

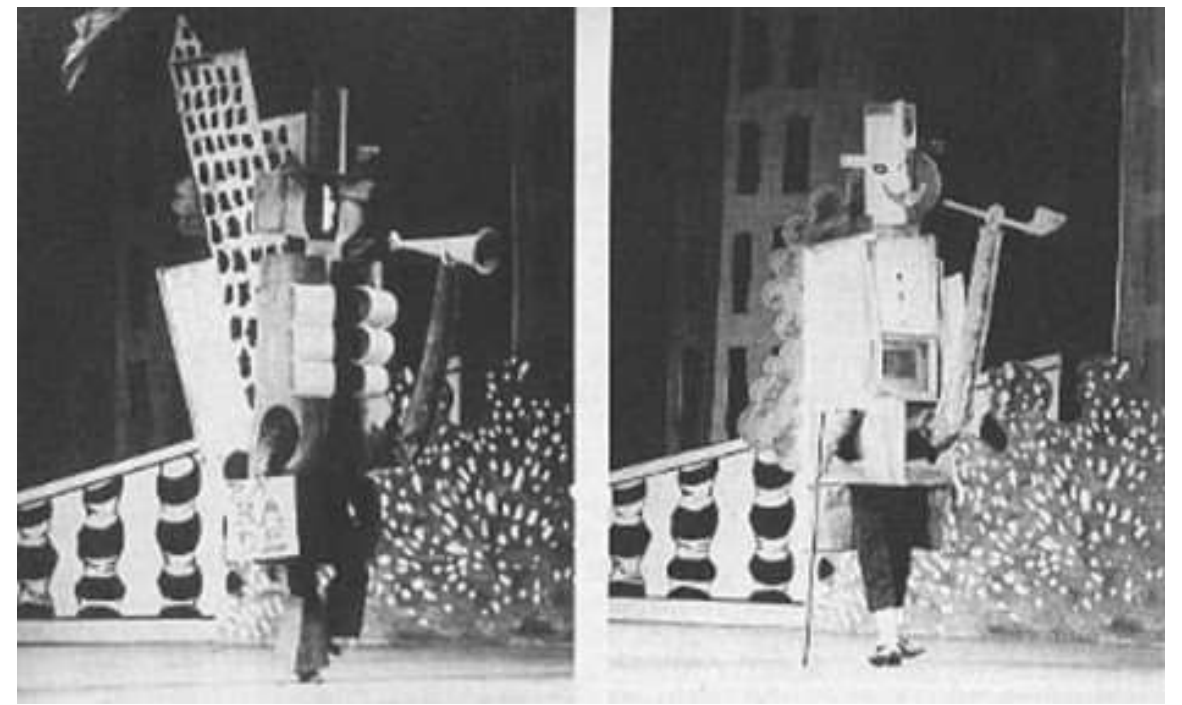
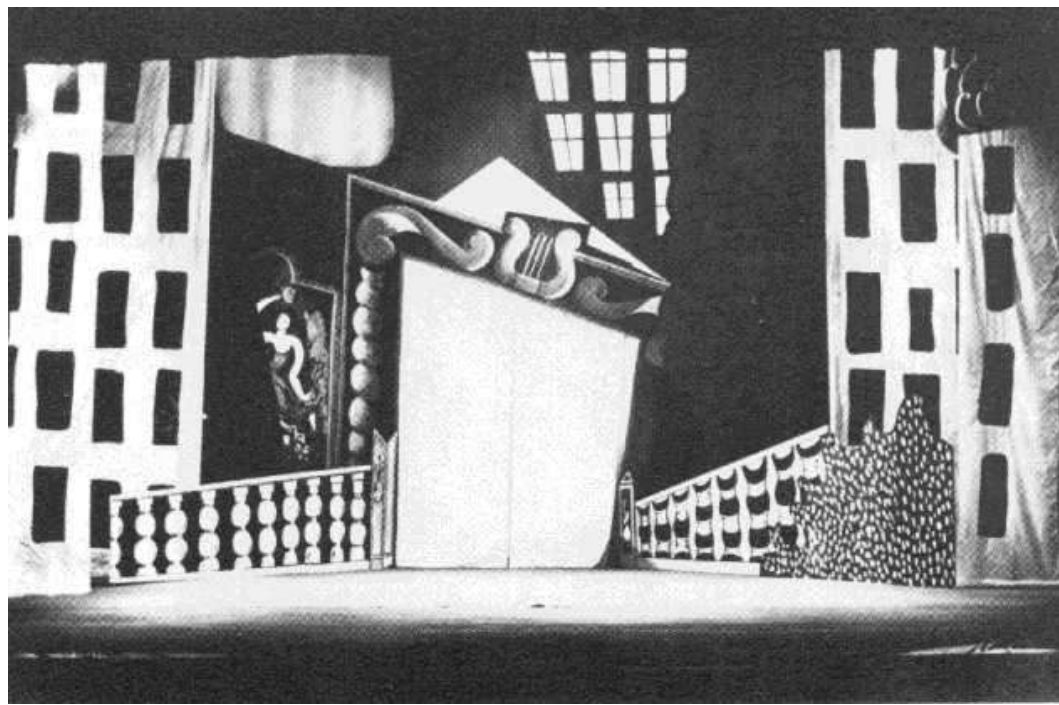
РУСКА АВАНГАРДА

- Потреба да се руска уметност модернизује довела је крајем осамдесетих година 19. века до жучних расправа око начина њене еманципације. И док је једна струја уметника пледирала за реформу по западноевропском моделу, друга је инсистирала на особеном, руском моделу. Ова подела суштински је одредила развој руског модернизма и авангарде.
- Залагање за равноправан статус заната и „високе“ уметности, идеја о синтези свих уметности, конвенционалних и нових медија, родова и жанрова, као и уметности и живота, те усвајање техничко-технолошких иновација и склоност ка формалном експерименту, кључне су карактеристике хетерогених праваца руске авангарде.



Захваљујући покрету **Свет уметности** (*Мир искусства*) и истоименом часопису (**1898**), руска уметност, утемељена на византијској и народној традицији, иновирана је искуствима ар нувоа, француских симболиста и групе Наби. Године 1890. покрету се прикључио и **Сергеј Дјагилев**, кореограф ансамбла Руски балет, редитељ оперских представа, организатор концерата и уметничких изложби, промотер модерне уметности. После гостовања ансамбла Руски балет у Паризу 1909, сценографије за наступе ове плесне групе дизајнирали су многи европски уметници прогресивне оријентације.

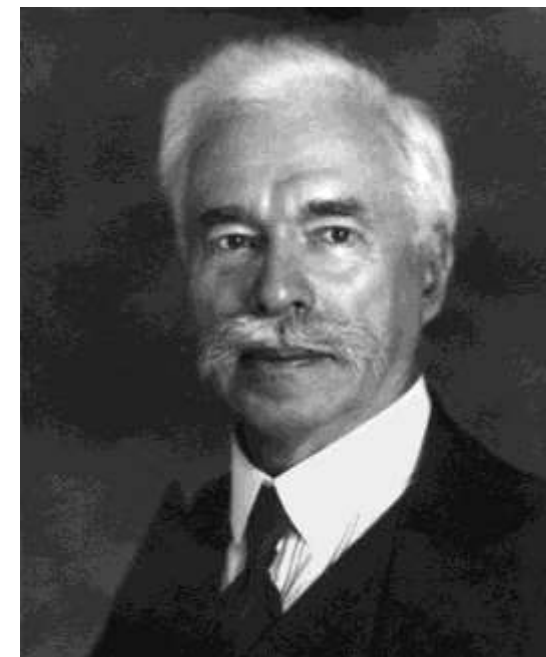




Један од првих примера такве сарадње везан је за гостовање Руског балета у Риму и Паризу **1917**, када су Пикасо, песник и драматург **Жан Кокто**, композитор **Ерик Сати** и кореограф **Леонид Масин** били ангажовани на припреми представе **Парада**. Традиционална *Парада* потиче с краја 18. века, када је извођена као мултимедијални спектакл испред позоришне зграде како би привукла ширу публику. Балетска представа заснована на теми сукоба, сада је конципирана као спој неконвенционалне плесне кореографије и акустике, тј. комбинација заглушујуће буке, звучних ефеката и механицистичко-кубистичке менажерије. **Пикасо** је осмислио **сценографију**, која је по романтичној сликовитости подсећала на његова дела из „ружичастог“ периода (1905), док је Кокто буку сирена, писаће машине и воза конципирао као звучни еквивалент Пикасових кубистичких колажа и асамблажа за **костиме**. После премијерног извођења у Паризу, представа је постигла „скандалозни успех“ у Риму. Будући да је већи део публике чинила буржоазија згрожена оваквом концепцијом представе, официјелне критике су биле поражавајуће, али то није зауставило сарадњу западноевропских уметника са ансамблом Руски балет Сергеја Дјагиљева.



Осим директне сарадње, појава уметничких часописа омогућила је уметницима Русије да се информишу о актуелним токовима европске уметничке сцене, као што су фовизам, кубизам, футуризам итд. С друге стране, захваљујући отворености московских колекција **Ивана Морозова** и **Сергеја Шћукина**, руски уметници стекли су непосредан увид у остварења уметника француског модернизма (Реноара, Сезана, Гогена, Матиса, Пикаса и др.).



Када је Маринети 1914. посетио Русију, његов *Манифест футуризма* био је увелико познат руским уметницима, а руски кубофутуристички покрет, артикулисан независно од италијанског, био је у пуном замаху. Делујући као алтернативно друштво за организовање изложби, московска група уметника **Пуб каро (1910)** заслужна је за прво представљање кубофутуристичких експеримената у Русији.

НЕОПРИМИТИВИЗАМ



Дугогодишњи животни партнери и професионални сарадници **Михаил Ларионов** (1881–1964) и **Наталија Гончарова** (1881–1962) први су представници руске авангарде. Ларионов је био један од оснивача асоцијације *Пуб каро*, али су је он и Гончарова напустили већ 1911. и формирали ривалску групу ***Магарећи реп* (1911)**, заговарајући осавремењивање руске уметности уз ослањање на локалну уметничку традицију. Идеја повратка изворном, „некултивисаном“ и архаичном изразу, тј. некласичним и примитивистичким идиомима, генерално је представљала важан фактор у конституисању авангарде у руској средини.



Као реакција на рационалистички, позитивистичко-материјалистички поглед на свет, концепт примитивизма обележио је и руску уметност у периоду **1908–1913**. Скоро сви авангардни уметници прошли су кроз неопримитивистичку фазу, афирмишући „**естетику ружног**“ и „**прицип цитатности**“ (доследно усвајање или варирање предметних мотива или формалних решења из ранијих уметничких епоха) својствен постмодернизму. Инспирацију су налазили у византијском иконопису и живопису, руском фолклору и лубоку (сеоски дрворез), сибирском везу и другим народним творевинама, а идиом заснован на таквим предлошцима назвали **неопримитивизам**.



Ларионов је у више тематских серија развио морфолошке, синтаксичке и семантичке елементе овог стила. Одликовала га је недескриптивна употреба боје, неправилности у организацији простора и пропорцијама, симплификација и деформација облика, намерна наивност и анегдотичност призора потенцирана текстуалним елементима у улози вербалног корелатива тематског садржаја слике. Томе у прилог говоре дела **Корзо у паланци** (1907) и **Вече после кише** (1909),



као и серије слика годишњих доба (*Јесен* 1912), војника и проститутки (*Венера* 1912) Ларионова.



И Гончарова ради слике у неопримитивистичком маниру, чему у прилог говоре дела *Јеванђелисти*, *Сељаци беру јабуке* (1911) и *Косидба* (1912).

РАЈОНИЗАМ/ЛУЧИЗАМ



Ларионов и Гончарова учествовали су на другој изложби групе *Плави јахач* у Минхену 1912. После тога, **1912.** године Ларионов артикулише нови правац, ***рајонизам/лучизам*** заснован на студијама оптике и динамизма, теоријама боје и облика, научним открићима везаним за феномене зрачења и енергије, као и техничким проналасцима фотограгије и филма. Проистекао из синтезе импресионистичких, кубистичких, орфистичких и футуристичких решења, рајонизам се темељио на истраживању визуелних форми насталих пресецањем светлосних зрака који се рефлектују са површине предмета. Притом се ослањао на импресионистичку дематеријализацију и кубистичку фрагментацију облика, али је суштински био заснован на динамичним формама и линијама-силама италијанског футуризма, којима се нематеријални природни феномени преводе у пластичке форме. Рајонистичке радове група руских уметника је први пут представила јавности крајем године, а потом 1913. на изложби „Мета“. **Ларионовљеве** рајонистичке слике, као што су ***Стакло*** (1911),



Лучистички предео, Црвени лучизам и Плави лучизам (1912), спадају у прва апстрактна дела руске уметности,



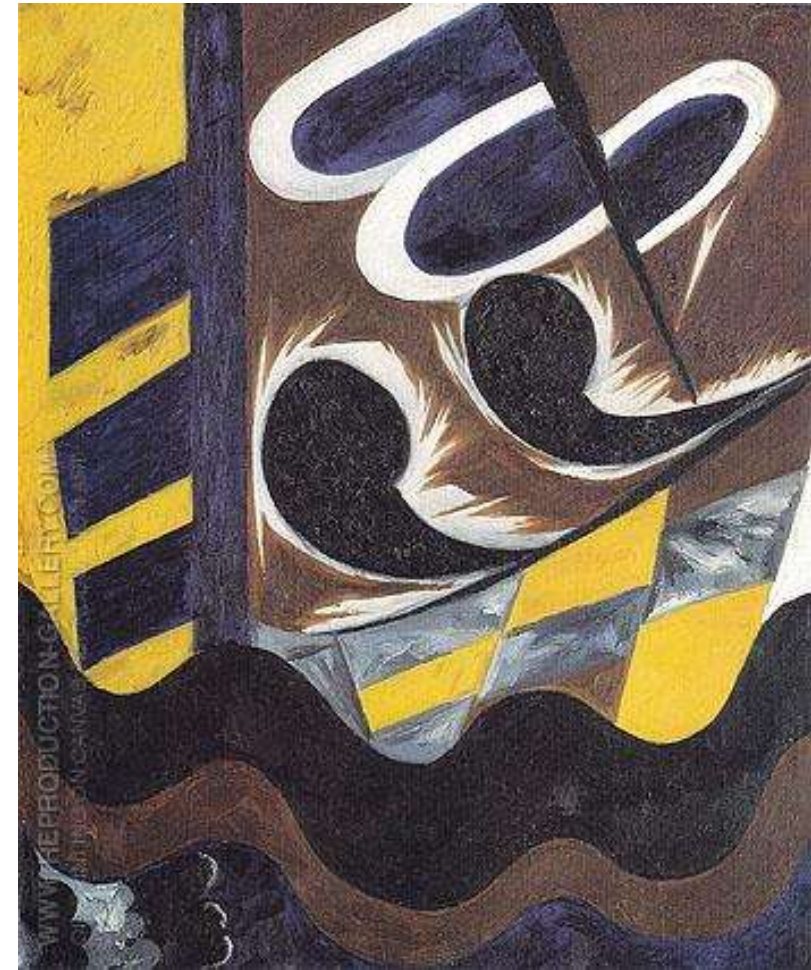
а његова ***Рајонистичка композиција*** (1912/13) парадигматично је дело овог правца. У ***Манифесту рајонизма/лучизма 1913***, Ларионов овај правац квалификује као „истинско ослобођење сликарства“. Била је то прва теоријска расправа о беспредметном у уметности, која је објављена у Русији.



Зрела лучистичка остварења **Гончарове** из **1912/13.** су ***Плаво-зелена шума, Мачке*** и ***Рајонистичка композиција***. Ларионов и Гончарова напустили су Русију 1915. и због сарадње са Руским ансамблом настанили се у Паризу. Иако су насликали тек неколико рајонистичких дела, њихове идеје биле су основ за артикулацију уметности засноване на синтези кубизма, орфизма и футуризма, идеји „четврте димензије“ (време/покрет). Овај псеудонаучни концепт четврте димензије, који су популаризовали научници, филозофи и спиритуалисти, почетком 20. века имао је бројне присталице не само у Европи и САД, већ и у Русији. Уз то, наслеђе иконописа и народна традиција примене апстрактне орнаментике у декоративне сврхе припремили су Русе за артикулацију „велике апстракције“.

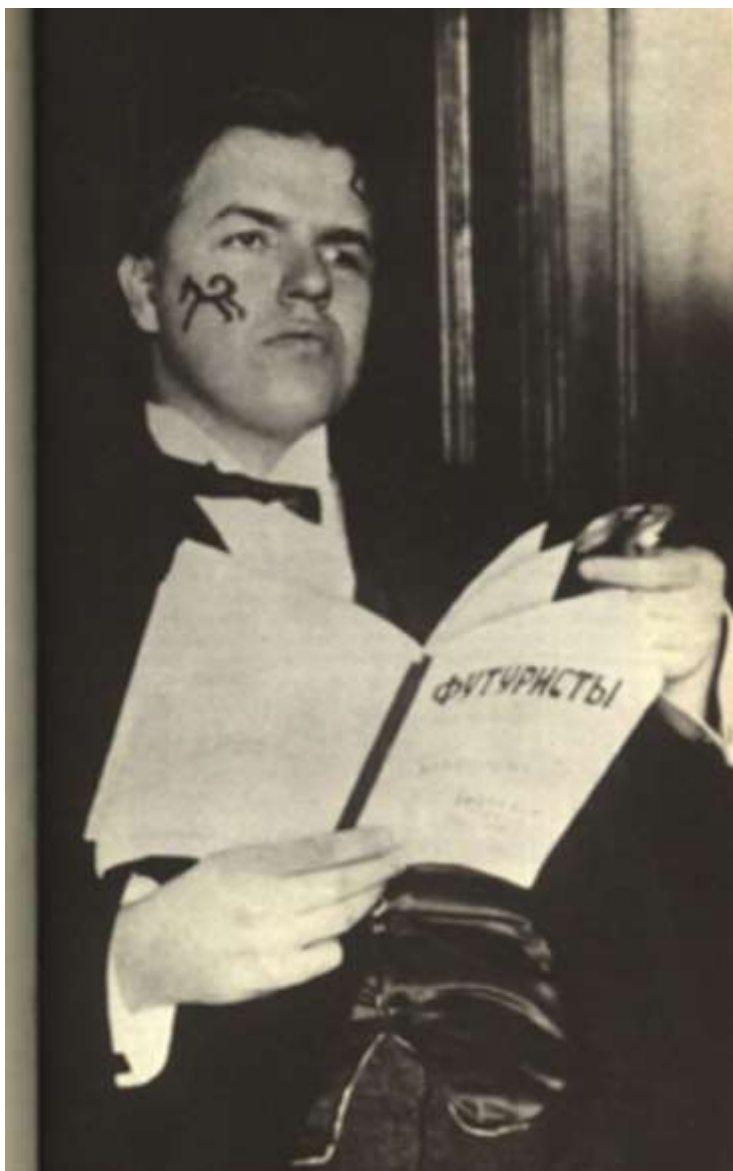


Гончарова је паралелно сликала у рајонистичком и кубофутуристичком маниру. Прелазни карактер има композиција **Рубље** (1912), заснована на посткубистичким решењима, првенствено Глеза и Метсенжеа. Примена ћириличних слова даје слици изразито руски карактер. Слова су у функцији супротстављања различитих равни реалности. Овим делом Гончарова се приближила руским кубофутуристима.



