplea líneas rectas con maestría para otorgar simplicidad y dinamismo a la vestimenta [...].

Figura 1.

Estudio de Two Gold Ball Dancers (Die zwei Goldkugel-Tänzer), de *Notas y bocetos para The Triadic Ballet (Das triadisch Ballett)*, 1938, de Oskar Schlemmer. Dibujo digital. Original conservado en el Drawings and Prints Department, MoMA, Número de registro 175.1977.3. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2023).

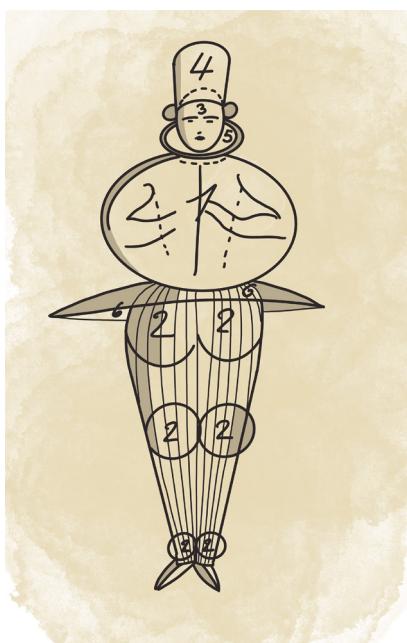


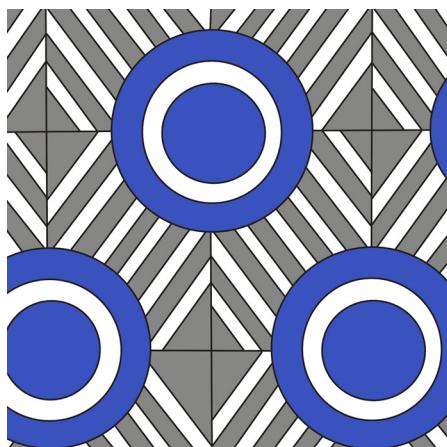
Figura 2.

Estudio de Túnica de cama de Tarelkin, 1922, de Varvara Stepanova. Dibujo digital. Obtenido a partir de imagen publicada en Bowlt, John E. (1988). Varvara Stepanova. A constructivist life. Idea Books Edizioni, 67. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2023).

Por tanto, esto también nos permite afirmar que, bien estos pioneros exponentes del diseño de vestuario escénico se basaron en las formas geométricas, Stepanova priorizó la libertad y el movimiento, valiéndose a su vez de patrones y colores vibrantes que le ayudaban a atraer la atención del espectador a la vez que reflejaban su enfoque funcional. Lejos de lo meramente decorativo, sus creaciones desafían las normas de género al presentar prendas andróginas (Bowlt, 1988). La resonancia de su estilo, propio de la funcionalidad del Constructivismo, con los ideales de la Bauhaus se manifiesta no solo en la elección de elementos como la línea y la geometría, sino también en la intención compartida de fusionar lo estético con lo funcional, estableciendo un vínculo evidente entre el Constructivismo ruso y la icónica escuela alemana.

Figura 3.

Estudio de Diseño textil, 1923-24, de Liubov Popova. Dibujo digital. Obtenido a partir de imagen propiedad de Scala Archives. Número de registro 0147952. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2023).



Paralelamente, Liubov Popova reflejó una vocación similar a la de Stepanova. Su enfoque en los primeros años del régimen comunista la llevó a proyectos públicos y a diseñar carteles de propaganda. Reconocida por sus diseños de vestuario, especialmente aquellos destinados a la figura femenina, contribuyó a la concepción de una nueva mujer rusa emancipada e independiente. Sus trajes, reminiscentes de la 'ropa de producción' utilizada en la industria, abrazaron una estética andrógina influenciada por la abstracción geométrica, alineándose con la visión igualitaria de las teorías socialistas.

