

El Lissitzki: Autorretrat.
El Lissitzky: Self-Portrait.

Estructura i constructivisme

per Robert BRUFAU i Agustí OBIOL

Structure and Constructivism

El constructivisme va comptar amb dos manifestos, el primer dels quals va ser elaborat pels escultors Anton Pevsner i el seu germà Naum Gabo, russos de naixement, residents a França i arribats a la Unió Soviètica després de la Revolució, i el segon, pel grup d'artistes pròxims a Vladimir Tatlin. Gavo i Pevsner aviat van abandonar la Unió Soviètica, i llurs tesis van ser més ben acollides pel moviment constructivista que, paral·lelament al de la Unió Soviètica, s'estava desenvolupant als Països Baixos. El manifest del grup de Tatlin incidia més en els aspectes productivistes i s'acabava apassionadament amb les consignes:

«*A baix l'art. Visca la tècnica!*»

«*No hi ha cap altre art col·lectiu que el de la vida constructiva.*»

Com proclamaven Pevsner i Gabo es tractava d'«*Edificar amb un esperit exacte com un compàs*». Eleazar Lissitzki farà servir sovint aquest símbol i se l'aplicarà ell mateix al seu autorretrat com a «inventor», i, d'una manera més concreta, l'aplicarà a Tatlin en el moment de construir la maqueta de fusta del seu monument a la III Internacional.

Constructivism had two manifestoes, the first of which was prepared by the sculptors Anton Pevsner and his brother Naum Gabo, Russians by birth, residing in France, who had returned to the motherland after the Revolution. The second manifesto was written by the group of artists associated with Vladimir Tatlin.

Gabo and Pevsner soon abandoned the Soviet Union and their theories received better acceptance by the parallel constructivist movement which was then emerging in the Netherlands.

The manifestoes by Tatlin's group laid greater emphasis on productivist aspects and ends in the following passionate terms:

—«Down with art. Long live technology!»

«The only collective art is that of constructive life.»

A phrase in Pevsner and Gabo's manifesto is particularly significant: «Let us build with the exact spirit of the compass». Eleazar Lissitzky was repeatedly to use this symbol, applying it to himself in his self-portrait as «inventor» and, in a more concrete way, to Tatlin when he was making the wooden model for his monument to the Third International.

MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL (1920), VLADIMIR TATLIN

To commemorate the Third International, Tatlin planned a tower over 400 metres high with a steel structure supporting three glazed interior constructions intended to be public buildings. These constructions were geometrical figures that turned upon their own axis at different periods. The bottom figure was a cube intended to do one complete turn in a year. The central figure was a cone which would turn in one month, while the top figure was a cylinder which would turn once a day. Tatlin made several small-scale wooden models of the monument (their height was approximately 6 or 7 metres) and exhibited them in the main Soviet cities at different commemorations.

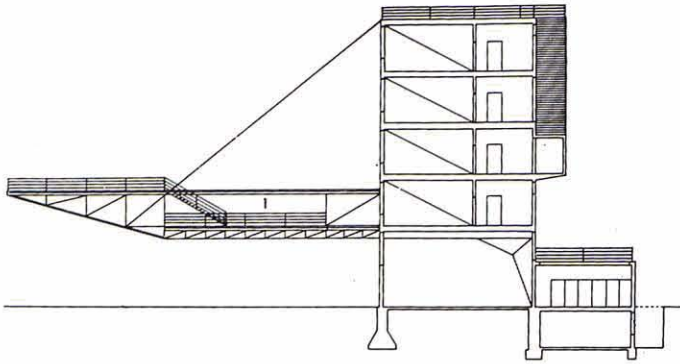
The theorist Victor Sklovsky defined it as «a monument made from iron, glass and revolution but only in the sense that the »revolution« has moved away from itself in order to become, like iron and glass, linguistic material.» Tatlin himself expressed himself in the following terms, «The modern monument should reflect life in the city. Only the rhythm of the metropolis, of the offices and machines, can supply the pleasure of new art.»