У делима кубофутуристичке концепције, као што су **Фабрика** (1912), **Динамомашина** (1913) или **Електрични орнамент** (1914), Гончарова настоји да дочара брзину и кретање помоћу недескриптивне линије и боје. Уколико су читљиви, предметни мотиви указују на заокупљеност естетиком машинизма.

КУБОФУТУРИЗАМ



Друга и трећа деценија 20. века представљају креативни климакс руске уметности. Кубофутуризам (Маљевичев термин) представља последњи стадијум пред појаву чистог беспредметног сликарства у руској уметности. Групу са називом **Кубофутуристи** основали су **1912/13.** песници: Владимир Мајаковски, браћа Николај и **Давид Бурљук** и Бенедикт Лившиц, потом су им се придружили Алексеј Кручоних, Велимир Хлебњиков и уметници круга *Пуб каро* (Ларионов, Гончарова, Маљевич, Татлин, Љубов Попова, Олга Розанова и др.), окупљени око **Првог часописа руских футуриста** (1914). Залагали су се за демократизацију уметности, сходно слогану „Уметност за све људе!“ Кључна инвенција песничког кубофутуризма је алогична „заумна поезија“ Кручониха и Хлебњикова, који су афирмисали концепт „самодовољне речи“ отвореног значења, које се открива иза ума/разума.

Године 1912. песник **Давид Бурљук** објавио је у зборнику „**Шамар друштвеном укусу**“ два текста, која су представљала преломни тренутак у артикулацији нових приступа и тумачења нове руске уметности. Успостављајући канон „померене конструкције“ Бурљук афирмише **линију, плоху** (површину) и **боју** као носеће елементе новог типа слике. Она почива на принципима дисхармоније, диспропорције, деконструкције и апстракције, а представља аутономну, самодовољну пластичку целину независну од видљиве реалности, засновану на геометријским, кинетизованим формама лишеним декоративности. У домену сликарства, кубофутуризам комбинује кубистичко разлагање форми на геометризоване фасете и футуристички симултанizam покрета и динамизам облика,

а парадигматични примери су **Маљевичев** *Оштрач ножева* (1913) и *Бициклиста* (1912/13) **Гончарове**. Заједничко песницима и сликарима кубофутуризма је интуитивно откривање истине, значења у чисто формалним аспектима и четвртој димензији дела, а не у њиховим тематским слојевима (садржају).

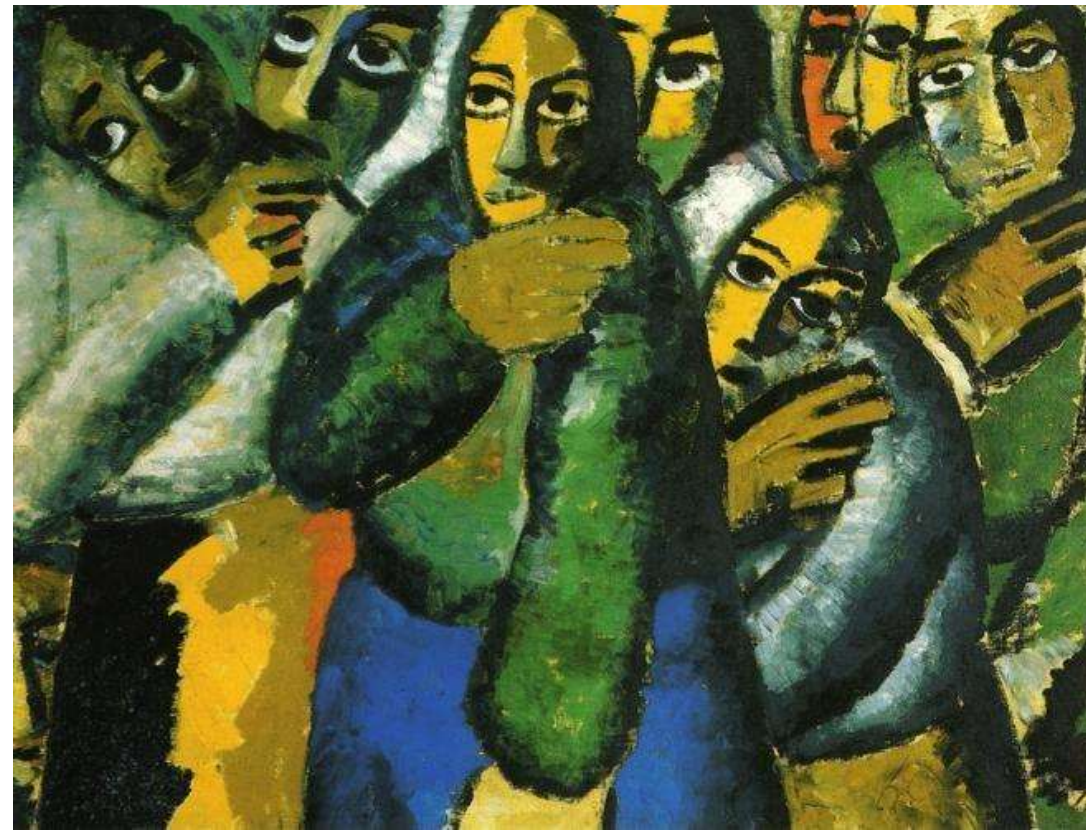
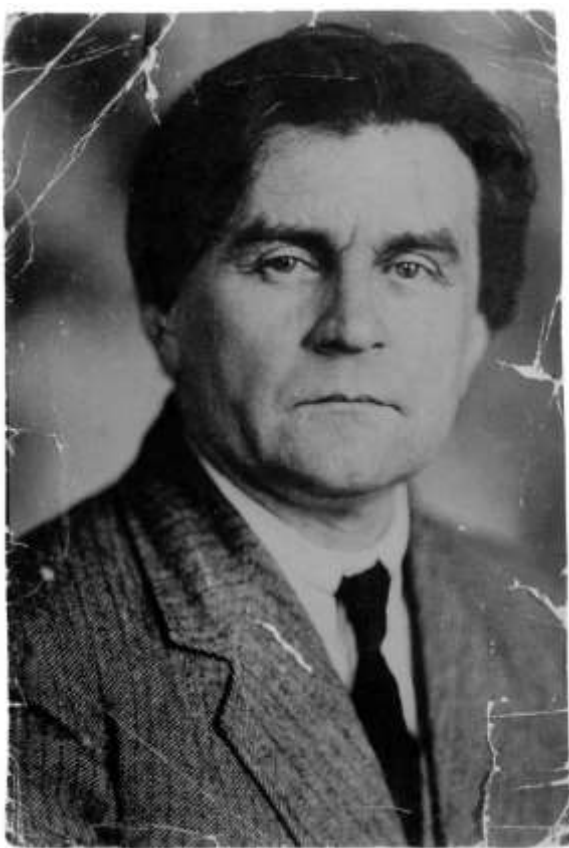




Једна од најснажнијих уметничких личности предреволюционарне руске авангарде била је **Љубов Попова** (1889–1924). Током 1912. боравила је у Паризу и учила од посткубиста Метсенжеа и Ле Фоконијеа, а већ 1913. почела је да ради у атељеу руског конструктивисте Владимира Татлина. Као и Ларионов и Гончарова, била је заинтересована за руску средњовековну уметност. Након боравка у Италији, по избијању Првог светског рата вратила се у Русију и развила **кубофутуристички** дискурс заснован на синтези кубистичког језика дезинтегрисаних предметних форми и простора с једне стране, а с друге, динамизованих футуристичких решења. Томе у прилог говоре њене слике ***Италијанска мртва природа*** (1914) и ***Виолина*** (1915).



Њену мртву природу **Тема из фарбарске радње** (1914) одликује богата хроматска скала изведена из руске народне уметности. Крајем 1915, као одговор на Маљевичева супрематистичка платна, Попова је почела да ради потпуно апстрактне композиције. Инсистирајући на структури, архитектонски функционалном грађењу слике, она је артикулисала самосвојан сликарски идиом заснован на динамизованим просторним интеракцијама бојених површина, линија и фактура (циклус **Сликарска архитектура** 1918).

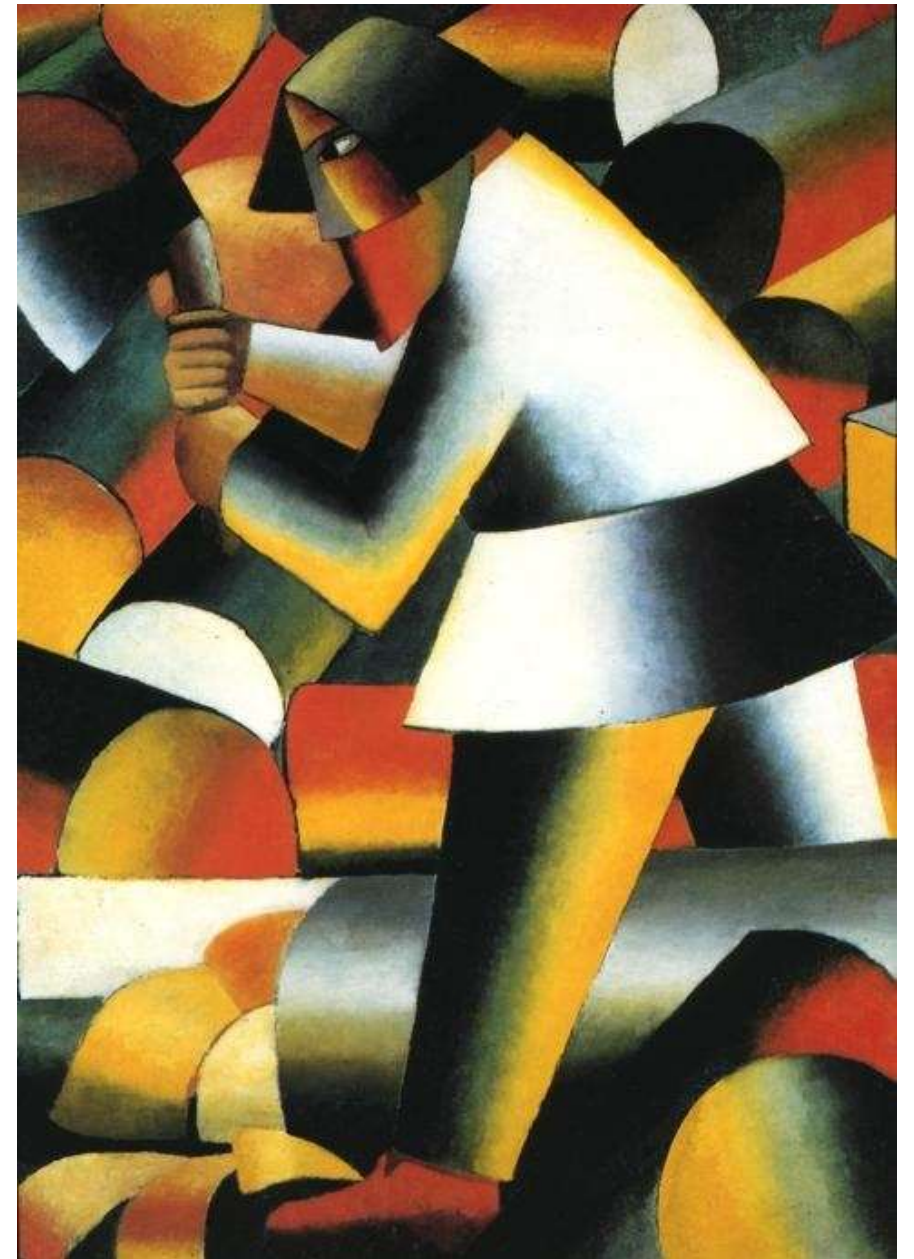


Казимир Маљевић (1878–1935) је са Ларионовим и Гончаровом излагао на првој изложби групе *Пуб каро* 1910, а потом им се придружио у групи *Магарећи реп* и на изложби „Мета“ приказао неопримитивистичке слике сељака (***Сељанке у цркви*** 1911).

Током наредне две године истраживао је различите аспекте и изражајна средства кубизма и футуризма, а ту синтезу назвао је „кубофутуризам“.



До 1912. Маљевич је сликао претежно у кубофутуристичком маниру, обogaћеном елементима неопримитивизма, чему у прилог говоре **Виолина и крава** (1911), док механицистички конципираним формама на слици **Дрвосеча** (1912) најближе аналогије можемо наћи у делу Фернана Лежеа.





Слична је композиција *Јутро у селу после снежне олује*. Цилиндричне фигуре сељана крећу се кроз механизовани пејзаж са кућама и дрвећем, који су моделовани светлим, градираним тоновима црвене, плаве и беле. Снежни наноси организовани су у геометризоване структуре оштрих ивица, које као да су начињене од метала. Сличност са Лежеовим раним „машинским“ кубизмом евидентна је, али се не зна да ли је било који од ове двојице уметника видео радове оног другог, јер Маљевич никада није путовао у Париз. Иако заснована на истим формалним решењима Маљевичева *Глава сељанке* (1912) је потпуно апстрактна.

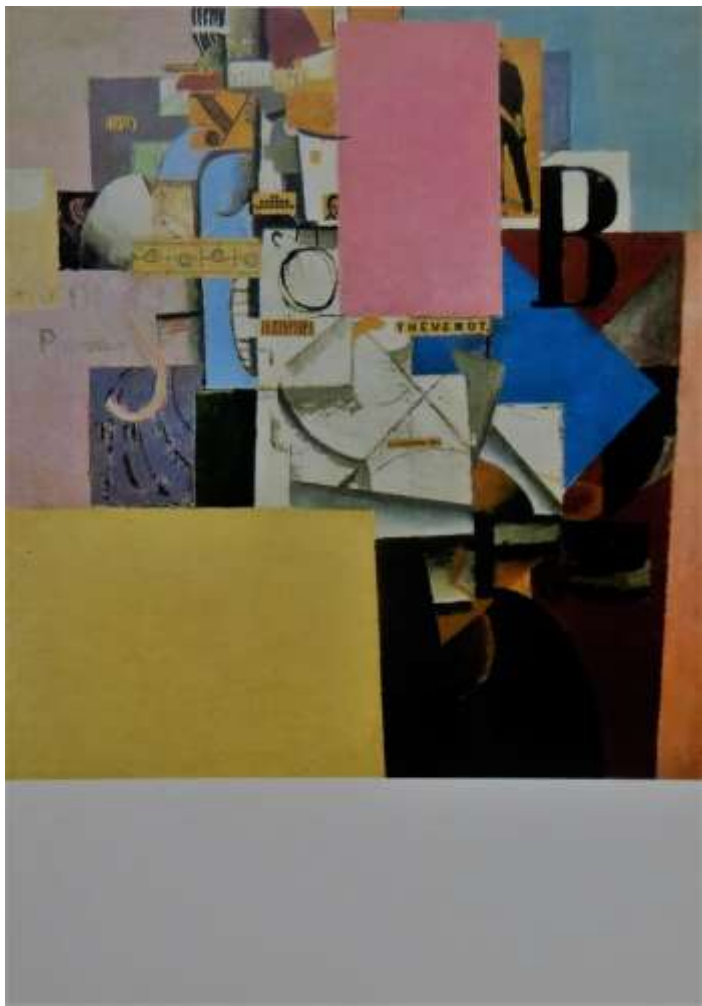


Током **1913/14**. Маљевич је насликао неколико радикалнијих кубофутуристичких дела, као што су ***Портрет Ивана Кљуна, Портрет Михаила Матјушина,***

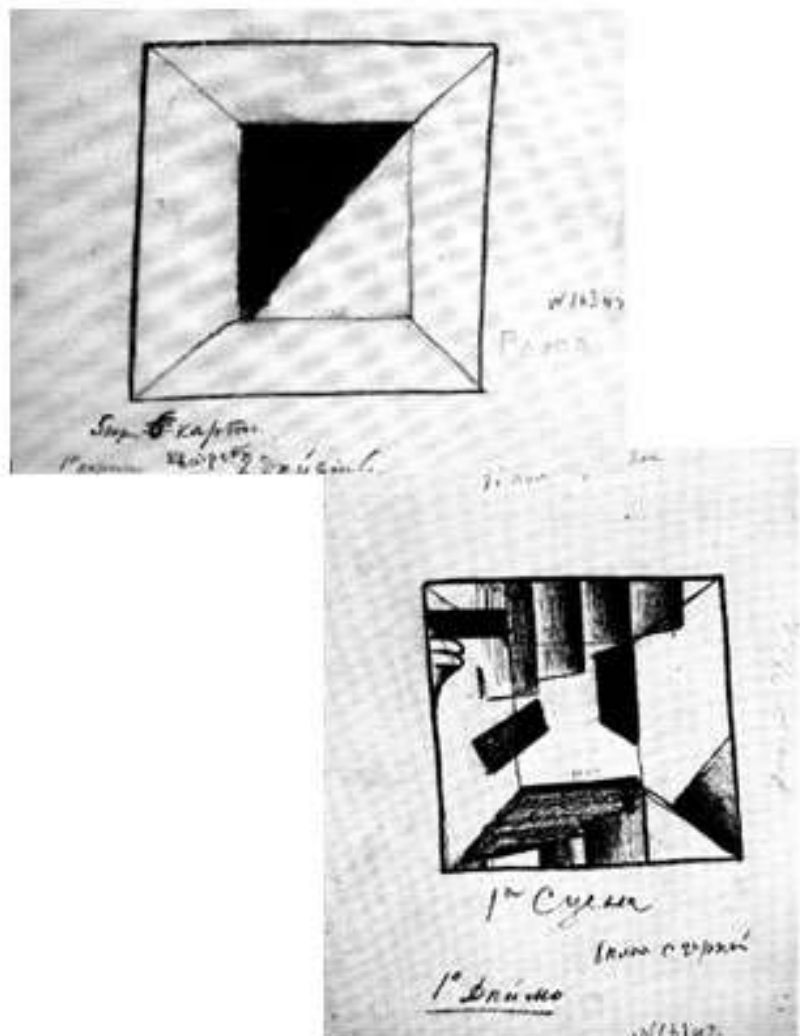


Дама на трамвајској станици и *Енглеz у Москви*, која представљају визуелну аналогију Кручониховог семантичког експеримента у домену песништва. Одликује их симултано коришћење форми различитх нивоа референцијалности, директно контрастирање и алогичан спој непередметних и предметних, а понекад реално третираних форми. Поремећај положаја у простору и односа величина фрагментованих предмета, стварају конфузију и привидни хаос. Овај заправо промишљени метод алогичног спајања (**јукстапозиције**) диспаратних елемената реалности, визуелних и вербалних форми у слику лишену композиционог фокуса и блиску дадаистичком дискурсу, Маљевић је назвао „**заумни реализам**“ или „**алогизам**“.