Paralelamente, tal y como se ha comentado anteriormente en el caso de Stepanova, los diseños para textiles de Popova (Figura 3) destacó por su enfoque funcional, empleando el color y la forma geométrica como base de sus estampados. Su habilidad para elaborar patrones y utilizar colores vivos estampados confería dinamismo y personalidad a las prendas. Mediante estos patrones, realizaría diseños de trajes andróginos, influenciados por la abstracción geométrica, desafiaron las convenciones de género y se alinearon con la visión igualitaria del socialismo, tal y como puede apreciarse en *Model o a dress*, de 1923-24, creado por Popova en tinta china y gouache sobre papel con unas dimensiones de 24 x 10,4 cm, y que puede consultarse en Scala Archives con el número de referencia 0147950. Por ello, podemos afirmar que su obra, marcada por líneas geométricas y un lenguaje visual compartido con Stepanova, reflejó una estética sexualmente neutra.

Tanto Popova como Stepanova influyeron en la creación de un nuevo arte utilitario que transformó la sociedad soviética (Hyung Jeong, [s.f.]), y que a su vez se vio reflejada en la nueva libertad presente en la sociedad alemana, que se manifestaría en los ideales y conceptos de la Bauhaus. Los bocetos y diseños textiles de Stepanova, analizados en *Alexander Lavrentiev y Varvara Stepanova: A Constructivist Live*, resaltaron elementos como la línea recta y la geometría (Rodríguez Calatayud, 2007: 327-328). Es determinante para esta investigación poner en valor el hecho de que sus primeros trabajos profesionales en el mundo del diseño del vestuario teatral la llevaron, entre 1923 y 1924, a trabajar junto a Varvara Stepanova en la Primera Fábrica Estatal de Estampado Textil –antiguamente la Fábrica Emil Tsídel–, en Moscú, para la que realizaron una serie de diseños de telas estampadas donde, nuevamente, la línea y la geometría fueron los principales protagonistas a través de un color vivo y puro.

De este modo, motivadas por hacer llegar su arte a las masas, Popova y Stepanova comenzaron a realizar diseños de telas, posteriormente, también realizarían diseños de vestimenta para puestas y eventos oficiales. Los diseños de las artistas se inspiraban en las secuencias seriales de figuras geométricas realizadas con colores muy vivos. Así es como las prendas de Stepanova fueron concebidas para poder ser reproducidas a nivel industrial a un coste bajo, para luego ser comercializadas a través de revistas del momento, como el *LEF. Zhurnal levogo fronta iskusstv* –traducida como *LEF: Revista del frente de izquierda de las artes*–, siendo este el principal medio de comunicación de escritores, fotógrafos, críticos, artistas y diseñadores de la URSS.

En sus diseños textiles para la Primera Fábrica Estatal de Estampado Textil, Stepanova realizó más de ciento cincuenta creaciones geométricas y, aunque su colaboración fue breve, desarrolló nuevos tipos de tela dentro de restricciones mecánicas, limitando la gama cromática y utilizando formas rectilíneas como triángulos, cuadrados y círculos en una paleta de tintes

Así es como las prendas de Stepanova fueron concebidas para poder ser reproducidas a nivel industrial a un coste bajo [...].

reducida. Inspirándose en la abstracción geométrica, superponía estas formas para lograr conjuntos dinámicos. Muestras de estas telas, como las de 1924, fueron recopiladas en el volumen editado por Peter Noever en 1991, permitiendo el análisis detallado de los diseños. Un ejemplo de estos textiles se encuentra en la página ciento noventa y uno de dicho ejemplar, mostrando un modelo en gouache sobre papel para la fábrica estatal, destacando el uso de líneas y los colores rojo y negro para crear un estampado dinámico (Noever, 1991).