On the stamps that were issued for the commemoration of the Third Internatio-

MONUMENT A LA III INTERNACIONAL (1920). VLADIMIR TATLIN

Per commemorar la III Internacional, Tatlin va projectar aquesta torre de més de quatre-cents metres d'alçada, amb una estructura d'acer que suporta en el seu interior tres cossos envidriats destinats a edificis públics. Aquests cossos eren figures geomètriques que feien un gir sobre si mateixes en períodes diferents. La figura inferior era un cub, previst perquè voltés sobre si mateix en el transcurs d'un any. La figura central era un con que havia de girar en un període d'un més. I la figura superior era un cilindre projectat perquè girés sobre si mateix diàriament. Tatlin va construir algunes maquetes del monument fetes de fusta i a escala petita (llur alçada aproximada era uns 6 o 7 metres), i les va exposar a les principals ciutats soviètiques amb motiu de determinades commemoracions.

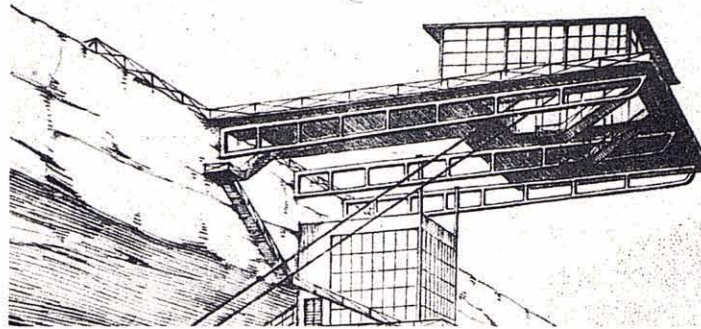
El teòric Víctor Sklovski la definia com «*Un monument fet de ferro, de vidre i de revolució, però només en el sentit que la revolució s'ha allunyat d'ella mateixa per fer-se, igual com el ferro i com el vidre, material lingüístic*». El mateix Tatlin es manifestava d'aquesta manera: «... el



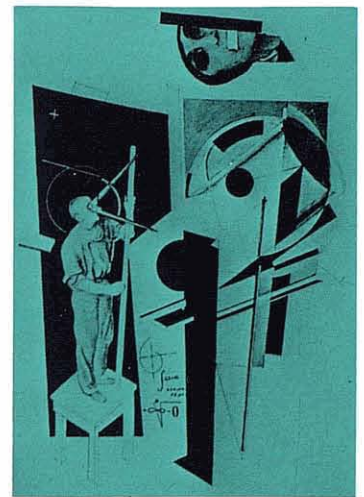
Hannes Meyer:
Projecte per a la Peterschule (1926).
 Hannes Meyer:
 Peterschule Project (1926).



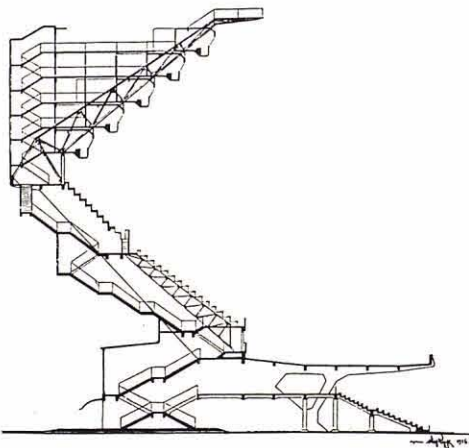
Tatlin construïnt la maqueta del monument a la Tercera Internacional.
 Tatlin Building the Model for the Monument for the Third International.



Nikolai Ladovski: Restaurant sobre una escullera (1922).
 Nikolai Ladovsky: Restaurant on a Breakwater (1922).

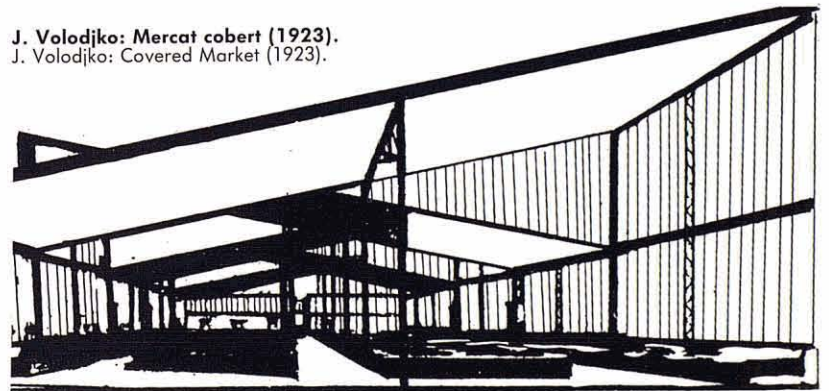


El Lissitzki:
Recreació de l'escena anterior.
 El Lissitzky:
 Re-creation of the Previous Scene.