На појединим „заумним сликама“ аутономно обојене површине промаљају се из матрице кубофутуристичких форми, док су друге изведене колажно-монтажним поступком (*Дама поред огласног стуба* и *Композиција са Мона Лизом* 1914). По карактеру, ови радови **блиски су дадаизму**. Убрзо, Маљевић је кубистичку геометрију аутономних бојених површина довео до најрадикалнијих консеквенци у *супрематизму*.

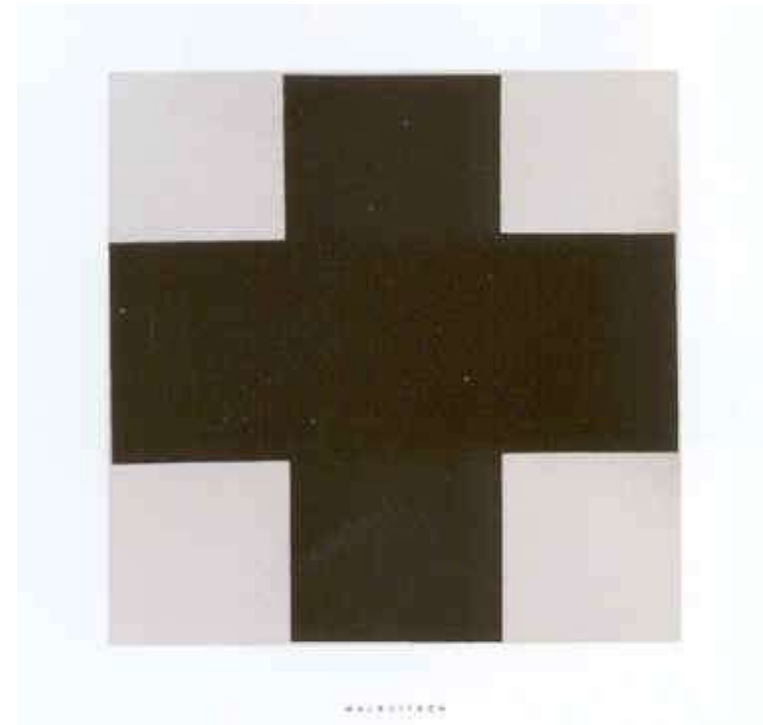
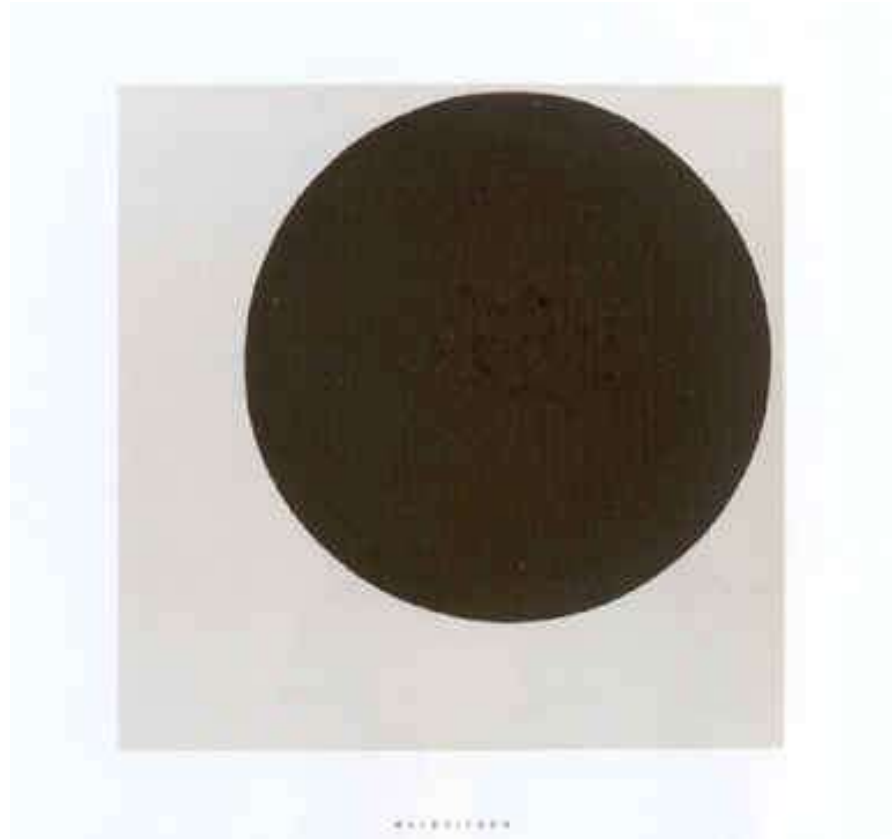
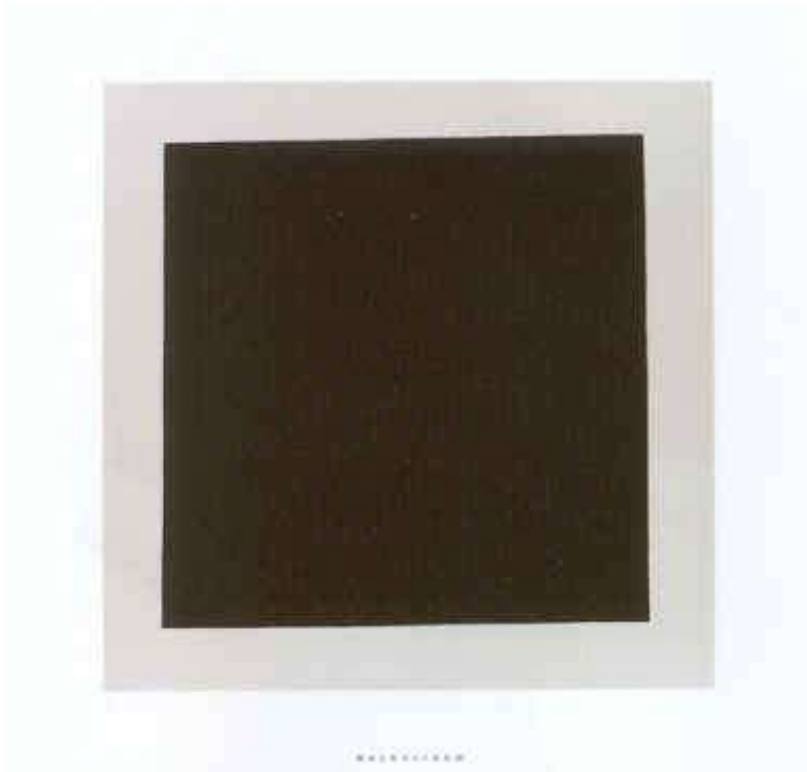


Наиме, Маљевич је дизајнирао сценографију и костиме за експерименталну представу **Победа над сунцем**, која је 1913. изведена као „прва футуристичка опера“ (либрето Алексеј Кручоних, пролог Велимир Хлебњиков, музика Михаил Матјушин). Тада је спонтано настао његов **Црни квадрат на белој позадини**, као нацрт за завесу у склопу сценографије за овај мултимедијални перформанс изведен у једном луна-парку у Петрограду.

Ово необично сценско дело претходило је раним дадаистичким перформансима одржаним 1916. у Цириху. Глумци, махом аматери, рецитовали су и певали текстове уз пратњу звука раштимованог клавира. Кручонихов ненаративни, „трансрационални“ текст *Победе над сунцем* заснован је на неконвенционалном вербалном језику и алогичним склоповима лишеним конвенционалног значења.

СУПРЕМАТИЗАМ

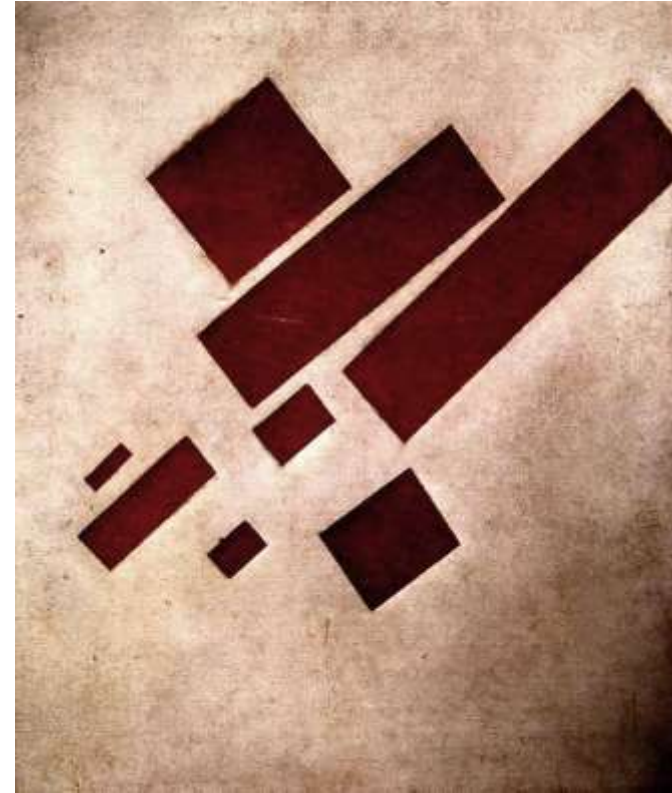
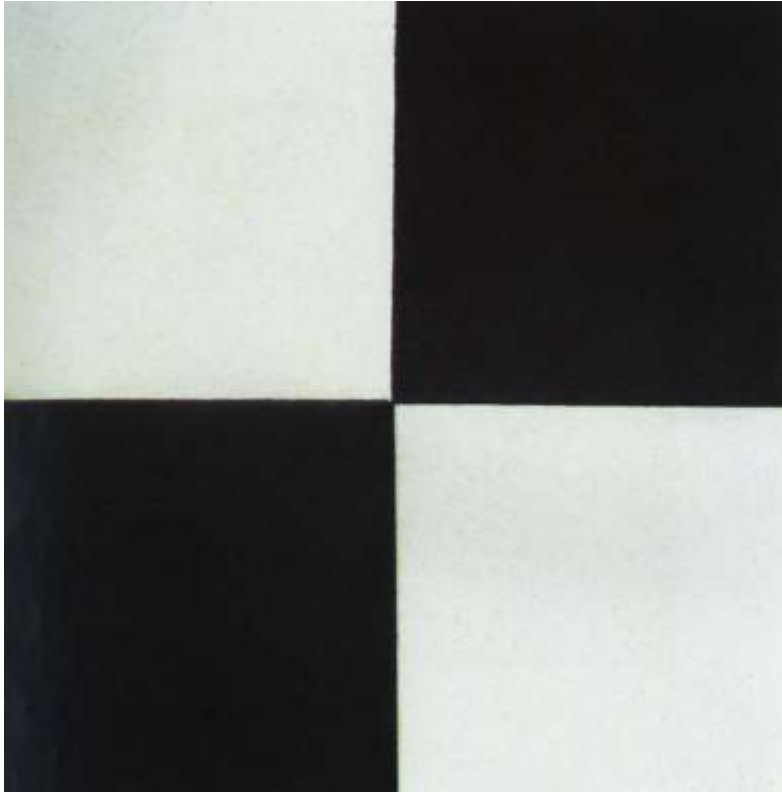
У покушају да ослободи сликарство предметности Маљевич је решење нашао у једноставним, основним геометријским облицима. Настао 1913, ***Црни квадрат на белој позадини*** је из функционалног контекста сценског дизајна транспонован у аутономни контекст сликарства **1915**, заједно са ***Кругом*** и ***Крстом***. Користећи беле позадине, Маљевич је црним геометријским формама давао дубину и истовремено их интегрисао у бесконачан бели простор. Динамички напон (време/покрет) постигнут је међуодносом црних облика и белог фона.



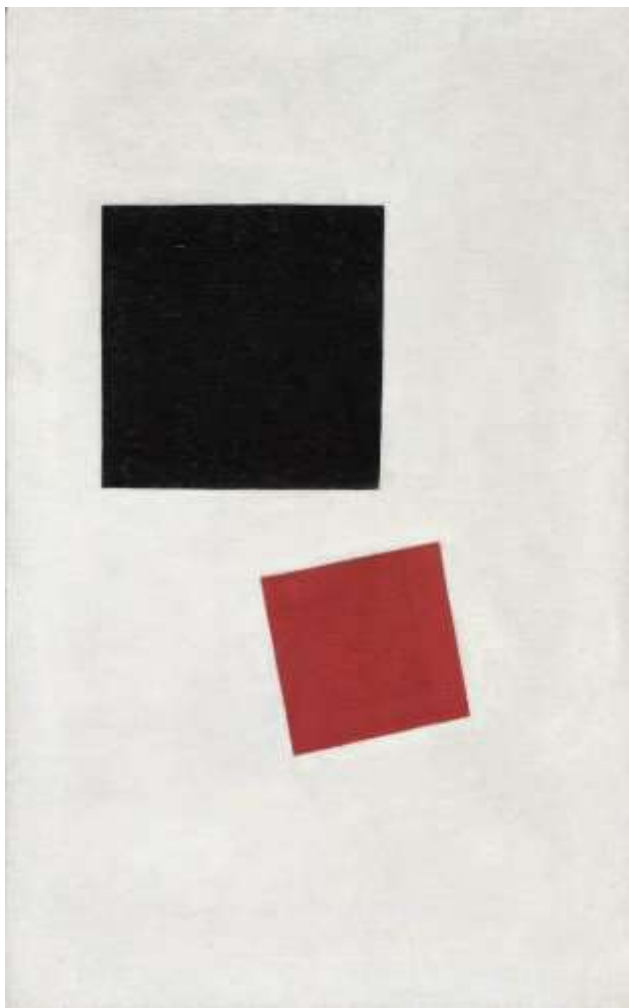
Ови радови први пут су јавно приказани **1915.** на изложби „0–10: последња футуристичка изложба“ одржаној у Санкт Петербургу, на којој је Маљевич изложио још 35 потпуно беспредметних, **супрематистичких** дела.



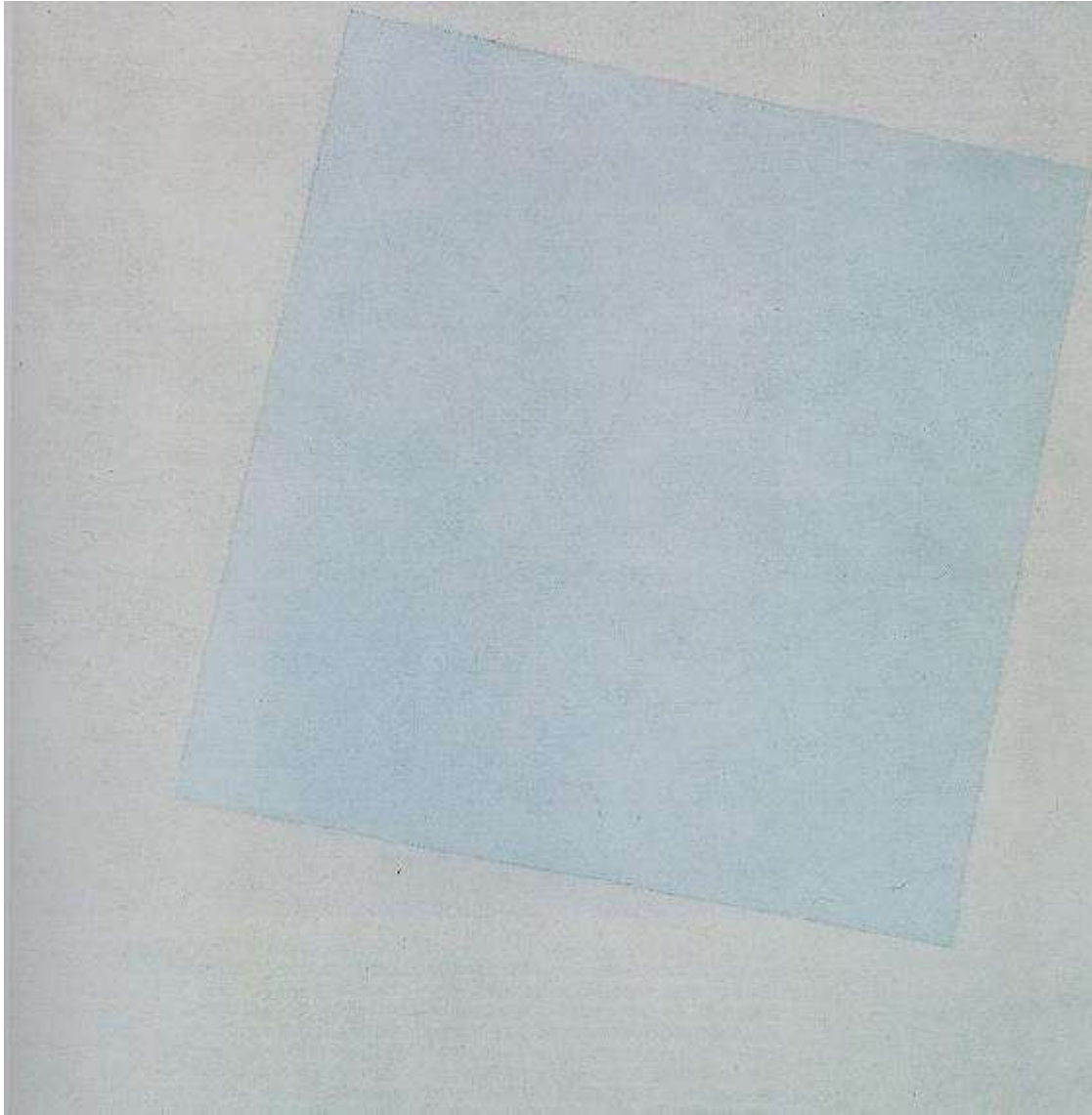
Слика **Црни квадрат** била је постављена високо у углу просторије, месту на које се у Русији традиционално поставља икона. Ово амблематско дело **супрематизма**, најредуктивнијег правца руске авангарде, сведочи о радикалном преображају Маљевичевог стваралаштва. Следећи филозофске поставке Успенског, Маљевич је афирмисао идеју новог просторног континуума отелотворену у математички прецизној, геометријској форми која својим диспозицијом и односом према белој плохи трансцендентира идеју кретања. Квадрат је представљао почетну форму, „нулту тачку“ на којој Маљевич даље гради супрематистички систем. Он се заснива на представи **бесконачног простора, у којем геометријске форме покреће енергија** проистекла из **економије црног и белог** (креативни принцип). Истина бесконачног се открива кроз емоције и разум који теже савршенству, тј. супрематизму. Такав концепт Маљевич је сматрао новим почетком у уметности идејно кореспондентним са друштвеним променама у Русији, које су довеле до револуције.