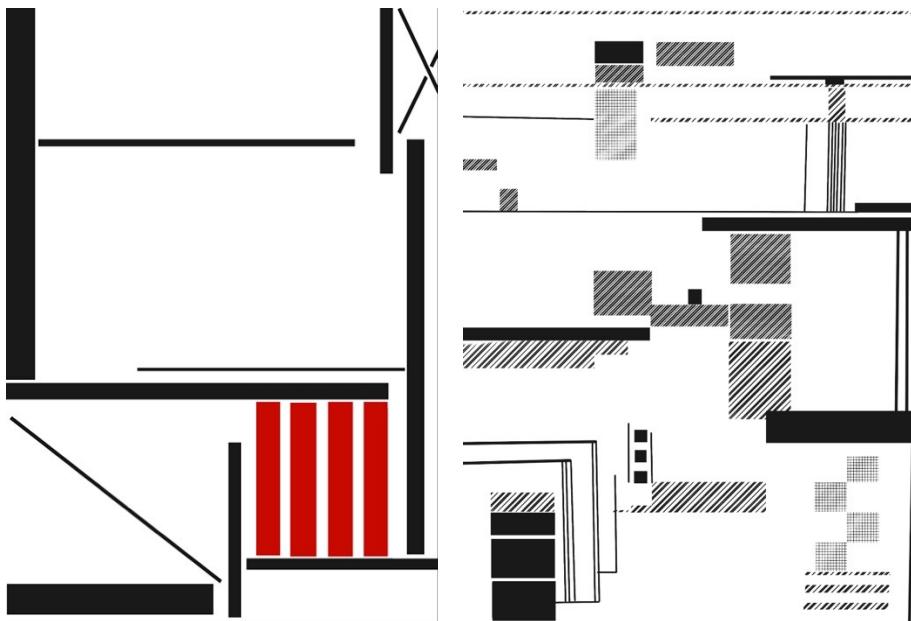


Figura 4.

Estudio geométrico de Val Pamiati Skriabina, 1922, de Liubov Popova. Dibujo digital. Obtenido a partir de imagen propiedad del MoMA. Número de registro 18.2001. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2024).

Este enfoque en el diseño textil de Stepanova, similar al de Popova en *Val Pamiati Skriabina* –conservado en el Drawings and Prints Department del MoMA, con número de registro 18.2001–, emplea la línea y colores específicos para lograr una composición visualmente impactante (Figura 4). Paralelamente, podemos ver cómo esta línea de pensamiento también está presente en la escuela alemana de la Bauhaus, donde la línea y la geometría son empleadas como base sobre la que crear un diseño estético a la par que funcional, acercando el arte a la industria. Esto queda patente en *Wall Hanging* (1924) de Gunta Stölzl, perteneciente al Architecture and Design Department del MoMA –créditos a Phyllis B. Lambert Fund–, y que se puede consultar con el número de registro 75.1958, que podemos apreciar en la Figura 5. En este tapiz puede apreciarse cómo Stölzl combina la línea con las figuras del cuadrado y del rectángulo para generar una composición dinámica, mostrando así la clara similitud entre el Constructivismo ruso y la estética *bauhausiana*. La convergencia de estos estilos se evidencia no solo en la elección de elementos como la línea y la geometría, sino también en la intención compartida de fusionar lo estético con lo funcional. Mientras Popova y Stepanova, con sus vibrantes diseños, sentaron las bases en la Unión Soviética, la Bauhaus, representada aquí por Stölzl, adoptó y adaptó estos principios para crear un lenguaje estético propio. Este paralelismo revela una interacción fluida y bidireccional, donde las corrientes artísticas de Rusia y Alemania se nutrieron mutuamente, trascendiendo fronteras geográficas para contribuir a una estética textil que fusiona innovación, funcionalidad y expresión visual.

Los tejidos de Stepanova muestran la repetición seriada de formas geométricas, contrastando tonos saturados como el rojo, el amarillo y el azul –es decir, colores primarios, los cuales también forman una parte esencial de la línea estética de la Bauhaus, tanto en cartelería como en diseño textil, como puede apreciarse en *Diseño para un tejido de tapiz*, 1924, de Benita Koch-Otte, perteneciente a la Bauhaus-Archiv con el número de inventario 2016/221– sobre fondos blancos y negros (Figura 6). Por un lado, la posición de las líneas pretende

Figura 5.

Estudio de Wall Hanging, 1924, de Gunta Stölzl. Dibujo digital. Obtenido a partir de imagen propiedad del MoMA. Número de registro 75.1958. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2024).