M. Korsev:
Estadi-autòdrom de Moscou.
 M. Korsev:
 Stadium and Car-Circuit in Moscow.

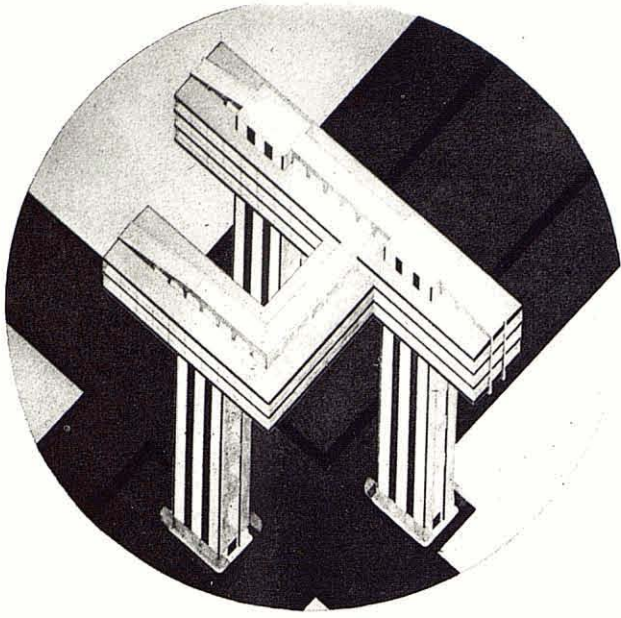
J. Volodjko: Mercat cobert (1923).
 J. Volodjko: Covered Market (1923).



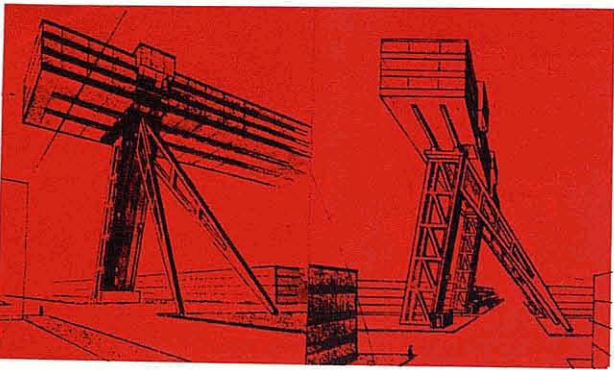
Tatlin: Monument a la Tercera Internacional.
Tatlin: Third International Monument.