Остала дела имала су компликованије називе (на пример *Дводимензионалне ликовне масе у стању кретања*), који су упућивали на концепт IV димензије (времена) и космичко јединство, а представљала су црне или обојене геометријске облике (правоугаоник, квадрат, круг, крст) на белој позадини (**Четири квадрата**). Постављањем ових форми самостално или у комбинацији, у вертикалном, хоризонталном или дијагоналном распреду постигнут је ефекат динамичне тензије међу њима. Суштина супрематизма не почива на примени лењира и шестара којима се гради слика, него на новом просторном односу пластичких елемената потпуно ослобођених референци на предметни свет.



Поцес генерисања нових форми из црног квадрата водио је ка артикулацији три ступња супрематизма: црни, обојени (***Црни и црвени квадрат 1915***) и бели. У ***обојеном супрематизму***, геометријске форме постају још важније, док је боји, која је схваћена као енергија која одређује динамику облика, дата секундарна улога. Циклус ***Супремус (1916)*** чине визионарске, апстрактне представе које асоцирају на савремене сателите у космосу.

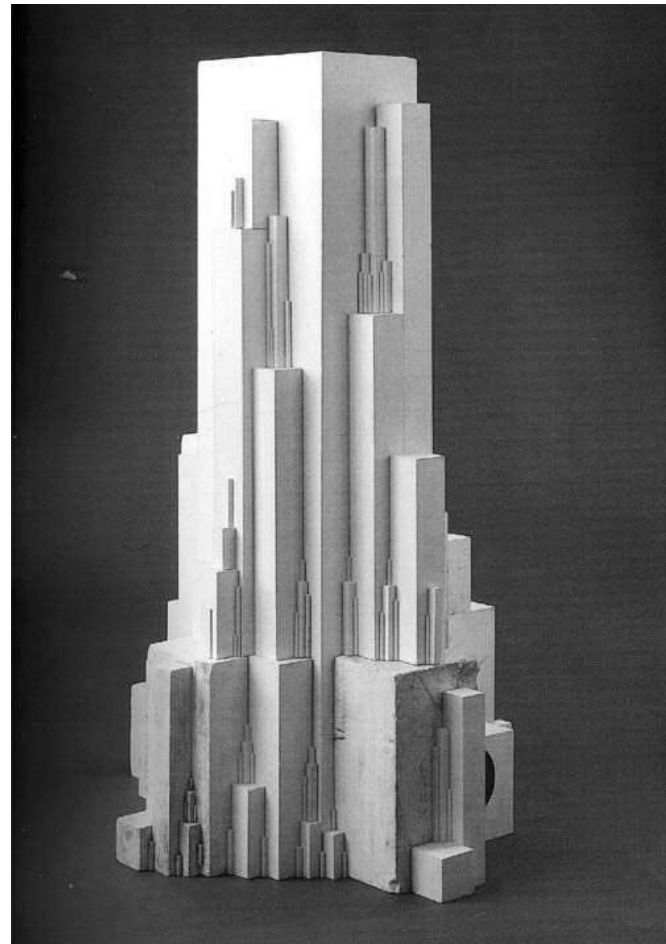
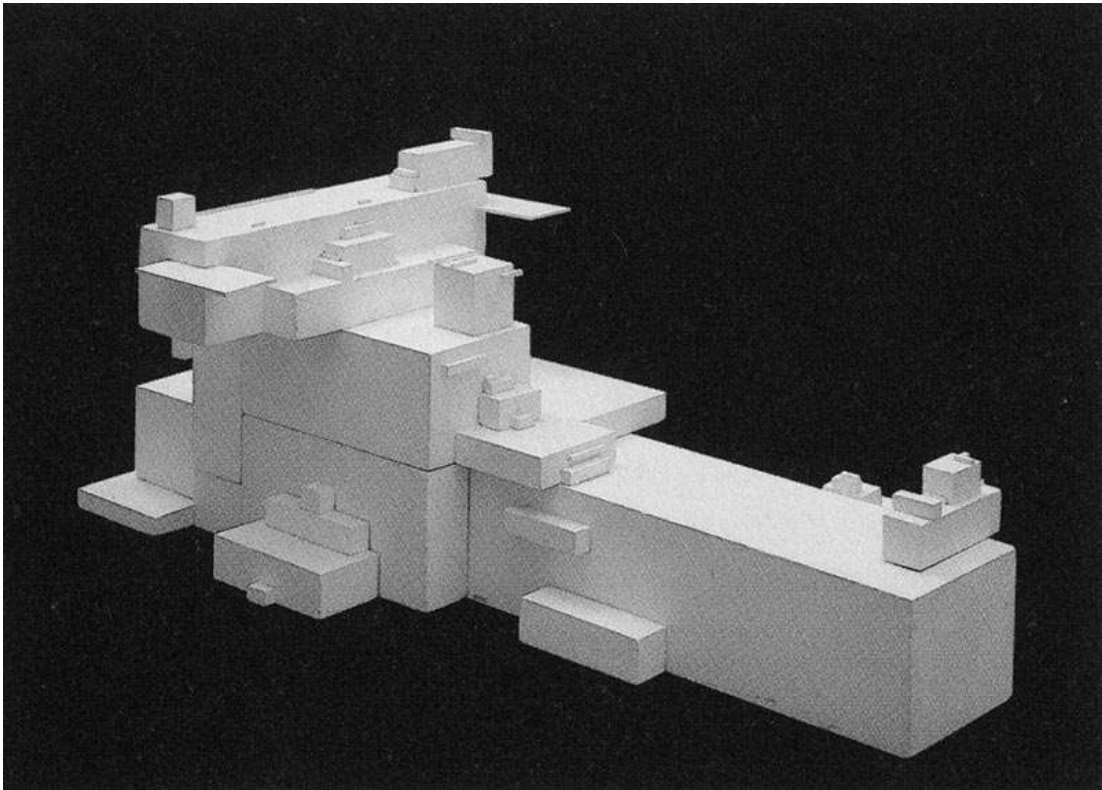


У финалној фази, коју чине скоро монохроматске, **беле супрематистичке** слике, Маљевић је достигао зенит супрематизма, спознају духовног света уметности у потпуном одрицању од материјалног, јер је бело симболизовало „реални концепт бесконачног“.

Бели квадрат на белој подлози (1918) значио је редукцију односа форме и плохе у правцу достизања вишег степена јединства, тј. сазнања. Преласком на безбојност белог, тај однос доведен је до границе ишчежавања, али је форма и даље остала читљива упркос редуктивности. Слика је постала аутореференцијално визуелно поље у којем не постоји димензија хуманог (траг уметниковог рукописа). Афирмисан на „10. државној изложби“ у Москви **1919**, бели супрематизам убрзо је заменила реч, филозофска мисао и метафизичка спекулација. У збирци теоријских расправа и есеја **Свет беспредметности**, Маљевић је дефинисао бели супрематизам као путоказ изградње новог, јединственог света, односно досезања једне коначне и свеобухватне (универзалне) истине.

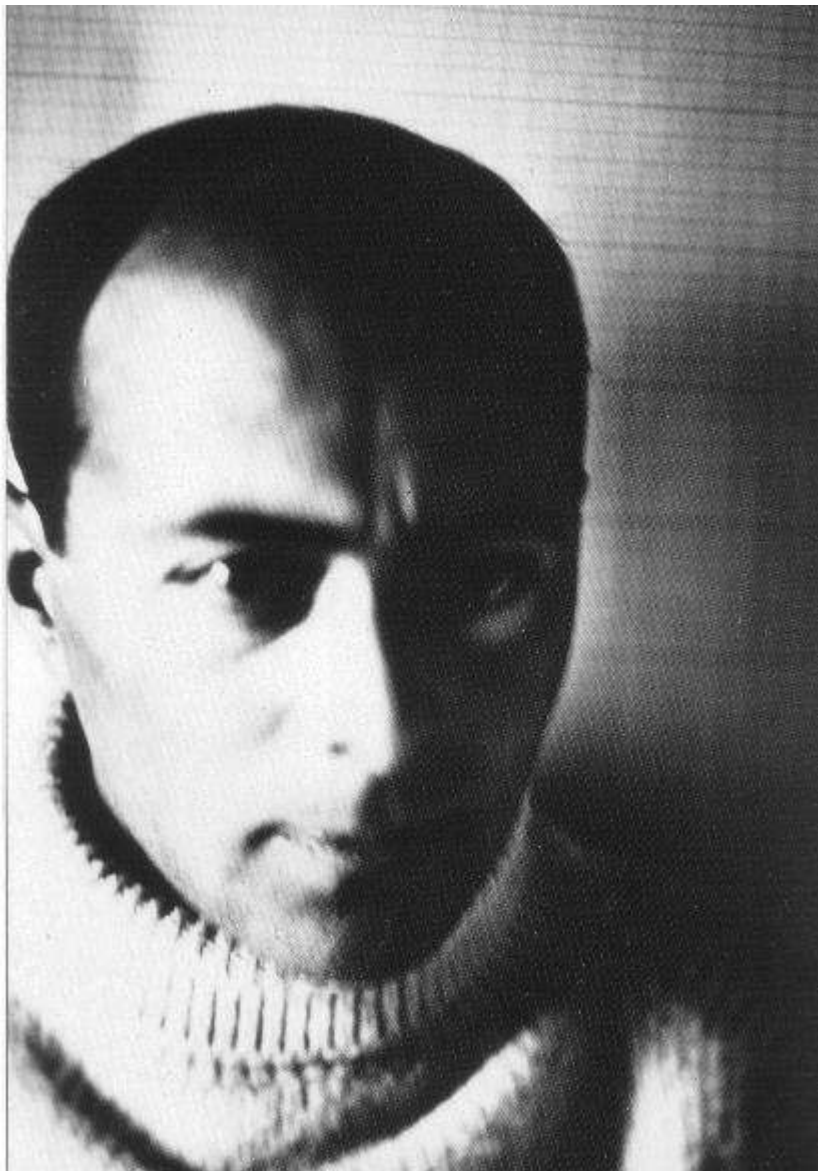
- За Маљевича је настанак *Црног квадрата* представљао духовно откровење, као што су то за Кандинског биле његове прве апстрактне слике. Њиховим, као и апстрактним делима Делонеа, Купке и Ларионова, показано је да слика може да егзистира потпуно независно од било каквог одраза или имитације предметног света – фигуре, пејзажа или мртве природе.
- Ипак, Маљевич је тај који је први довео апстракцију до „нултог степена“ израза, тј. до потпуне аутореференцијалности и крајње геометријске једноставности.
- Управо у Русији настала су два доминантна крила апстракције: **негеометријска** (аморфна) и **геометријска апстракција**. И Кандински и Маљевич су веровали да су њихова открића – експресивна апстракција и супрематизам – духовне визије утемељене на уметичком наслеђу старе Русије.

Маљевић је схватао историјску важност архитектуре као визуелне уметности и почетком двадесетих година, радио је тродимензионалне моделе у које је транспоновао сликарска решења супрематизма. Проучавао је проблем облика у три димензије и стварао утопијске пројекте супрематистичких градова. Његови **хоризонтални и вертикални „архитектони“ (1926)** јесу сложене геометријске композиције, у којима се паралопипеди различитих димензија и пропорција комбинују и прожимају под правим углом. Тај волуметријски супрематизам отворио је пут ка конструктивистичкој архитектури у Русији, Немачкој и западној Европи, где су га пренели и разрадили Маљевичеви следбеници, првенствено Ел Лисицки.

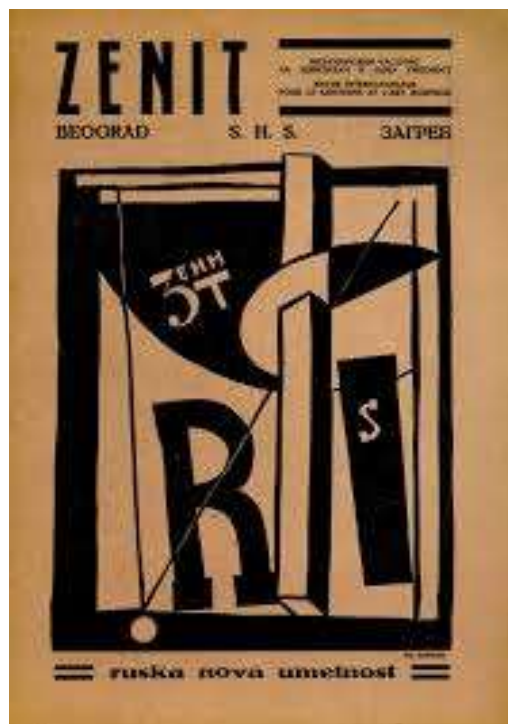




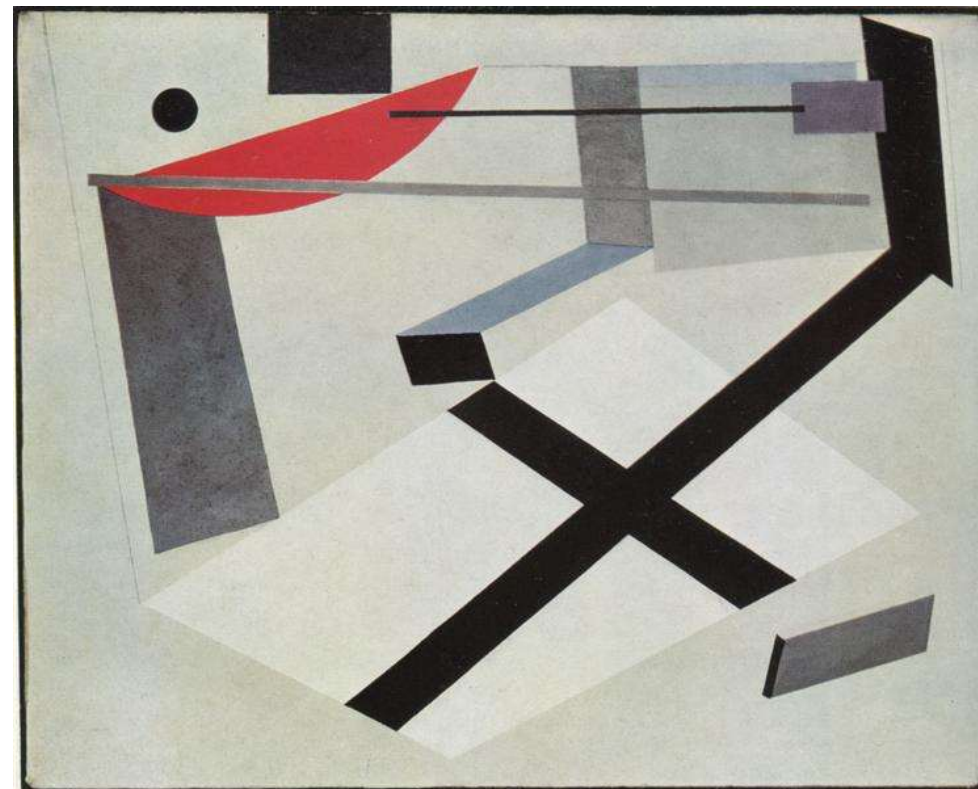
Током треће деценије Маљевичеви идеалистички ставови нашли су се у сукобу са догматским и конзервативним уметничким снагама у СССР-у, које су промовисале социјалистички реализам као једину праву пролетерску уметност. На харковском конгресу 1932. овај стил је званично проглашен јединим легитимним видом уметничког изражавања. Још крајем 1926, Маљевич је отпуштен са места директора Института за уметничку културу, а током 1930. провео неколико месеци у затворском притвору због супрематистичке филозофије. У позном периоду, вратио се фигуративном изразу, али је у тим композицијама насталим између 1928. и 1932. комбиновао решења кубофутуризма и супрематизма (***Жена са грабљама*** 1930). Празни пејзажи и аутоматизоване људске фигуре без лица (***Девојке у пољу*** 1932), представљају „машину“ у коју је човек силом угуран – и у сликарству и ван њега.