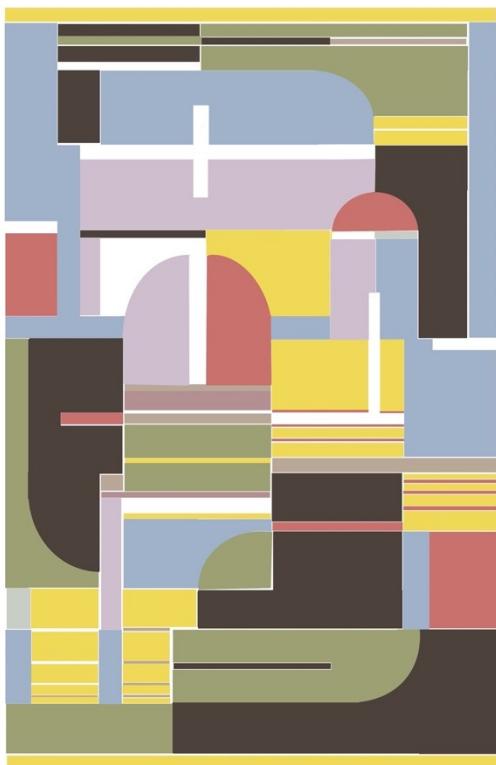


Figura 6.

Estudio del diseño textil *Yellow and Black*, 1924, de Varvara Stepanova. Dibujo digital. Obtenido a partir de imagen publicada en Sotheby's. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2023).

crear un dinamismo mediante su reiteración, creando ritmos visuales en el propio tejido. A su vez, el empleo de los colores antagónicos en las líneas nos lleva a pensar en la lucha simbólica propia del régimen, lo que, junto a la repetición, alude y reitera la importancia de la industria y de la fábrica en el modelo de vida soviético, la idea de igualdad social o la necesidad de uniformidad en este sentido. Comparando estos tejidos con otros de la escuela de la Bauhaus, como es el caso de *Wandbehang We 791*, 1926, diseñado por Anni Albers y confeccionado por Gunta Stölzl –retejido en 1964 y conservado en la Bauhaus-Archiv con el número de inventario 1475–, podemos apreciar cómo esta ideología constructivista, donde el arte fue llevado al día a día de la gente mediante el diseño, será pulida y consolidada en la escuela alemana de la Bauhaus, quienes no solo revolucionarían el diseño de telas, sino el propio tejido.

Por desgracia, las penurias económicas que estaba atravesando en ese momento la Unión Soviética, tuvo como consecuencia que muchos de los diseños de Popova y de Stepanova no llegasen nunca a ser producidos en masa. Muchos de estos bocetos y prototipos se conservan en colecciones privadas o en casas de subastas, como es el caso de un boceto de Stepanova de 1924 para diseño textil, *Yellow and Black*, creado en tinta y gouache sobre papel con unas dimensiones de 14.5 x 20 cm, que fue expuesto en Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack Museum, y que fue vendido

dentro del lote 13 por la casa de subastas Sotheby's. Como puede apreciarse en la Figura 7, en este caso, el empleo de la línea diagonal en este boceto de Stepanova podría ser similar a *Design for a Textile* (1923) de Gunta Stölzl (Figura 8), creada en gouache sobre papel con unas dimensiones de 8 x 9.8 cm, y que puede consultarse en el archivo del MoMA con el número de registro 407.1988. El empleo de las diversas diagonales y la clara inspiración geométrica son un ejemplo de cómo ambas corrientes, la Bauhaus y el Constructivismo ruso, se influenciaron mutuamente en el desarrollo del diseño textil. La línea diagonal, presente tanto en el boceto de Stepanova como en la obra de Stölzl, sirve como punto de convergencia entre estas dos corrientes. Aunque Stepanova opta por una paleta más vibrante, la conexión geométrica y el uso de diagonales revelan un diálogo visual entre ambas artistas. Este intercambio estilístico entre el Constructivismo ruso y la Bauhaus evidencia cómo estas escuelas contribuyeron a un proceso de retroalimentación, nutriéndose de elementos dis-

Figura 8.

Estudio de *Design for a Textile*, 1923, de Gunta Stölzl. Dibujo digital. Obtenido a partir de imagen propiedad del MoMA. Número de registro 407.1988. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2024).