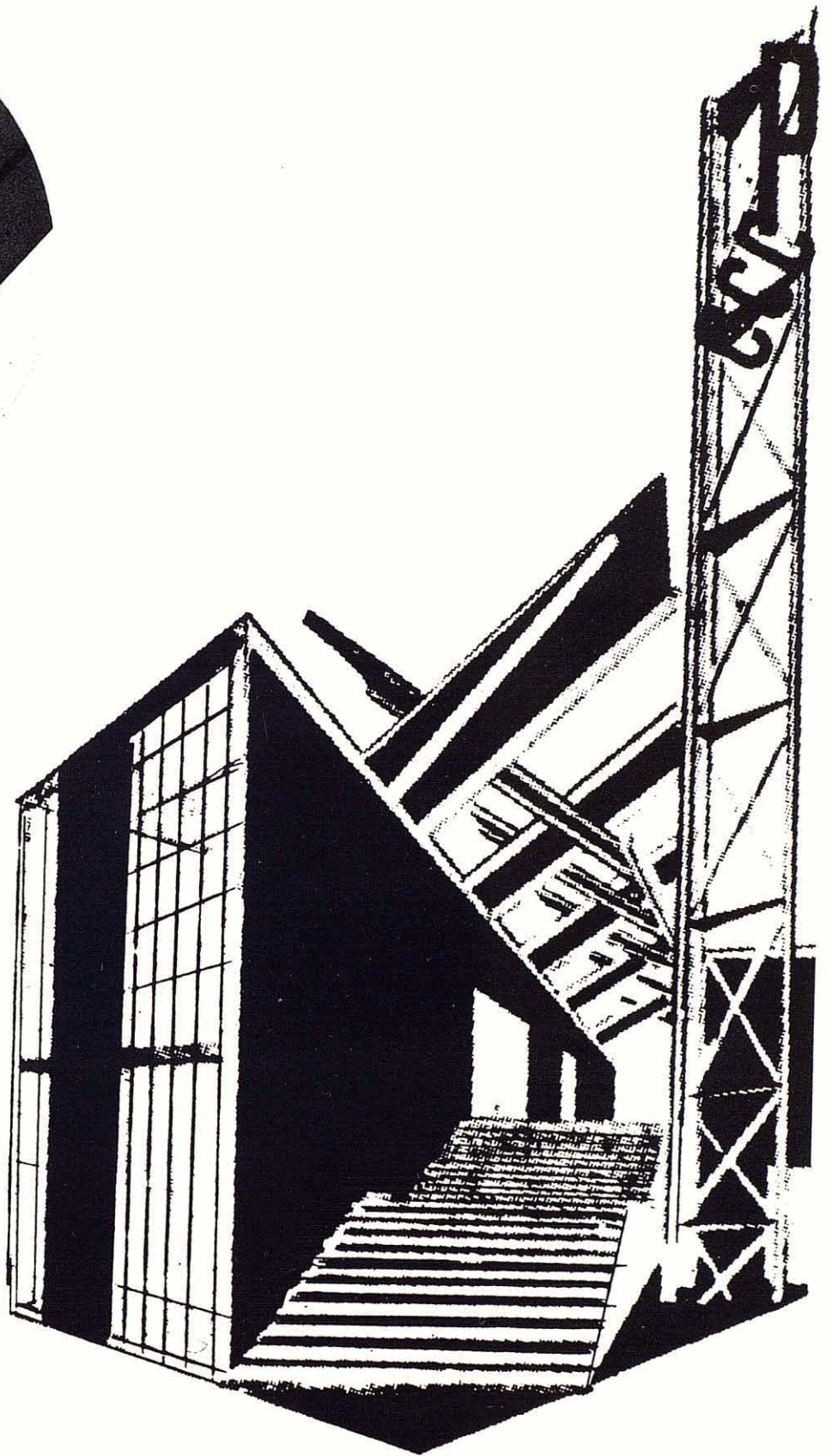
**Interpretació estructural
del monument a la Tercera Internacional.**
Croquis de Robert Brufau.
Structural Interpretation of
the Third International Monument.
Sketch by Robert Brufau.



El Lissitzki: Gratacels horitzontals.
 El Lissitzky: Horizontal Skyscrapers.



El Lissitzki, Mart Stam, Emil Roth: Gratacels horitzontals.
 El Lissitzky, Mart Stam, Emil Roth: Horizontal Skycrapers.



Konstantin Melnikov: Pavelló de l'Exposició de París (1925).
 Konstantin Melnikov: Paris Exhibition Pavilion (1925).

nal, at the foot of the monument was the following legend: «Engineers, construct new forms.» Nevertheless, the monument could be considered, in its final form and size, impossible to build from the static point of view. The great quantity of load mobilised in the three bodies of the inner public buildings could be estimated in terms of their volume (~ 1,500,000 m³) at approximately 300,000 tons, resting solely on the elements that form the perimeter of the figure, with an approximate diameter of 200 metres. The solution would be practically impossible and in none of Tatlin's versions of the project were there suitable materials. The support framework formed by the middle floors rests on the inner surface of the catwalks that form the spiral, but the meeting point is highly eccentric with respect to the lower level since the transmission of forces is incorrect, especially if we bear in mind that there is no spatial structure between the elements that form the shell of the monument.

These considerations were only of minor importance, however, and Tatlin, who according to Lissitzky «planned the work without any specific technical, constructional or static knowledge», was not too interested in going beyond the purely exhibitional phase, and, indeed, the work was put more than adequately on show in all the major Soviet cities.