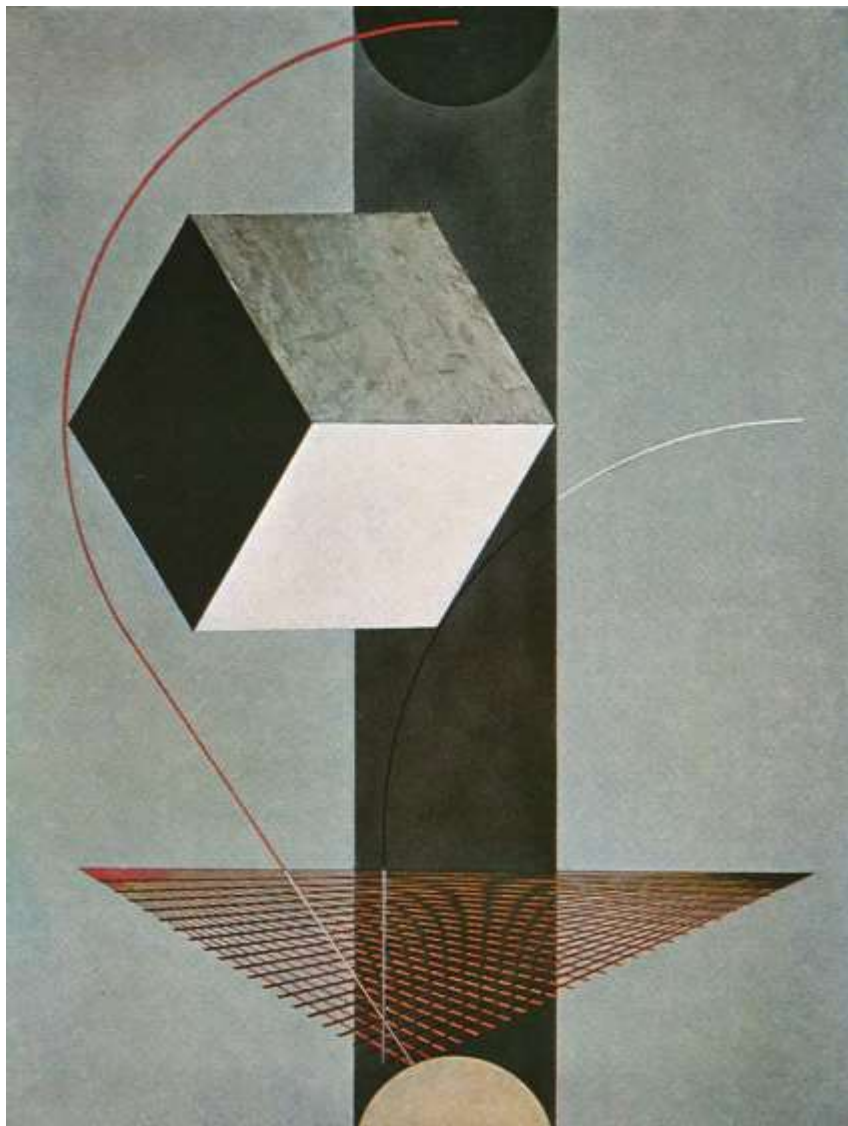
Лазар Маркович Лисицки (1890–1941) *alias* **Ел Лисицки** студирао је грађевину у Немачкој до Првог светског рата. По повратку у Русију завршио је студије архитектуре и прикључио се покрету оживљавања јеврејске културе. Као директор Уметничке школе у Витебску, Марк Шагал га је 1919. именовао за професора. Ту је Лисицки упознао Маљевича и прихватио апстракцију и супрематистички концепт уметности. Убрзо, артикулисао је самосвојан апстрактни дискурс заснован на истраживањима простора, познат под називом „**ПРОУН**“. Овај неологизам представља акроним за „**Пројекат за афирмацију новог**“ у Русији. Реч је о просторним композицијама различито осветљених и обликованих геометријских форми у стању равнотеже, које не подлежу силама земљине теже.



Године 1921. Лисицки одлази у Берлин, где успоставља контакт и сарадњу са Теом ван Дузбургом и Ласлом Мохоли-Нађом, експонентом авангардне групе мађарских активиста окупљеним у Баухаусу. Са Иљом Еренбургом уређује и дизајнира часопис **Вещь/Objet/Gegenstand**, гласило руске авангарде у егзилу, а 1922. упознаје Љубомира Мицића, идеатора и предводника зенитизма, првог југословенског авангардног покрета. Крајем исте године са Еренбургом уређује двоброј Мицићевог часописа **Зенит** (17-18, 1922), тзв. „руску свеску“, за коју дизајнира насловну страницу у духу „проун“ радова. Током боравка у Немачкој Лисицки је дошао до синтезе руског супрематизма и конструктивизма, холандског Де Стијла и немачког Баухауса. За ту врсту креативног синкретизма пледирао је и Мицић у Југославији, а 1924. Лисицки и Кандински излажу на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности* у Београду, док водећи експоненти зенитизма учествују на изложби *Револуционарна уметност Запада* у Москви 1926.



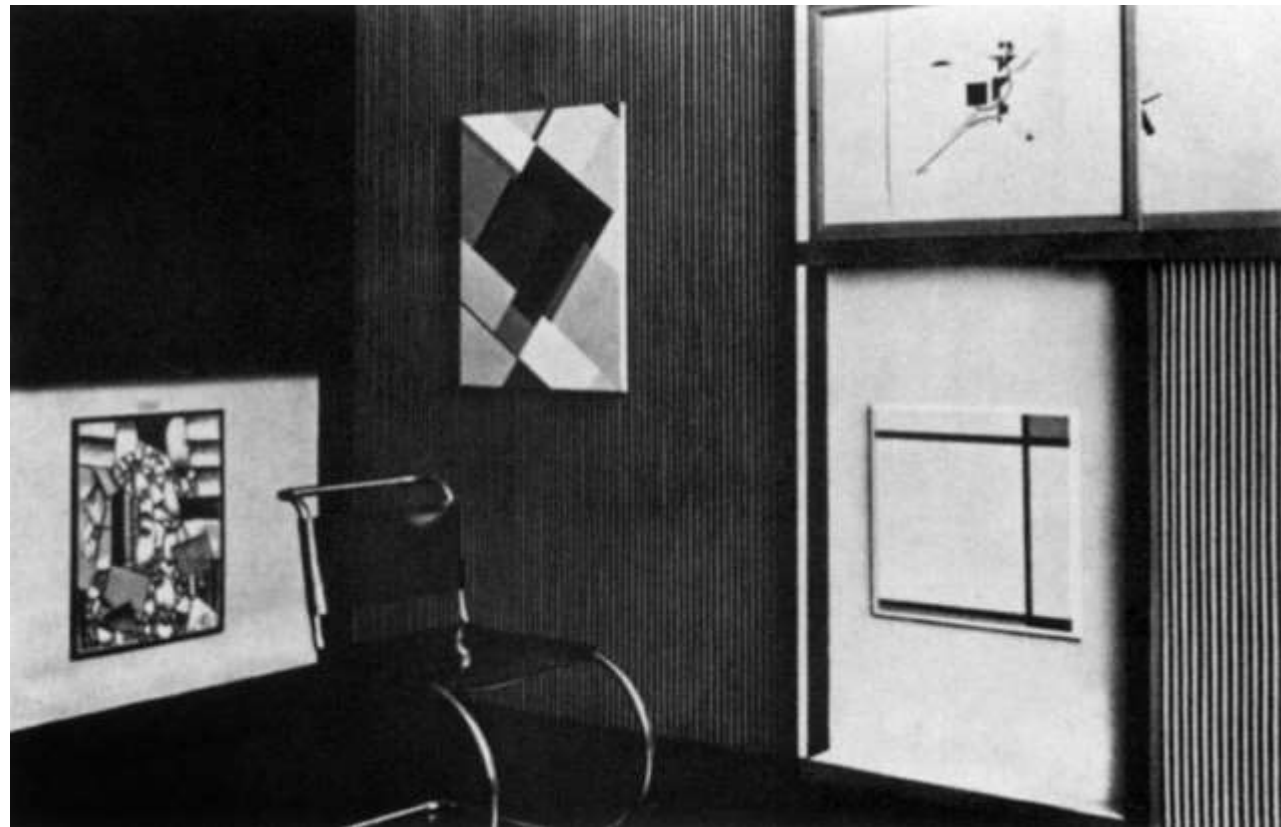
Заржавајући супрематистички концепт бесконачног простора, Лисицки га у „**проун сликама**“ крајем друге и током треће деценије гради помоћу дводимензионалне плохе и геометријских форми приказаних у аксонометријском изгледу са мултиплицираним пројекционим осама, које се не сустичу у једној тачки. Илузија дубине постигнута је помоћу пројекционих изгледа форми, које остају паралелне и поништавају конвенцију композиционог фокуса. Променљивост просторних односа геометријских облика динамизира читав приказ. Додатно, променом оријентације слике са вертикалне на хоризонталну диспозицију, посматрач се суочава са хаотичним приказом лишеним поузданих просторних оријентира и постаје активни учесник једног динамичног процеса који се одвија у самом делу. Оно се може ротирати и сагледавати са различитих позиција. Положај посматрача препуштен је слободном избору, а на истим принципима биле су засноване и тродимензионалне проун конструкције Ел Лисицког.



Радови као што је **Проун 99** (1924/25), представљали су кључну тачку на путу ка трансферу иновативних решења супрематистичког сликарства у домен архитектуре. Одликује их узајамно прожимање и померање/кретање површина и геометријских форми, препуштање једног елемента изнад другог, постављање великог облика изнад мање, мутилокусне и аксонометријске форме. Негирање симетрије и силе гравитације, коришћење богатих варијација светлости и сенке, супротстављање размера, стална промена просторних распореда у односу на угао посматрања, отворили су нове могућности у развоју архитектуре.



Пошавши од супрематистичког концепта слике, Лисицки се у **проун конструкцијама** приближио идејама конструктивиста, али је одбацио њихов концепт утилитарности. На тим премисама настају његове колажно-монтажне творевине састављене од дводимензионалних и тродимензионалних форми које као да лебде у бесконачном простору. Године **1923.** за велику Руску уметничку изложбу у Берлину он конструише *Prounenraum/Собу проунова* (уништена, а реконструисана 1965), где проунови освајају трећу димензију. То је нека врста интегралног проун простора, **амбијента** који чине зидни панели на које су постављени обојени дрвени рељефи по посебном распореду, који је посматрач могао да прати крећући се у смеру казаљке на сату. У питању је **инсталација** која ствара утисак растварања зидова и кретања проунова у простору. Залагање Лисицког за „конструктивну“ уметност треба разумети као противодговор на дадаистички идеал деструкције.



Од 1925. Лисицки живи у Москви, напушта апстракцију, бави се фотографијом и типографијом, ради фотомонтаже, архитектонске цртеже и креира простор за изложбе. Дизајнирајући **изложбени простор у Хановеру 1927**, покретне зидне површине је прекрио вертикалном, решеткастом, рељефном конструкцијом, чији се тоналитет (црно, сиво, бело) мењао у зависности од положаја, кретања посматрача. Посматрач је био уведен у специфичан **амбијент** са којим је могао да ступи у интеракцију.



Лисицки се бавио и експериментима у домену фотографије. Једна од његових најпознатијих фотографија јесте аутопортрет **Конструктор** (1924). Настало у поступку дупле експозиције и удвајања снимака, ово дело приказује уметниково лице на које је пројектована његова рука која држи шестар. Основу чини лист милиметарске хартије, која указује на његову вокацију архитекте. У комбинацији са словима и графичким симболима, ово дело демонстрира авангардни принцип синтезе хетерогених изражајних средстава.



Олга Розанова (1886–1918) тврдила је да сликар мора „говорити искључиво језиком чистог пластичког искуства“. Да би илустровала овај принцип аутономности, насликала је конструктивистички конципирану **Композицију блиставих предмета** и **Зелену пругу** (1917). Док је прво дело блиско „проун сликама“ Лисицког, приказ на другом је компонован крајње једноставно: широка зелена трака спушта се по средини платна и сече бело поље контрастне, али једнако изражене фактуре. Резултат који је постигла сродан је каснијим, монументалним сликама Барнета Њумена („сликарство обојеног поља“ шездесетих година 20. века).



КАНДИНСКИ – СОВЈЕТСКИ ПЕРИОД

Током првих година након Октобарске револуције (1917), совјетска власт подржавала је уметничке експерименте и нове изражајне форме покушавајући да на темељу интеграције уметничке иновације изгради ново друштво. Татлин је позвао Кандинског да се врати из Немачке и да се придружи Одељењу за визуелне уметности Народне комисије за просвету у Москви. Кандински је добио задатак да помогне реорганизацију провинцијских музеја у Русији. Убрзо је схватио да је његово духовно поимање уметности супротно утилитарним, функционалистичким идеалима конструктивиста. Године 1921. вратио се у Немачку, где је многе своје и иновације других руских уметника имплементирао у наставни програм Баухауса. Тиме је одиграо кључну улогу у трансферу искустава руске апстракције и конструктивизма на Запад.



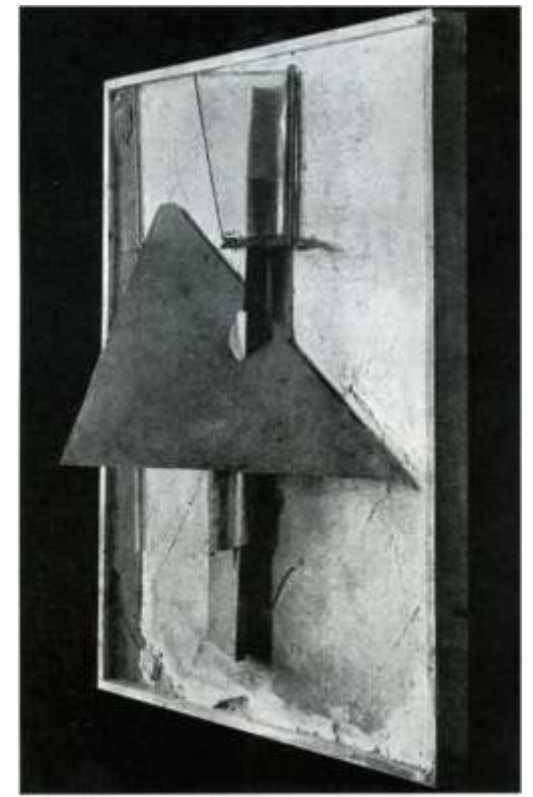
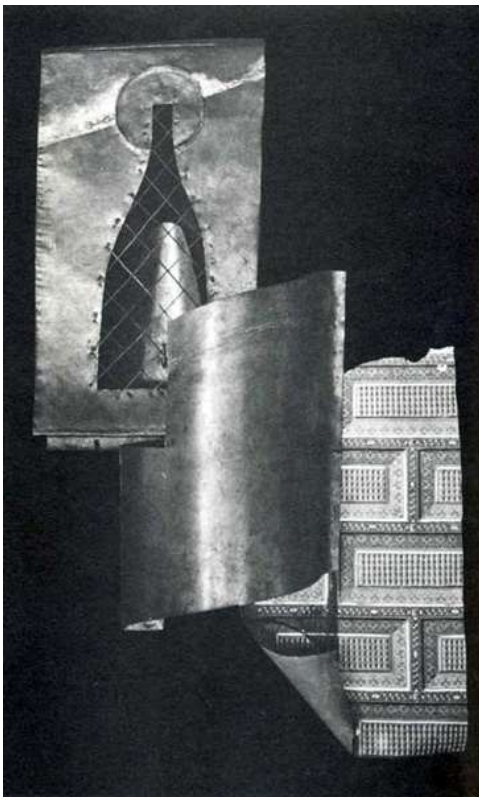
До 1920. Кандински је сликао у маниру експресивне апстракције из периода *Плавог јахача*. Потом је у дела почео да уводи правилне, геометризоване форме и праве или криве линије, под утицајем Родченка, Татлина и других руских конструктивиста. Слика **Бела линија** (1920) представља дело прелазне фазе. Велике површине боје насликане су у слободном, експресивном маниру, али су наглашене оштрим, правим линијама и облим формама интензивних боја. Од 1921. доминантна геометријска схема у његовим радовима означила је почетак нове фазе. Међутим, и поред преласка са слободних на облике правилних, оштрих ивица и мотиве шах-поља, ритам његових слика остао је брз, а акцију/кретање наставио је да представља контрастирањем апстрактних бојених форми (**Црвена, плава, жута** 1925).

КОНСТРУКТИВИЗАМ

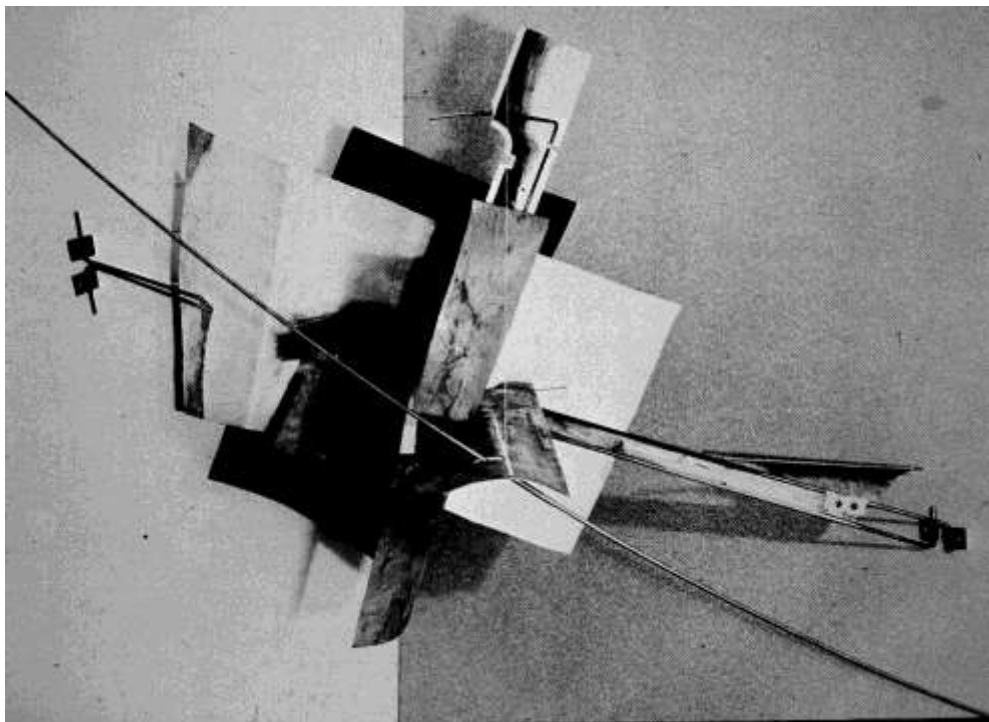
- Појам *конструктивизам* односи се искључиво на покрет у руској у уметности артикулисан **после 1917**, чији су протагонисти **уметност** ставили **у службу револуције** и новог совјетског система. Веровали су да ће синтеза уметности и живота помоћи изградњи новог и хуманијег друштва. Ове утопијске идеје о потенцијалима уметности да позитивно утиче на промену друштва структуре биле су својствене свим авангардним покретима, али су само у Русији политички режим и револуција у уметности били тако тесно повезани у пракси. Уметници су не само стварали конструктивистичке објекте, већ и донели многе иновације у домену сликарства, типографије, графичког дизајна, позоришне сценографије и костимографије, архитектуре.
- Шеф новог Народног комесаријата за просвету и културу, тзв. **Пролеткулта** Анатолиј Луначарски, укључивао је авангардне уметнике у свет револуционарног културног преображаја совјетског друштва. Гласило руских конструктивиста били су **часописи ЛЕФ** (*Леви фронт уметности*, 1923) и **Нови ЛЕФ**.
- Термин **конструктивизам** први пут употребила је група руских уметника у предговору каталога изложбе одржане у московском „Кафеу песника“ 1922, а као уметничка теорија и пракса конструктивизам је постојао и пре ове јавне промоције.
- Протоконструктивистички експеримент резултирао је низом инвенција и неутилитарних колажно-монтажних творевина, које су биле основ артикулацији постоктобарског конструктивистичког идиома. Одликовале су га **апстрактне конструкције** засноване на **геометријским формама, примена различитих неуметничких материјала**, најчешће индустријског порекла, као и нестандартни, **колажно-монтажни оперативни поступци** својствени филмском медију. Радило се о првој доследној трансформацији кубистичких колажа и асамблажа у потпуно апстрактне конструкције.