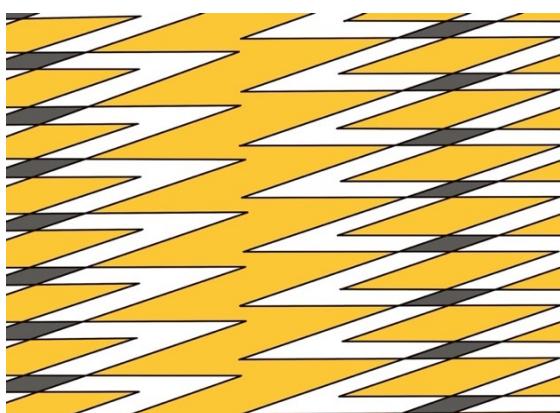


Figura 7.

Estudio de *Design for a Textile*, 1923, de Gunta Stölzl. Dibujo digital. Obtenido a partir de imagen propiedad del MoMA. Número de registro 407.1988. Obra propiedad de la autora. Fuente: Elaboración propia (2024).



tintivos para enriquecer su propio repertorio estético. Así, la intersección entre las obras de Stepanova y Stölzl se convierte en un testimonio tangible de la sinergia creativa entre dos movimientos vanguardistas que, a pesar de sus contextos diversos, encontraron un terreno común para la innovación en el diseño textil.

El diseño de los tejidos de ambas creadoras, junto con sus diseños de moda, serían de los pocos proyectos constructivistas realizados por las artistas que realmente llegarían al público popular (Bowlt, 2017). Si bien es cierto que la mujer soviética estuvo mucho más involucrada en la vanguardia artística que sus coetáneas europeas, ambas creadoras fueron de las pocas diseñadoras que lograron ver cómo sus piezas llegaron a ser fabricadas en serie, y difundidas a través de la red económica soviética hacia las masas. En este sentido, debe tenerse en cuenta que la nueva organización de la vida cotidiana había sido un desafío para el gobierno soviético, siendo la arquitectura y el diseño elementos clave a la hora de reformar el pueblo. Por tanto, su papel como diseñadoras fue un gran triunfo para la causa productivista, siendo la creación y producción de estampados textiles la cima de la labor artística de la época, al ser ésta una tentativa de acercar los conceptos de diseño a las clases obreras y campesina.

[...] Popova
diseñó docenas
de vestidos mo-
dernos para la
mujer que, des-
graciadamente,
nunca llegarían
a producirse en
serie.

Sus diseños tienden a incorporar no solo figuras geométricas, sino también logotipos, como el de la hoz superpuesta al martillo, símbolo comúnmente empleado a la hora de representar el comunismo. Del mismo modo que habría hecho Stepanova en sus tejidos, la diseñadora empleó los colores rojo y azul, haciendo así un guiño a la importancia de la Revolución, y acercando el nuevo régimen a los hogares del pueblo. Si bien sus diseños de estampados textiles se hicieron populares en la época, sus diseños de moda no tuvieron el mismo éxito, dando lugar a una difusión desigual (Tupitsyn, 2009). Siendo consciente de que su trabajo en la fábrica debía adaptarse al mercado de la moda, Popova diseñó docenas de vestidos modernos para la mujer que, desgraciadamente, nunca llegarían a producirse en serie. Estos diseños muestran una predilección por la utilidad y la comodidad por parte de quien los porte, careciendo de grandes ornamentaciones y mostrando predilección por los estampados compuestos por figuras geométricas.

Es evidente que en 1923 tuvo que replantearse un poco este enfoque al diseñar tejidos para la producción en serie, entre otras cosas, porque el diseño tenía que poder repetirse hasta el infinito para producir un fardo de tela, pero también porque en los cinco años transcurridos su propio vocabulario de la abstracción y sus experimentos con la forma no objetiva se habían desarrollado enormemente (Lodder, 2010). Un ejemplo de ello sería *Sketch for fabric*

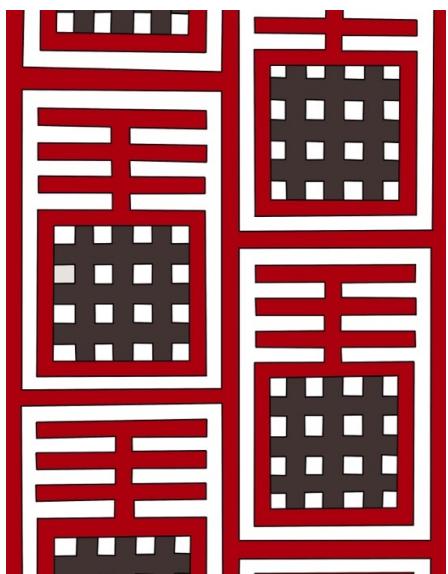


Figura 9.