Tatlin's real interest was that the monument should be interpreted as a shout against conformity as an «action-whinny» of desperate dynamism that refuses to resign itself to the fact that it cannot be built. For El Lissitzky its interest lay in its search for the lightening of volumes and spatial interpenetration between the interior and the exterior. On the other hand, the work is more impressive for the observer than if it had been resolved through a more precise programme. Tatlin's work would be, by virtue of its spatial quality, more suggestive than the Eiffel Tower for example, with its orderly forms. We would see more vitality in its structure, which searches with the great triangular, oblique beam for a support expressive of its tension, in a desperate attempt to sustain the mass of smaller bars that would compose the monument. We would appreciate also a tremendous force, though invisible, in the possible foundation in which this beam would be anchored, with the removal of a great mass of earth in order to stabilise it.

RESTAURANT ON A BREAKWATER (1922),
NICOLAS LADOVSKY

When Victor Sklovsky said that «In the century of cranes, iron has acquired the right to become enraged», he was referring to one of the most significant aspects of Soviet constructivism, the liberty to use this material without preconceptions of any kind.

Mayakovsky's enthusiasm for Brooklyn

monument modern ha de reflectir la vida de la ciutat. Només el ritme de la metròpolis, de les oficines i de les màquines pot proporcionar el plaer de l'art nou».

Als segells que es van editar arran de la commemoració de la III Internacional, hom podia llegir al peu del monument: «*Enginyers, construïu formes noves*». No obstant això, el Monument es pot considerar, en la seva configuració definitiva i segons la grandària prevista, com a irrealitzable des del punt de vista estàtic. La gran quantitat de càrrega mobilitzada sobre els tres cossos d'edificis públics interiors es pot arribar a estimar, a tenor del seu volum ($\approx 1.500.000 \text{ m}^3$), en unes 300.000 tones, que graviten únicament en els elements que configuren el perímetre de la figura, amb un diàmetre de prop de 200 metres. La solució fóra pràcticament impossible, i en cap de les versions que va fer Tatlin d'aquest projecte no s'observen elements estructurals adequats. La trama de suports que configuren els pisos intermedis descansa sobre la cara interior de les passarel·les que conformen l'espiral, però el carregament es realitza d'una manera molt excèntrica respecte al nivell inferior, per la qual cosa la transmissió d'esforços no seria correcta, sobretot si considerem que no hi ha una configuració d'estructura espacial entre els elements que formen la pell del monument.

Però aquestes consideracions no tenen pas gaire importància, i Tatlin, que, segons El Lissitzki, «*va projectar aquesta obra sense coneixements específics tècnico-constructius i estàtics*», no devia pas tenir gaire interès que fos superada la fase de manifest, i, certament, l'obra va ser exposada a bastament a les principals ciutats soviètiques.

El veritable interès de Tatlin devia ser que l'obra fos interpretada com un crit contra el conformisme, una «*acció-renill*» d'un dinamisme desesperat, que no es resigna a la seva pròpia raó perquè sigui construïda. Per a Lissitzki l'interès de l'obra estava en la recerca de l'alleugeriment dels volums i en l'interès per crear la compenetració espacial entre l'interior i l'exterior. D'altra banda, aquesta obra penetraria més en qualsevol observador que no pas si s'hagués resolt mitjançant un programa més clar. L'obra de Tatlin seria, per la seva qualitat espacial, més suggestiva que, per exemple la Torre Eiffel, amb la seva configuració ordenada. Apreciaríem més vitalitat en la seva estructura, que buscaria, tot expressant la seva tensió, un suport en la gran biga triangulada i obliqua, en una acció desesperada de sostenir el col·lectiu de barres menors que compondrien el monument. Apreciaríem, també, per bé que no fos visible, un esforç extraordinari en la possible fonamentació en què aquesta biga aniria ancorada, i que hauria provocat una mobilització important de massa de terra per tal d'estabilitzar-la.

RESTAURANT EN UNA ESCULLERA (1922). NICOLAI LADOVSKI

Quan Víctor Skolovski manifestava que «... *en el segle de les grues, el ferro ha adquirit el dret d'enfurir-se...*», estava incidint en un dels aspectes més significatius del constructivisme

soviètic, com ara el de la llibertat de fer servir aquest material sense prejudicis de cap mena.