Оснивач и творац руског конструктивизма био је **Владимир Татлин** (1895–1953). Године 1914. он је посетио Берлин и Париз, где је у Пикасовом атељеу видео кубистичке слике и конструкције засноване на колажно-монтажним поступцима. Основу конструктивистичке естетике чинила је Татлинова „**култура материјала**“, односно инсистирање на његовој структури, коју чине : *фактура* (текстура), *површина* (густина, сјај и техника наношења боје) и *локални тон*. Фактура као текстура која генерише специфичне облике одређивала је аутономност визуелног исказа. У складу са тим принципима Татлин је реализовао серију протоконструктивистичких „ликовних рељефа“ конструисаних од дрвета, стакла, метала и картона.



То су: **Боца, Ликовни рељеф, Рељеф, Избор материјала** (сви из 1914). **Боца** је „ликовни рељеф“ проистекао из експеримента са реалним материјалима у реалном простору. Флаша је још увек препознатљива, али то није реални предмет, него силуетни фрагмент материјала аплициран на металну плоху. Прозирност својствена стаклу, потенцирана је жичаном мрежом која симулира „облик боце“. Кроз „облик боце“ и жичану мрежу провиди се фрагмент полираног метала, који ствара утисак рефлексије светлости на површини стаклене боце. Већина ових раних рељефа није сачувана, али фотографије доказују да су Татлинова настојања била усмерена на испитивање својстава материјала и третман простора као конститутивног елемента уметничког дела, док је улога боје била занемарена. Изложба коју је Татлин приредио у свом атељеу била је једна од првих манифестација конструктивизма, а његови рељефи били су прва потпуно апстрактна, конструисана тродимензионална дела, тачније **објекти**.



Године **1915.** на „Последњој футуристичкој изложби: 0–10“ у Петрограду изложене су његове конструкције, тзв. **„угаони контрарељефи“**. Изведене од неуметничких материјала и окачене о жице у угловима просторија (где Руси постављају иконе), дакле постављене у простору без традиционалног постоља или везе са зидном подлогом, ове волуметријске конструкције привукле су велику пажњу публике. Тим објектима Татлин је афирмисао принцип **„културе материјала“**, који се тицао **структуре и текстуре** примењених средстава, њихових изражајних потенцијала, новог **третмана простора и оперативних поступка**. Полазећи од премисе да свака материја својом структуром диктира одређени облик, развио је читав репертоар геометризованих форми у складу са особинама материјала које је одабрао, као што је равна геометријска површина дрвета, обла стаклена форма или цилиндрични метални фрагмент. Помоћу њих Татлин гради отворене конструкције или тродимензионалне склопове, који својом структуром и поставком мењају статус околног простора, претварајући га у активни чинилац пластичке целине.



Поступак грађења „угаоних контрарељефа“ заснивао се на слободном избору материјала и оперативних поступака са неизвесним коначним резултатом, у којем је дошло до ресемантизације конститутивних елемената. Био је то присуп врло близак Дишановом аперсоналном концепту редимејда. Међутим, значења Татлинових радова лежала су принципу **економије материјала**, који се читавао како у концепцији тако и у реализацији дела. Током двадесетих година Татлин проширује овај концепт „реалних материјала у реалном простору“ утилитарним, социјалним и идеолошким садржајима.

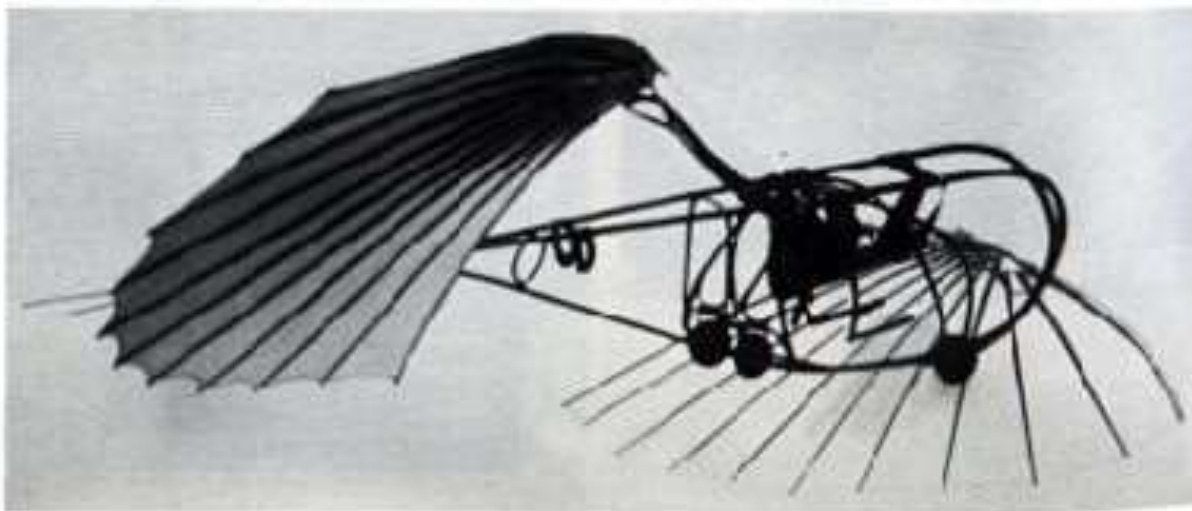
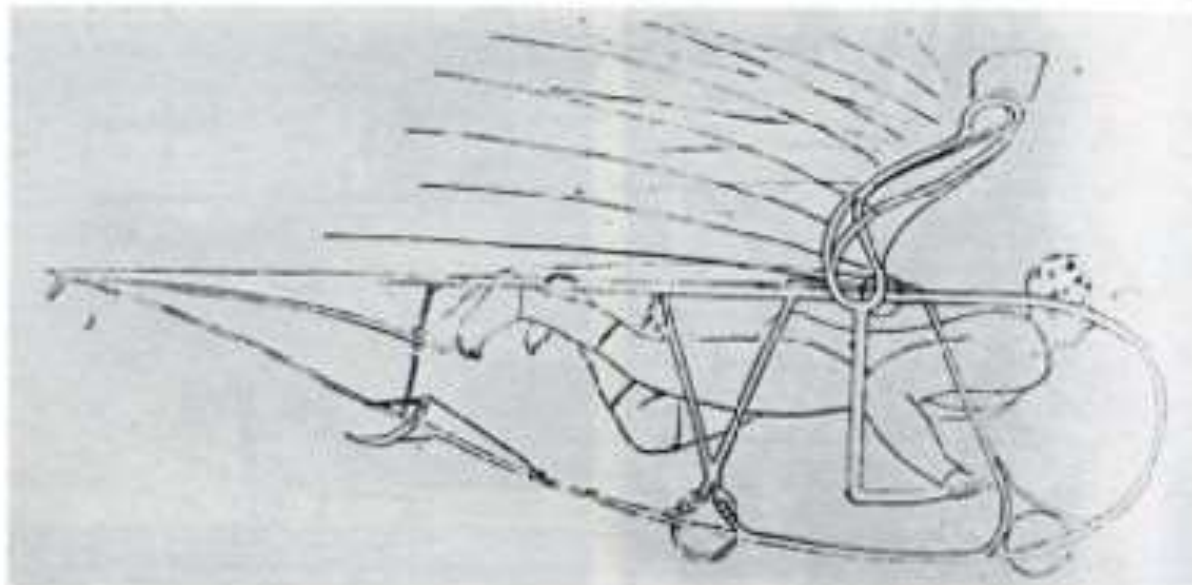


За Татлина рационални експерименти са новим материјалима и конструкцијама били су усмерени не само на истраживање форме, већ и на проналажење вишег организационог принципа аналогног идеји стварања новог света. Његова крилатица „**Уметност у живот**“ била је мото свих конструктивиста који су се у постреволуционарном периоду определили за принципе **производне уметности** одричући се њене аутономије.

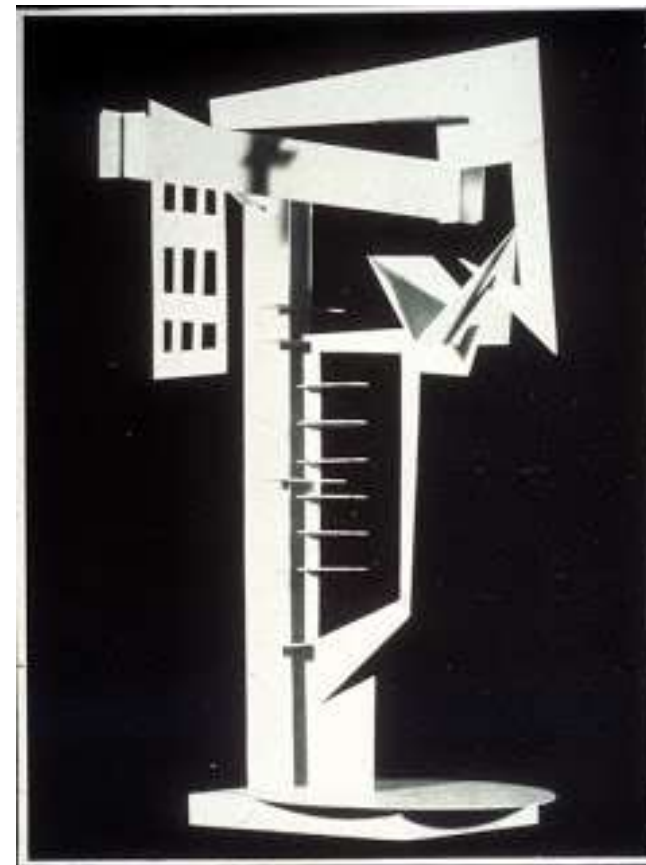
Као резултат интересовања за инжењерство и архитектуру, **1920.** настала је Татлинова шест метара висока **макета *Споменика Трећој интернационали***, која је исте године била изложена у Лењинграду и Москви. Конципирана као спирална, отворена конструкција са три ротирајућа сегмента у унутрашњости, ова структура требало је да служи различитим, административним и управним потребама пролетерске Интернационале и глобалној комуникацији заснованој на демократским принципима.



Да је **Споменик Трећој интернационали** изграђен, његова висина би износила 395 m, што значи да би био виши Ајфелове куле, тада највише челичне конструкције у свету. Требало је да буде састављен од металног спиралног растера постављеног под косим углом, а који би у унутрашњости садржао стаклени цилиндар, коцку и купу. Ове стаклене јединице, у којима би се одржавале конференције и самити интернационалног пролетерског братства, замишљене су да се окрећу око своје осе једном годишње, једном месечно и једном дневно. Индустијски материјали (гвожђе и стакло) и кинетичка природа овог дела, симболизују ново, машинско доба. Торањ је требало да служи као пропагандни центар комунистичке Треће интернационале, организације посвећене подршци светској револуцији, а његова ротирајућа, узлазно-силазна спирална форма била је симбол утопијских идеала комунизма и новог друштва. Овај пројекат антиципирао је и, на извешан начин, превазишао све касније видове развоја просторне форме, окружења и покрета у конструктивизму и стога представља парадигму утопијске конструктивистичке архитектуре.

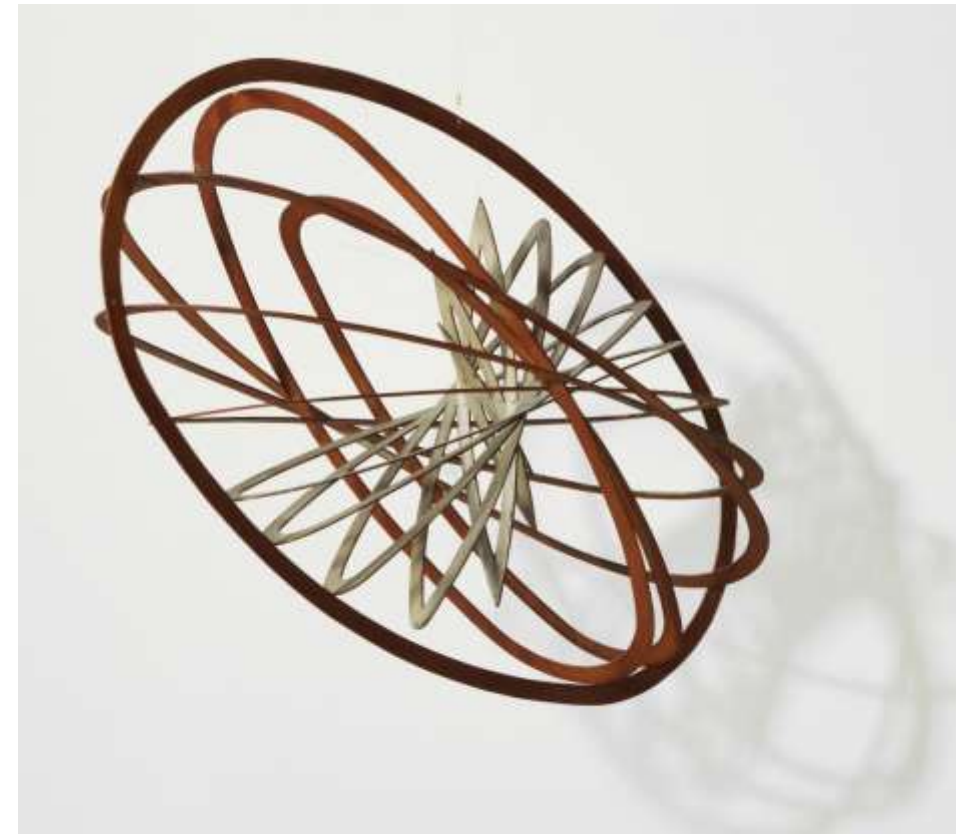
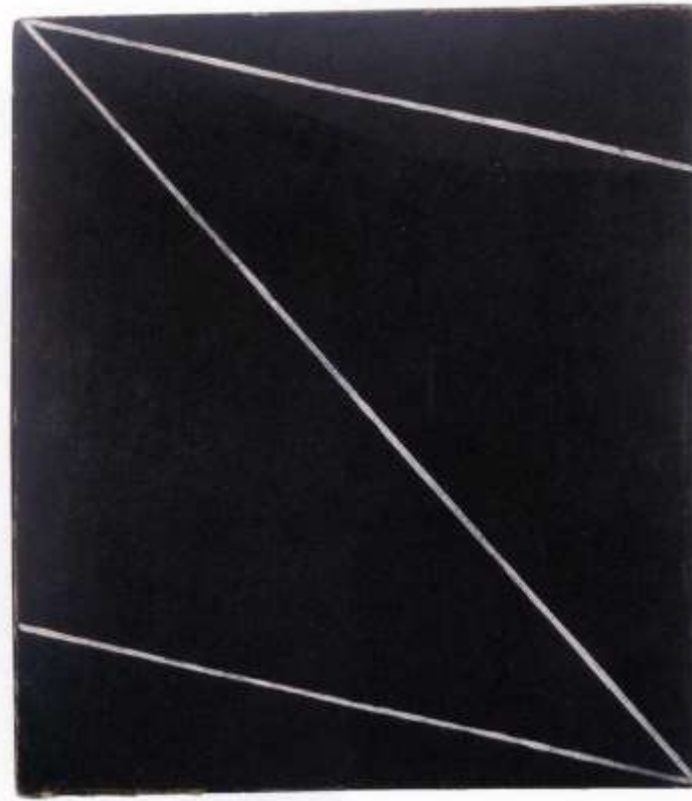
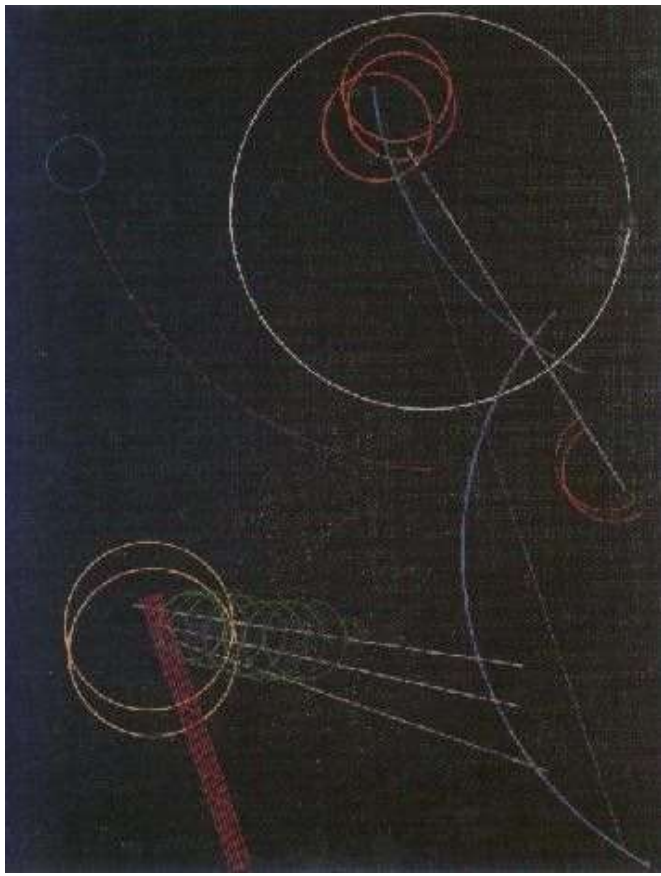


После консолидације совјетског система, током треће деценије Татлин је свој принцип „културе материјала“ прилагодио **производној уметности**, која је требало да буде рационална, утилитарна, лако разумљива и друштвено корисна. Ова идеалистичка доктрина инспирисала је уметнике да креирају свет у којем су чак и обични, свакодневни предмети били дизајнирани, естетски обликовани. Совјетске власти су, међутим, убрзо постале нетолерантне према радикалном уметничком експерименту који је обележио прве године новог поретка, социјалистички реализам је постао званични стил, а идеали производне уметности претворени су у догму. Соцреализам уопште није одговарао ауторима склоним формалном експерименту и духовном промишљању уметности, какви су били Маљевич и Кандински. Насупрот њима, Татлин је у том периоду принципе конструктивизма ставио у службу дизајнирања радничких одела, намештаја и летелице назване **Летатлин** (1932), конструисане по угледу на органску структуру летећих инсеката.