Estudio de Sketch
for fabric, 1923,
de Liubov Popova.
Dibujo digital.
Obtenido a partir de
imagen propiedad
de Scala Archives.
Número de registro
0147993. Obra
propiedad de la
autora. Fuente:
Elaboración propia
(2023).

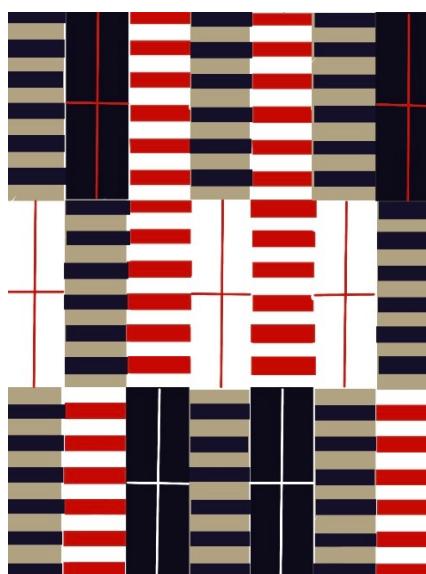


Figura 10.

Estudio de detalle
de Design for Wall
Hanging, 1926, de
Anni Albers. Dibujo
digital. Obtenido
a partir de imagen
propiedad del
MoMA. Número de
registro 401.1951.
Obra propiedad de
la autora. Fuente:
Elaboración propia
(2024).

(1923), realizado por Popova en 1923 en gouache sobre cartón, con unas dimensiones de 21.4 x 35.6 cm, perteneciente a una colección privada de Moscú, y que puede consultarse en Scala Archives con el número de registro 0147993 (Figura 8). En este caso, la artista se decantó por una combinación de líneas horizontales y verticales en rojo y negro –colores asociados a la Revolución– sobre un fondo blanco, mediante las cuales construiría un patrón dinámico, pese a la estabilidad propia de las líneas horizontales. Este empleo de la línea horizontal para crear un efecto óptico dinámico en el tejido será también empleado –incluso aplicando la misma gama cromática– en el año 1926 por la diseñadora alemana Anni Albers, como puede apreciarse en *Design for Wall Hanging* (1926), también realizado en gouache sobre papel, con unas dimensiones de 31.8 x 20.6 cm, propiedad de la Josef and Anni Albers Foundation, y que puede consultarse en el MoMA con el número de registro 401.1951 (Figura 9).

Hacia el final de su vida, Popova combinó diseño textil y de vestuarios con su producción pictórica y cartelería, aplicando sus teorías de abstracción geométrica a la producción industrial (Bowlt, 1988). Su repentina muerte en 1924, a los treinta y cinco años, a causa de la escarlatina, truncó su acceso a la segunda fase del Constructivismo ruso, donde la cámara, la fotografía y el cine ganarían relevancia en la representación de la nueva arquitectura soviética.

En el caso de Varvara Stepanova, su obra fue objeto de críticas durante el régimen estalinista, a fines de los años veinte y principios de los años treinta. Inmersa en la ilustración de libros y el diseño de decorados para cine y teatro, destacó en trabajos como la portada del libro *Oervaia konnaia*, publicado por la editorial estatal OGIZ en 1938. No logró adaptarse al realismo socialista, alejándose de los círculos artísticos y falleciendo en Moscú en 1958. Su readmisión póstuma como miembro de la Unión de Artistas de la Unión Soviética ocurrió en el mismo año, dos años después del fallecimiento de su esposo.

Hacia el final de su vida, Popova combinó diseño textil y de vestuarios con su producción pictórica y cartelería [...].