No ens sorprèn, doncs, l'entusiasme de Maiakovski davant el pont de Brooklyn:

«... Estic orgullós
d'aquesta
milla de ferro;
en ella
es concreten els meus somnis:
la batalla
de les estructures,
no pas dels estils,
el càlcul rigorós
de cargols
i d'acer.»

I aquest mateix entusiasme és el que batejava en els projectes del grup arquitectònic que s'agrupava al voltant de Ladovski. La gosadia estructural dels seus projectes és un cas insòlit dins l'arquitectura moderna. Ja al seu projecte de Residència Comunal de 1920 proposava una estructura en voladís d'una audàcia considerable. Aquest projecte, plantejat amb reminiscències evidents de l'expressionisme centreeuropeu, amb uns murs gruixuts distorsionats, tenia el contrapunt de la seva coberta lleugera, d'un caràcter clarament constructivista, per bé que amb un gest desordenat.

Amb aquesta dualitat expressionisme-constructivisme també es va plantejar el projecte d'un restaurant en una escullera, un projecte presumiblement utòpic pel caràcter insòlit del seu emplaçament, ja que hi havia una telecabina que ascendia en «contrapendent» des de la platja al restaurant, amb una inclinació no pas superior als 45°, cosa que pressuposava un voladís a les roques superiors d'uns 20 metres. En aquestes roques superiors hi havia ancorades tres bigues grans del tipus «Vierendeel», amb una volada aproximada d'uns 25 metres, al caire lliure de les quals s'assentava el restaurant. El recorregut de la telecabina anava trobant, a mesura que aquesta anava ascendint, unes plataformes petites, també tretes en voladís des de la roca, però de molta menys entitat que no pas la superior.

L'aspecte utòpic queda confirmat per la simplificació dels aspectes estructurals, reduïts tan sols als elements bàsics, sense que es pari atenció, per exemple, a la resolució de l'arribada de la telecabina, o sense que es pugui endevinar el sistema d'ancoratge del voladís de la roca. Sigui com sigui, aquest projecte és molt interessant, i probablement Hannes Meyer s'hi va inspirar a l'hora de solucionar, d'una manera tan singular, la Petersschule de Basilea (1926).

Ladovski va prosseguir la seva tasca dins l'arquitectura constructivista com a pedagog del moviment, primer des d'ASNOVA i després directament com a docent al VJUTEMAS (Institut Superior de l'Art). Un dels seus deixebles, M. Korvsev, va fer el projecte de les graderies d'un estadi amb autòdrom a Moscou, amb la pista del circuit integrada sobre la tribuna de les graderies dels camps d'esports del nivell inferior. Les dependències destinades a la premsa eren emplaçades a sobre de la tribuna superior i el resultat era un conjunt d'un estrany equili-

Bridge should therefore not surprise us:

*I pride
in the stride
of this steel-wrought mile.
Embodied in it
my visions come real—
in the striving
for structure
instead of style,
in the stern, shrewd balance
of rivets and steel.*