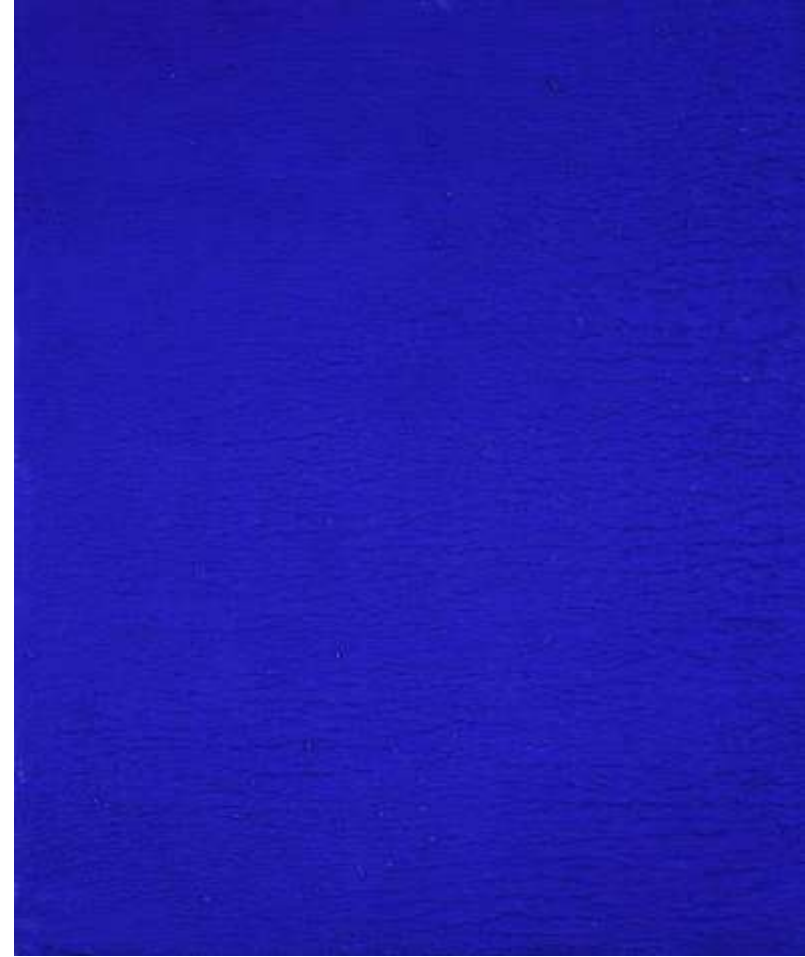
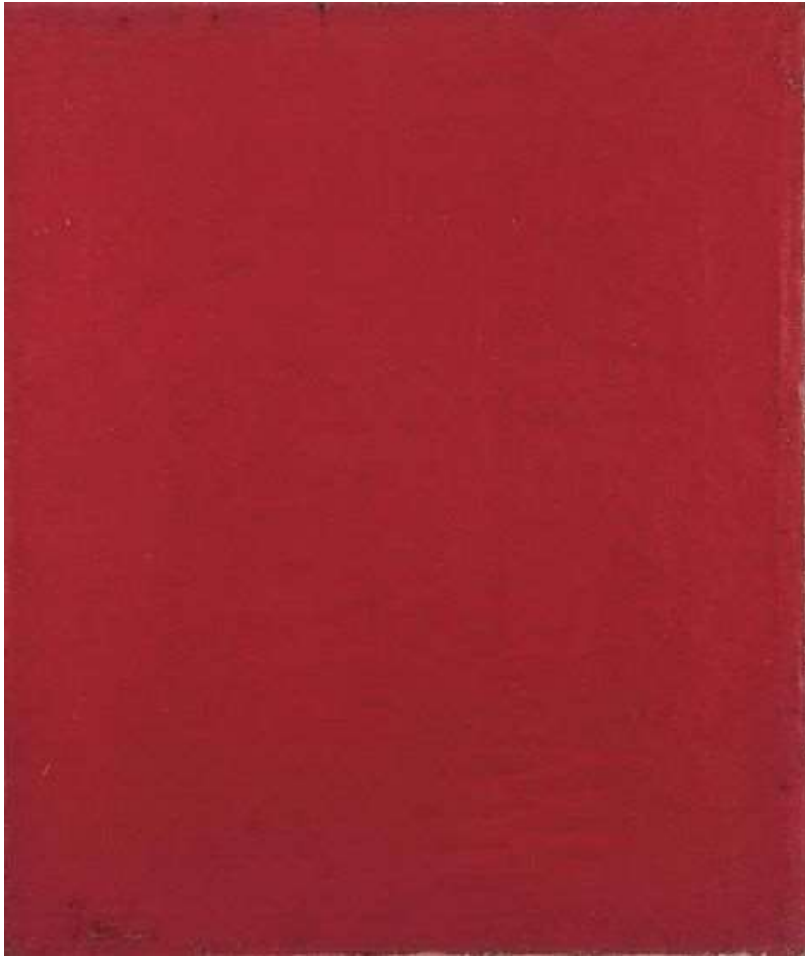


Александар Родченко (1891–1956) видео је радове Маљевича и Татлина током 1914/15. и убрзо потом почео да слика апстрактне композиције и експериментише са конструкцијама. На „10. државној изложби“ у Москви **1919**, Родченко је Маљевичевој афирмативној, позитивно пројектованој белој супрематистичкој слици, супротставио деструктивни концепт потпуно ахроматске **„црне слике“**. Иако су на црном пољу извесне форме (круг, елипса итд.) и даље уочљиве захваљујући светлосним рефлексијама фактуре, у питању су апсолутно беспредметна платна, која су симболички означила крај супрематизма и афирмисала идеју „смрти сликарства“.

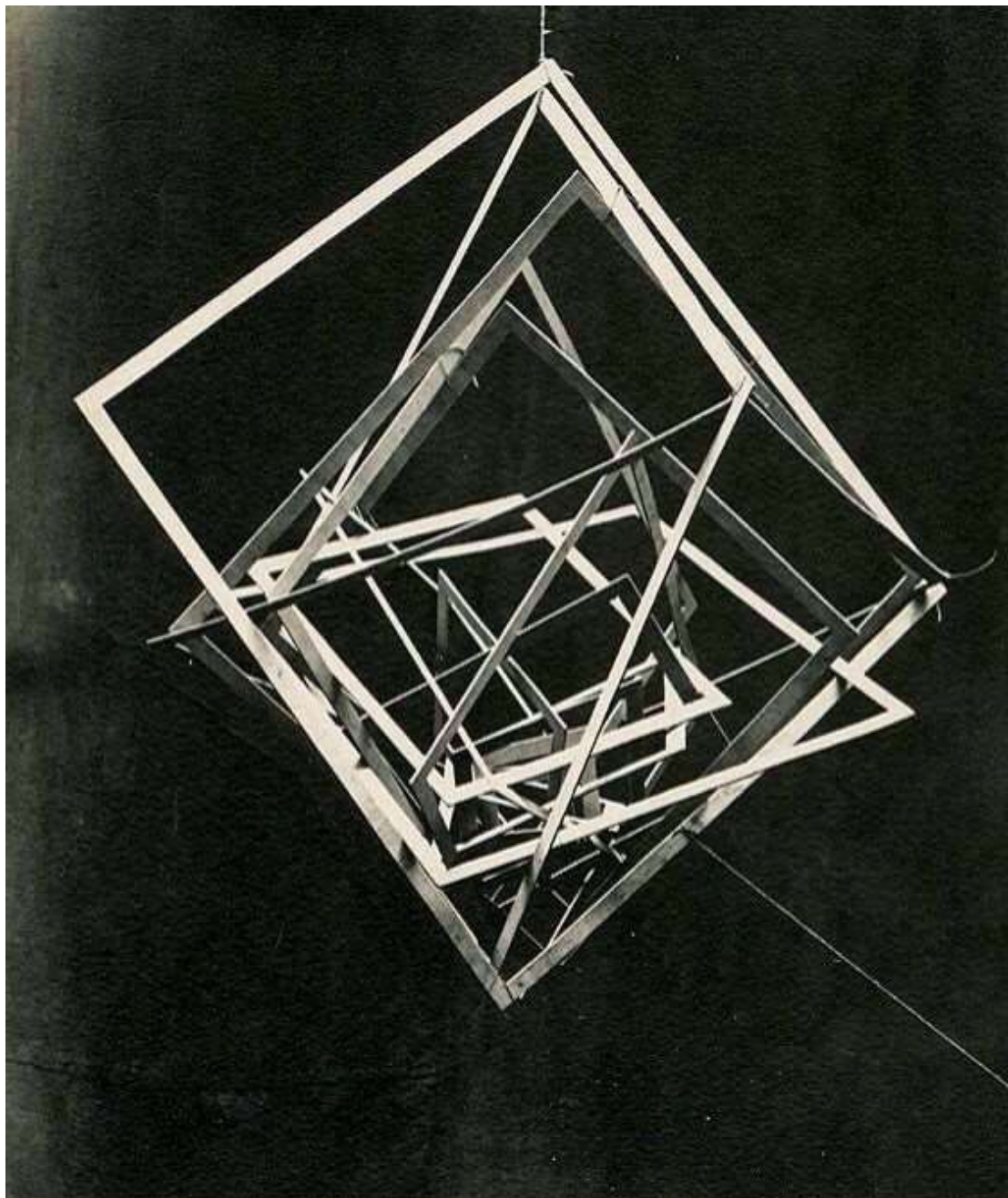
Године **1918**. Родченко је реализовао низ **Просторних конструкција** од папира, дрвета и метала. У питању су асиметричне композиције у којима се бавио узајамним односом геометријских форми у простору.



Потом промовише линију као конститутивни елемент како дводимензионалне слике (***Линеаристичке слике 1920/21***), тако и тродимензионалне конструкције (***Линерарна конструкција бр. 12, 1920***). На Родченкоовим сликама, апстрактна линеарна структура и аперсонални, механички оперативни поступак (ваљци, пресе) потиру сликарске вредности боје, фактуре и површине, односно индивидуални рукопис аутора. Механизација и рационализација оперативног поступка лишава слику експресивних садржаја, а линеарни растер потцртава њен непредметни карактер. Тродимензионалне композиције конципиране су по принципу подударних форми које лебде у простору. Исецајући низ концентричних геометријских облика са табле лесонита или метала, а затим њиховим ротирањем у простору, Родченко је дводимензионалну површину слике буквално превео у тродимензионалну конструкцију.



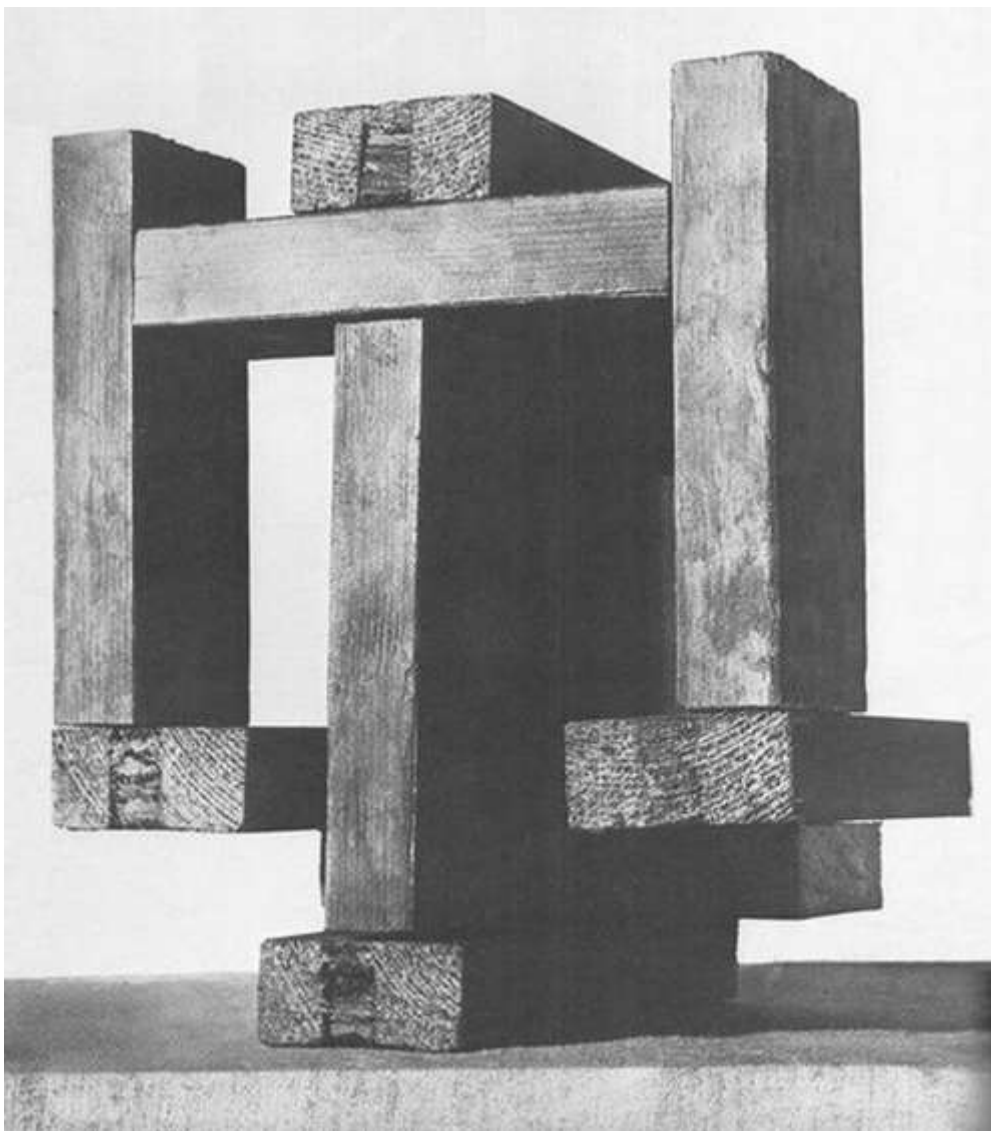
Родченкови чисти монохромни изведени у три примарне боје (***Црвени*** и ***Плави монохром 1921***) потпуно су укинули однос фигура – позадина, композицију и простор. Површина платна је јединствени, хомогени, неутрални (црни и бели) или обојени (црвени, плави и жути) фон без икаквих фактурних, линеарних или валерских дистинкција. Слика је изједначена са површином, а концепт јединства призора доведен до таутологије (касније Клајн и концептуална ум).



У *Конструкцији раздаљине* (1921), Родченко је поставио правоугаоне металне шипке у хоризонтално-вертикалне диспозиције градећи апстрактне конструкције, које се могу поредити са Мондријановим неопластицистичким композицијама и каснијим остварењима Ле Корбизијеа и интернационалног стила у архитектури.



Његова ***Viseћа konstrukcija*** (1920/21) је **мобил** налик на птичје гнездо сачињено од концентричних кругова, које покреће ваздушна струја. То је једна од првих конструктивистичких творевина која укључује покрет, а који одражава Родченкову фасцинираност свемирским путовањима. Као таква, она отвара могућност сагледавања са свих страна, при чему је свака тачка посматрања једнако валидна. Облици исечени из комада лепенке, лако су могли бити склопљени у две димензије, а потом и поново расклопљени, чиме је Родченко допринео демистификацији уметничког дела и стваралачког чина. Истовремено је осветљавао ове конструкције, а **светлост** која се одбијала од њихових површина давала је делу ефекат нематеријалног. Били су то неки од најранијих **луминокинетичких објеката** у историји уметности.



Стварање тродимензионалних објеката од модуларних елемената указује на Родченково конструктивистичку примену математике и геометрије у домену скулптуре. Слично Вантонгерлоу у Де Стијлу, правио је конструкције засноване на уклапању и принципу репетиције униформних, модуларних елемената (троугла, квадрата, шестоугла и елипсе), различитих или истих величина враћајући им тежину, статичност и стабилност (***О принципу једнаких форми***, 1920), и тако антиципирао минимал арт. Као и Татлин, Родченко је веровао да уметник може служити револуцији практичном применом уметности у инжењерству, архитектури, позоришту и графичком и индустријском дизајну. Сматрао је да уметност треба да следи технику, инжењерски прецизну организацију и конструкцију, како би задржала своја темељна својства инвенције и експеримента. Убрзо, ове принципе организације и конструкције је подредио идеји утилитарности и стварању употребних предмета, тј. **производне уметности**.



Такође, Родченко се бавио и фотографијом. До 1928. уметници су већ открили вредност птичје перспективе као начина постизања апстрактних фотографских слика. У вртоглавом ракурсу примењеном у ***Окупљању за демонстрације (1928)***, Родченко је креирао приказ оштрих дијагонала, светло-тамних контраста и асиметричне структуре. Ова фотографија делује као метафора новог друштва, у којем је традиционална, линеарна перспектива уступила место новој, динамичној визуелној структури.



Covers for **Novyi lef** (1923)
(no. 1, no. 2, no 3)

Alexander Rodchenko

Родченков **Пропагандни плакат без назива** из 1924, као и дизајн насловних страница часописа **Нови ЛЕФ** демонстрирају типографске иновације које је донела руска авангарда. Непосредно пред Лењинову смрт (1924), започета је расправа о природи уметности под новим, комунистичким режимом. Конструктивисти су напустили конвенционалне медије, попут сликарства, и фокусирали се на „**производну уметност**“. Њихова намера била је да повежу уметност са технологијом и индустријском производњом, па су стварали различите употребне предмете, дизајнирали текстил, рекламе, плакате и сценографије за политичке митинге.



Варвара Степанова (1894–1958) је, као и њен супруг Родченко, напустила сликарство како би се посветила **производној уметности**, у којој је важност занатско-техничког квалитета утилитарних предмета потирала духовне, контемплативне, субјективне елементе и аутономију уметности. Ипак, то није значило израду традиционалних предмета, него функционалних креација, које су настајале у партнерској сарадњи уметника и индустријских радника. Ова нова производна форма представљала је одговор конструктивиста на Татлинову идеју синтезе уметности и живота.