Conclusiones

El análisis del diseño textil de Liubov Popova y Varvara Stepanova en el contexto del Constructivismo revela una conexión profunda con las visiones revolucionarias y las transformaciones sociales de la Unión Soviética. Ambas artistas, influidas por la Revolución de Octubre de 1917 y comprometidas con la construcción de una nueva sociedad comunista, llevaron sus habilidades artísticas más allá de los límites convencionales. Su participación en el Constructivismo no solo fue excepcional en términos de la producción artística en general, sino también por la destacada presencia femenina en este movimiento.

Liubov Popova experimentó una evolución artística desde el Cubismo y el Futurismo hasta abrazar el Constructivismo después de la Revolución de Octubre. Su participación en la exposición *5 x 5 = 25* marcó el establecimiento del Constructivismo como un nuevo ideal artístico. Popova no solo contribuyó al diseño textil y de moda, sino que también destacó en la docencia, compartiendo sus conocimientos en teoría del color aplicada a la industria. Sus diseños de vestuario, especialmente los destinados a la mujer, desafiaron las convenciones de género y reflejaron una estética andrógina influenciada por la abstracción geométrica.

Varvara Stepanova, por otro lado, con su versatilidad y capacidad para combinar estilos, desempeñó un papel crucial en la transición del arte vanguardista al Constructivismo. Su colaboración con Alexandre Ródchenko y su incursión en el diseño teatral, especialmente para *La Muerte de Tarelkin*, reflejan su compromiso con la estética constructivista y la aplicación de sus principios en la vida cotidiana. Su enfoque funcional, alejado de lo meramente decorativo, se manifestó tanto en el diseño textil como en la moda, priorizando la libertad de movimiento y desafiando las normas de género.

Ambas artistas, durante su colaboración en la Primera Fábrica Estatal de Estampado Textil, llevaron la filosofía del Constructivismo a más de ciento cincuenta creaciones geométricas,

A pesar de las limitaciones económicas de la época, ambas creadoras lograron que sus diseños alcanzaran al público popular [...].

comercializadas a través de revistas como LEF. Sus diseños textiles, inspirados en la abstracción geométrica, emplearon líneas rectas y formas simples, reflejando el compromiso con la funcionalidad y la producción en serie. A pesar de las limitaciones económicas de la época, ambas creadoras lograron que sus diseños alcanzaran al público popular, contribuyendo así a la transformación cultural y educativa bajo el nuevo régimen soviético.

Popova y Stepanova sentaron las bases para un nuevo enfoque en el diseño de moda, priorizando la funcionalidad y la expresión artística sobre las convenciones tradicionales. La ruptura con el individualismo artístico, la búsqueda de la igualdad social y la aplicación del arte a la construcción de una nueva sociedad fueron principios que resonaron en la Bauhaus. Stölzl y Albers, a su manera, continuaron esta tradición, llevando consigo el legado del Constructivismo soviético hacia la concepción de un arte utilitario que transformó la sociedad. En última instancia, la interconexión entre estas artistas pioneras destaca la importancia de su legado en la evolución del diseño textil y de moda en el siglo XX.