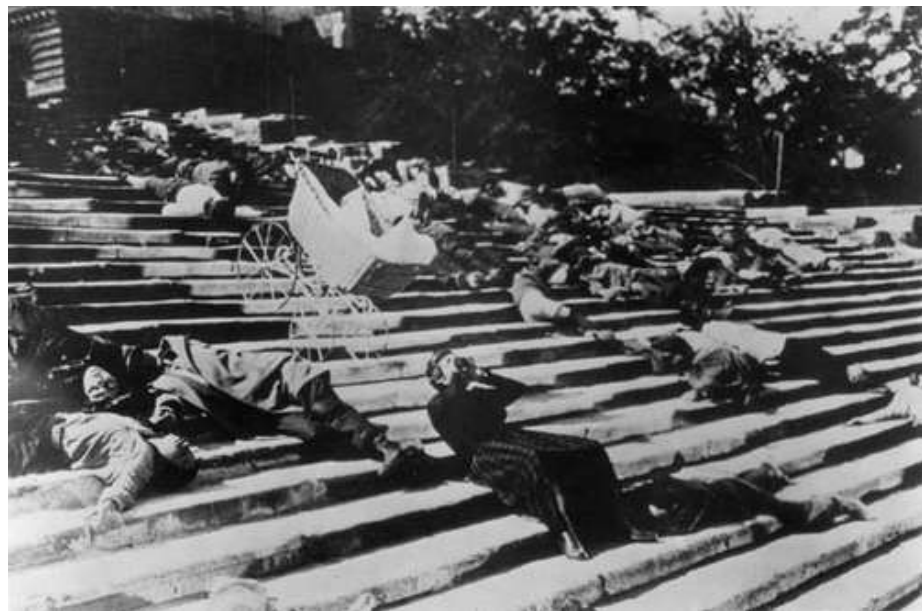
Степанова је радила дизајн за државну фабрику текстила у Москви и креирала геометријске дезене за тканине, који су били прилагођени техници индустријске штампе. Она је дизајнирала одећу за нове мушкарце и жене, водећи рачуна да модели буду удобни и не ограничавају покрете (**Дизајн спортске одеће 1923**).

Потом је уследио грађански рат доносећи тешку економску кризу, која је зауставила модернизацију Русије и спречила имплементацију многих конструктивистичких идеја у праксу. Стога не изненађује да је софистицирани дизајн Степанове био примљен са већим ентузијазмом у Паризу 1925, него међу радничком класом Москве.

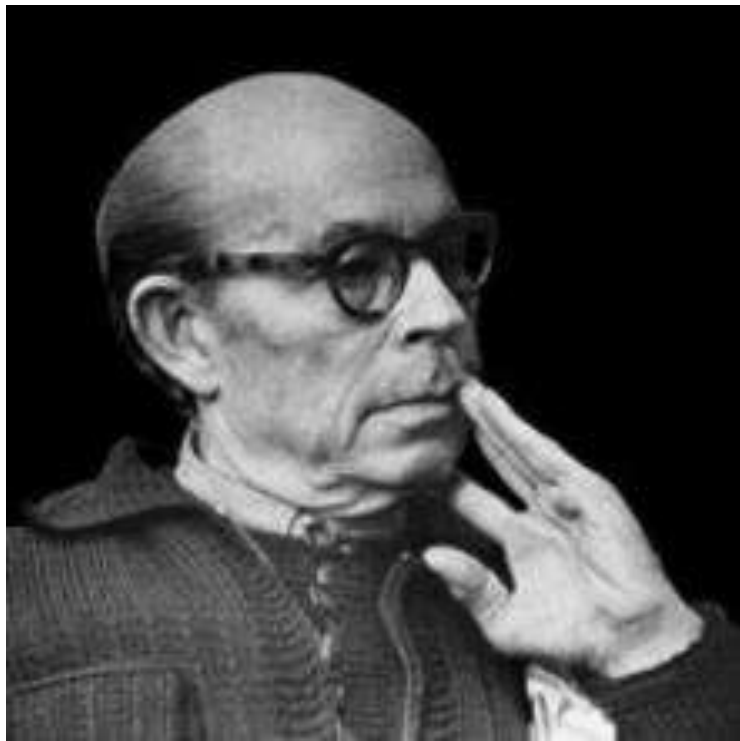




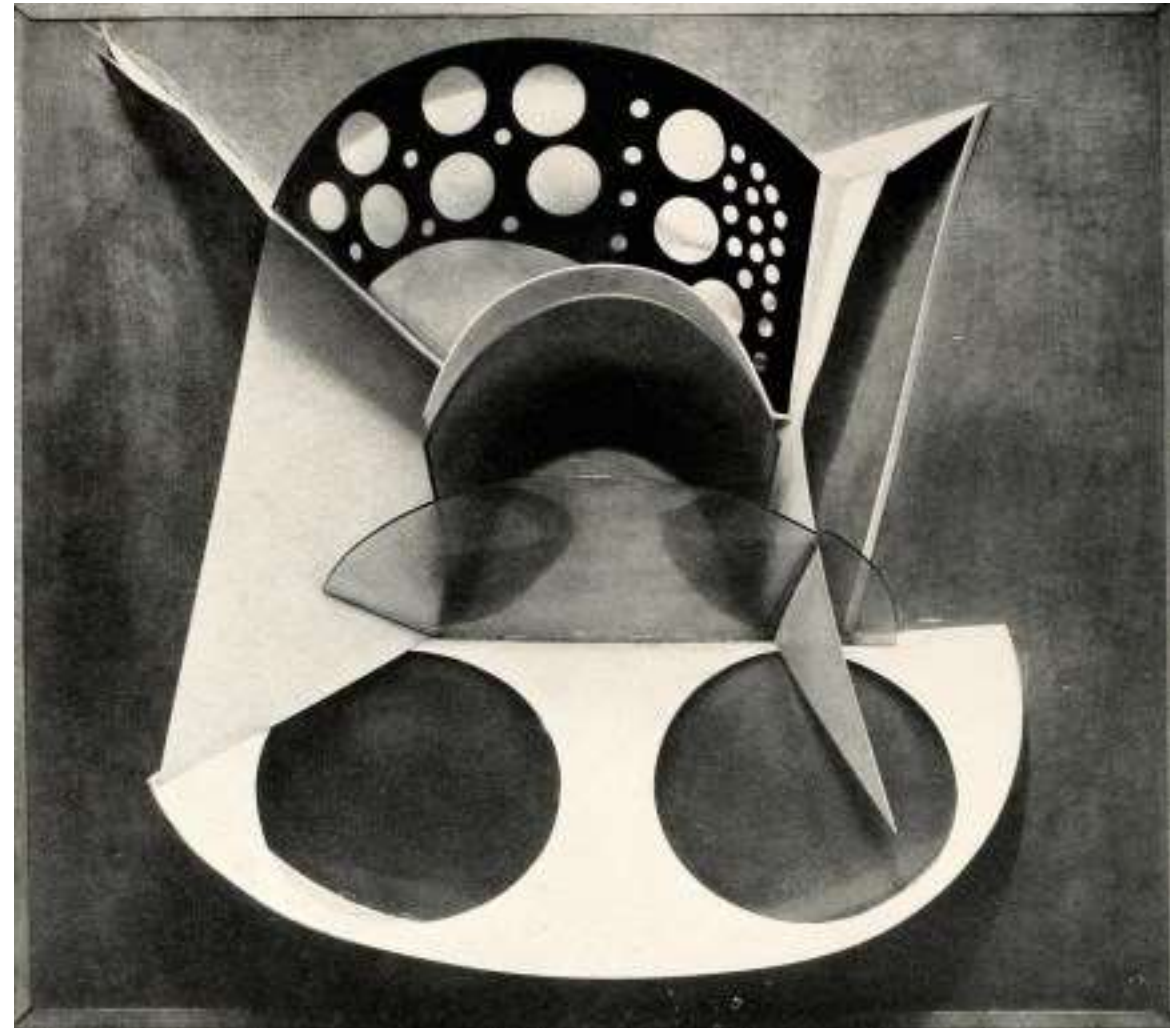
Љубов Попова се такође прикључила струји „производне уметности“, одрекла се штафелајног сликарства и посветила позоришној сценографији. Једно од њених најзначајнијих остварења је **Сценографија за Великодушног рогоњу** (1922), позоришни комад Всеволода Мејерхолда, пионира руског авангардног позоришта. Сцена је организована према принципима геометријске апстракције и естетике машинизма. Попут великог **конструктивистичког амбијента**, она је имала изглед сложене структуре хоризонтално и вертикално постављених механицистичких елемената.



Конструктивизам је и у медију филма донео значајне иновације и резултате, пре свега у остварењима **Дзиге Вертова** (документарни филм *Кино-око* 1924) и **Сергеја Ејзенштајна** (играни филм *Оклопњача Потемкин* 1925). Конструктивистички експерименти Татлина, Родченка и Степанове завршени су почетком тридесетих година, када је совјетска влада почела да одбацује апстракцију и да се okreће реалинијим и практичнијим решењима, која су била утилитарна и економски исплатива. Многи супрематисти и конструктивисти напустили су Русију још током двадесетих. Најзначајнији допринос уметника који су остали, укључујући Родченка и Татлина, остварен је у графичком и позоришном дизајну. После пионирских подухвата у Русији, конструктивизам се развио и у другим срединама, где су руски уметници емигрирали. Чињеница да су уметници, попут Кандинског, Наума Габоа и Антона Певзнера напустили Русију и своје идеје пренели у западну Европу, била је од суштинске важности за артикулацију међународног конструктивизма и новог, интернационалног стила у архитектури.



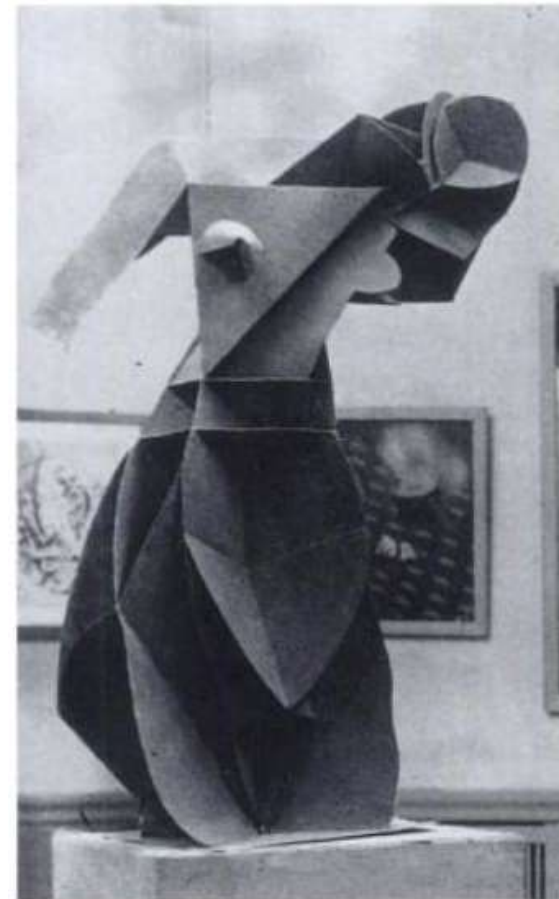
Два водећа уметника заслужна за ширење идеја конструктивизма у Европи била су браћа **Антон Певзнер** (1886–1962) и Наум Габо.



Током боравка у Паризу 1911–1914, Певзнер је упознао је Архипенка, чија су дела оставила снажан утисак на њега. После заједничког боравка у Норвешкој (1915–1917) браћа се враћају у Русију, а Певзнер постаје професор на московској Академији и ради прве апстрактне конструкције (**Буста 1924/25**).

Наум Габо (1890–1977), који је променио презиме како би се јасно разликовао од брата, године 1910. отишао је у Минхен са намером да студира медицину, али се убрзо по завршетку студија посветио математици и грађевини. У Немачкој се упознао са Ајнштајновим теоријама, похађао предавања историчара уметности Хајнриха Велфлина и прочитао теоретски спис Кандинског *О духовном у уметности*, што је све заједно имало пресудан утицај на његово опредељивање за уметност. По избијању Првог светског рата краће време борави са братом у Норвешкој, где је током 1915/16. почео да конструише серију глава и фигура од картона и танких листова метала.





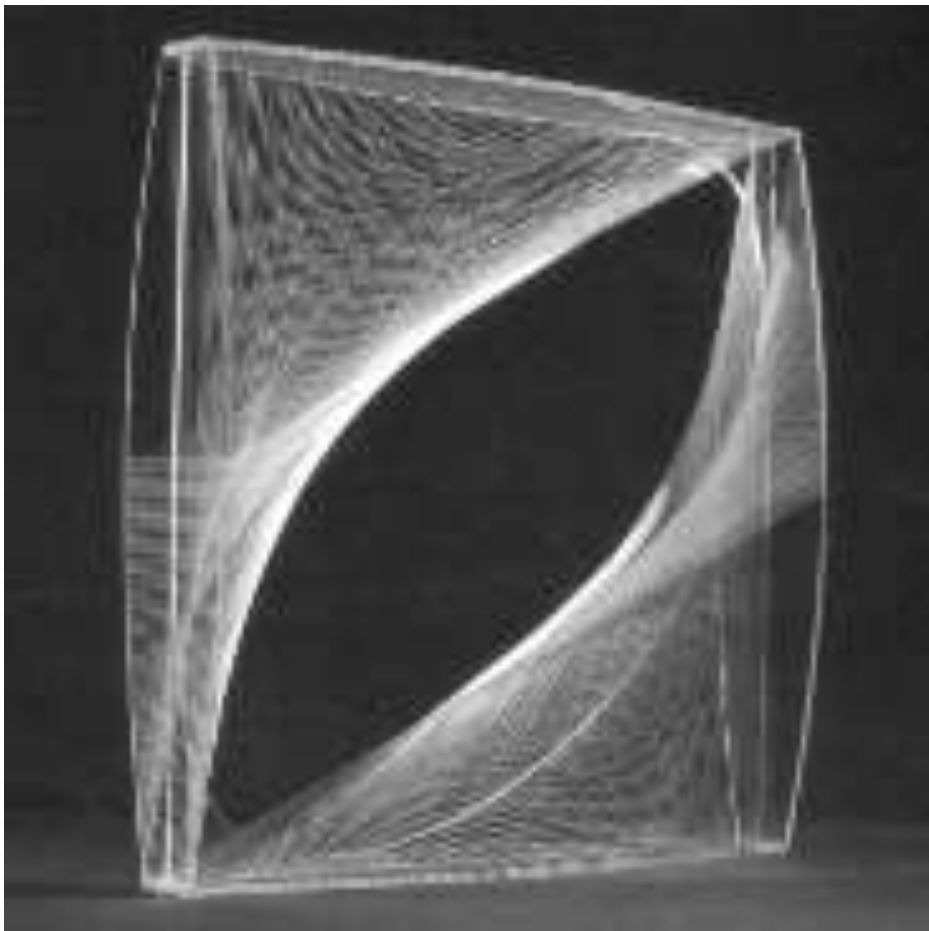
У Габоовим фигуралним конструкцијама масе глава су трансформисане у линије или плохе организоване као геометризоване шупљине. Преплетеним облицима начињеним од картона, који чине **Конструисану главу бр. 1 (1915/16)**, остварено је узајамно прожимање форме и простора. Присуство празнина у скулпторском телу ствара унутрашње просторе, који су активни елементи Габоове скулпторалне форме (**Торзо 1917**).



Након Октобарске револуције (1917), Габо се заједно са братом враћа у Русију. У Москви се прикључио авангардним круговима, упознао Кандинског и Маљевича, видео Татлинове конструкције. У том периоду напустио је фигурацију и почео да ради апстрактне конструкције. Године **1923.** настаје **Стуб - кинетички објект са мотором** који се састоји од једног вибрирајућег прута. Затим ради конструкције отворених геометријских облика од дрвета, метала и провидних материјала. Користећи транспарентне материјале, који су омогућили видљивост унутрашњости конструкције и амбијента, Габо потврђује своју заокупљеност естетским аспектима простора. Замишљене још 1920/21. године, ове и друге конструкције, биле су део Габоовог експеримента у домену визионарске архитектуре. Истовремено у Немачкој, Лудвиг Мис ван де Рое прави модел за стаклени небодер.



После 1920. група уметника предвођена Татлином инсистирала је да уметност треба да служи револуцији на практичан начин. Под притиском власти уметници су морали да напусте или потисну чисто уметничке експерименте и своју енергију усмере на грађевинарство и индустријски дизајн. Габо и Певснер реагују на овакву ситуацију **Реалистичким манифестом** (1920). Иако обојица потписују овај проглас, Габо је био аутор идеја експлицираних у овом документу. У њему се инсистира да форма треба да буде ослобођена масе, а да је њена структура једини пикутурални или пластички елемент који гради просторне односе. Манифест су дистрибуирали на заједничкој изложби у Москви 1920.



Простор и време (покрет) су за Габоа конкретни, реални чиниоци, али грађење помоћу њих не значи аутоматски одбацавање аутентичне уметничких форме, као што то показује **Кинетичка конструкција** (1922). У *Реалистичком манифесту*, реч „реалистички“ односи се на стварање нове, апстрактне реалности која је апсолутнија од било какве имитације природе. Одбацујући концепт утилитарне, социјалне и идеолошке инструментализације уметничке форме, Габо даље подвлачи дистинкцију између своје идеалистичке, али „политички неутралне“ уметности и оне продукционе, за коју су се залагали Татлин, Родченко и други. Потом је позвао уметнике да заједно са научницима и инжењерима створе уметност чији ће кинетички ритмови отелотворити „препорођени дух“ новог времена. Најважнија идеја у манифесту била је тврдња да уметност има своју апсолутну (аутономну) вредност и функцију у друштву. Капиталистичка или социјалистичка, комунистичка небитно – уметност ће, веровао је Габо, увек бити жива као резултат људског искуства и средство комуникације.

- Први пут од средњег века, у постреволуционарној Русији уметност је уклопљена у структуру свакодневног живота, њој је дат радни задатак, а уметник је постао друштвено одговорни и корисни члан колектива.
- На крају овог релативно кратког, али плодног уметничког експеримента у Русији, култура сликарства (супрематизам и друге форме беспредметности) замењена је концептом материјалне и утилитарне културе (производна ум.). До 1921. авангардни уметници су могли слободно да се баве формалним експериментом.
- Када се стишао грађански рат, совјетска власт је почела да намеће доктрину социјалистичког реализма. Званично непријатељство према модернизму и авангарди наступило је тек током Стаљинове ере, тачније 1932. када је социјалистички реализам постао једина прихватљива уметничка концепција. Мале, алтернативне уметничке групе биле су проскрибоване, а дела носилаца руске авангарде била су уништавана и склањана у депое, где су остала сакривена све до доласка Михаила Горбачова на власт осамдесетих година 20. столећа.
- Због тога су Русију напустили Кандински, Габо, Певзнер, Лисицки, Шагал и многи други експоненти авангарде, који су наставили да развијају своје уметничке концепте на Западу.