Referencias

- Albers, A. (1926). *Design for Wall Hanging, Architecture and Design Department, MoMA*. Número de registro 401.1951. ©2024 Josef and Anni Albers Foundation.
- Albers, A. y Stölzl, G. (1926). *Wandbehang We 791, Bauhaus-Archiv*. Número de registro 1475.
- Bowlt, J. E. (1988). *Varvara Stepanova. A constructivist life*. Idea Books Edizioni.
- Bowlt, J. E. (2017). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*. Thames & Hudson.
- Cartwright, M. (2023, 1 de marzo). *The textile industry in the British Industrial Revolution. World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/article/1184/the-textile-industry-in-the-british-industrial-revolution/>
- Chlenova, M. (2019). *Liubov' Popova's Objects from a Dyer's Shop, 1914*. MoMA. Recuperado de 26 de marzo de 2024. <https://post.moma.org/liubov-popovas-objects-from-a-dyers-shop-1914/>
- Dabrowski, M. (1991). *Liubov Popova*. Museum of Modern Art.
- Da Hyung Jeon. (s.f.). *Varvara Stepanova*. MoMA. Recuperado de 26 de marzo de 2024. <https://www.moma.org/artists/5643>
- Danilowitz, B., Albers, A., Brignoli, P., Hoces de la Guardia, S., Albers, J., Gideshus, K., Anger, J., Pamarola Sagredo, H. (2006). *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamerica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández González, D. (2020). *Varvara Stepanova: Artista multidisciplinar. Vestuario Escénico*. Recuperado 4 de marzo de 2021. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2020/09/17/varvara-stepanova-artista-multidisciplinar/>
- Gay, A. y Samar, L. (1995). *El Diseño Industrián en la Historia*. Ediciones TEC.
- Heiting, M. (2015). *The Soviet Photobook 1920-1941*. Steild Göttingen.
- Hernández, H. (2019). «Heroínas: Varvara Stepanova. Artista rusa del movimiento constructivista». *Heroínas.net*. Recuperado de 5 de octubre de 2020. <http://www.heroinas.net/2019/05/varvara-stepanova-artista-rusa-del.html>.
- Kiaer, C. (2009). «Un constructivismo para señora y otro para caballero». En M. Rodríguez (ed.), *Rodchenko y Popova: definiendo el constructivismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 147-173.

- Koch-Otte, B. (1924). *Diseño para un tejido de tapiz*, Bauhaus-Archiv. Número de registro 2016/221.
- Lavrentiev, A. (1988). *Varvara Stepanova. A Constructivist Life*. Thames & Hudson Ltd.
- Lodder, C. (2010). «Liubov Popova: From Painting to Textile Design», *Tate Papers*, 14. Recuperado de 20 de abril de 2021. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>
- Monfort, A. (2016). *Sonia Delaunay*. Tate Publishing.
- Moral Roncal, A. (2019). «Los espejismos de la Revolución Industrial». *La Vanguardia*. Recuperado de 26 de marzo de 2024. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20190527/47312392773/los-espejismos-de-la-revolucion-industrial.html>
- Museo Reina Sofía. (2017). *Anni y Josef Albers: Viajes por Latinoamérica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Noever, P. (1991). *Alexandr M. Rodchenko. Varvara F. Stepanova. The Future is Our Goal*. Prestel Verlag.
- Popova, L. (1922). *Val Pamiati Skriabina, Drawings and Prints Department*, MoMA. Número de registro 18.200.1.
- Popova, L. (1923). *Sketch for fabric*, Scala Archives. Número de registro 0147993.
- Popova, L. (1923-24). *Diseño textil*, Scala Archives. Número de registro 0147952.
- Popova, L. (1923-24). *Model of a dress*, Scala Archives. Número de registro 0147950.
- Rodríguez Calatayud, N. (2007). *Archivo y Memoria Femenina*. (Tesis Doctoral): Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- San Martín Martínez, F. J. (1997). «Oskar Schlemmer, un artista poliédrico». *Lápiz: Revista Internacional del Arte*, nº 130, 22-31.
- Schlemmer, O. (1938). «Two Gold Ball Dancers (Die zwei Goldkugel-Tänzer)», de *Notas y bocetos para The Triadic Ballet* (Das triadisch Ballett), 1938, Drawings and Prints Department, MoMA. Número de registro 175.1977.3
- Stepanova, V. (1921). «Cover of 5 x 5 = 25: Vystavka zhivopisi (5 x 5 = 25: An Exhibition of Painting)». *Drawings and Prints Department*, MoMA. Número de registro 240.1976.1.
- Stepanova, V. (1924). «Yellow and Black. Boceto de diseño textil». Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack Museum. Sotheby's. Número de lote 13.
- Stölzl, G. (1923). *Design for a Textile*, Architecture and Design Department, MoMA. Número de registro 407.1988.
- Stölzl, G. (1924). *Wall Hanging*, Architecture and Design Department, MoMA. Número de registro 75.1958. © Phyllis B. Lambert Fund.
- Tupitsyn, M. (2009). «Participar en la producción: el código constructivista». En M. Rodríguez (Ed.), *Rodchenko y Popova: definiendo el constructivismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15-31.