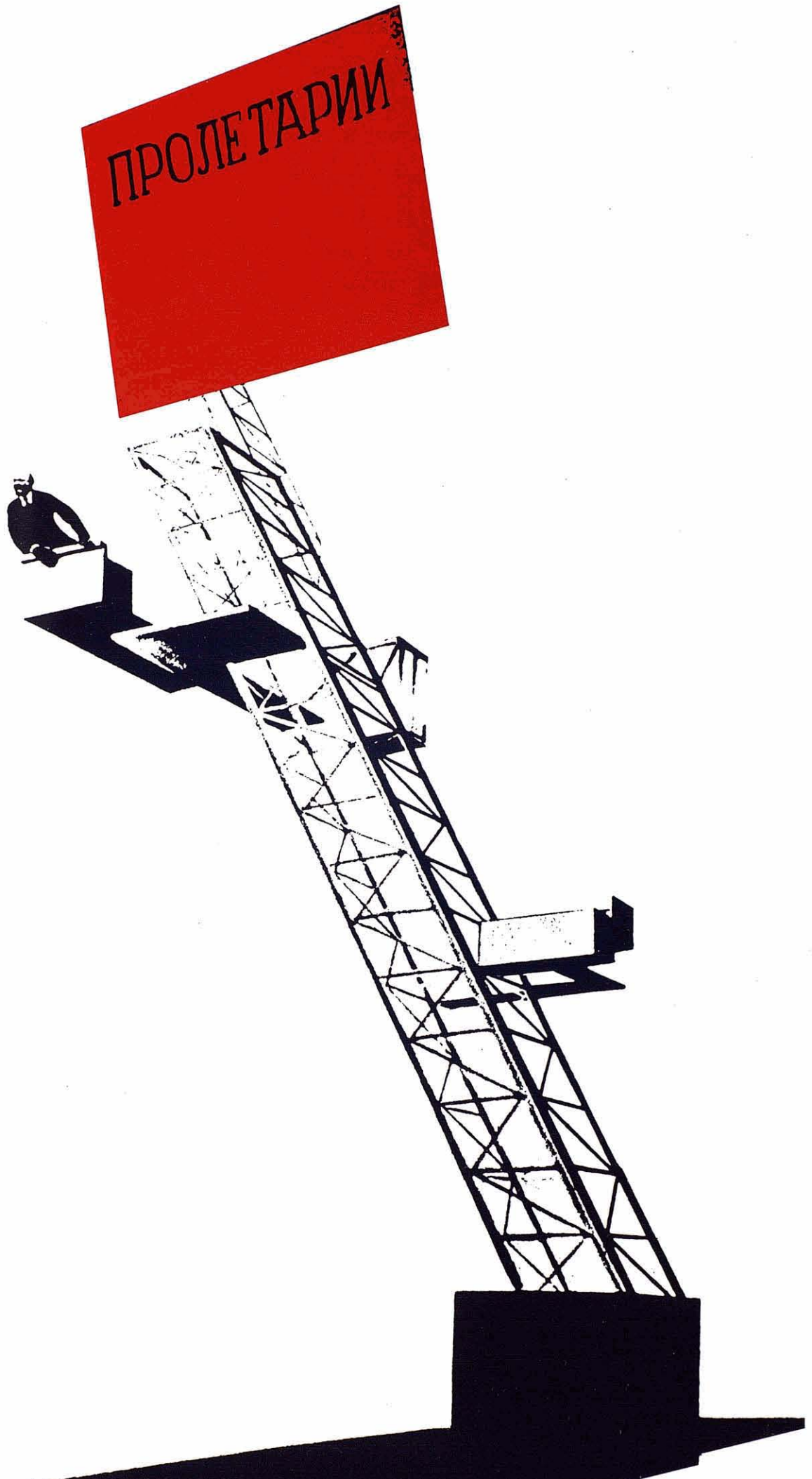
The same enthusiasm was the driving force behind the architects who grouped themselves around the figure of Ladovsky. The structural daring of his projects is a unique case in modern architecture. His project for a communal residence (1920) proposed a cantilevered structure of considerable audacity. This project, with its deliberate references to central European Expressionism, with thick, distorted walls, had its counterpoint in its light roof with its clear, though disordered, constructivist character.

The project for a restaurant on a breakwater was also designed with this Expressionism-Constructivism duality, and was probably a utopian project due to the unusualness of its location. A suspended cable car went up from the beach to the restaurant, at a slant no greater than 45°, which would have meant a cantilever on the rocks above jutting out some 20 meters. In these rocks three large «Vierendeel» —type girders were anchored, jutting out some 25 meters, on the free edge of which stood the restaurant. The cable car would pass small platforms, also cantilevered from the rock, but much less spectacularly than the restaurant itself.

The utopian aspect is confirmed by the simplification of the structure, reduced to its simplest elements, with no attention being paid, for example, to the arrival point of the cable car or to the anchorage system for the cantilever. Be that as it may, this project was of great interest and probably provided Hannes Meyer with inspiration for his unusual Petersschule in Basle (1926). Ladovsky proceeded with his work within constructivist architecture as the pedagog of the movement, firstly with ASNOVA and then by teaching directly at the VJUTEMAS (Higher Institute of Art). One of his disciples, M. Korshev carried out a project for the tiers for a Moscow stadium. His structural solution was exceptional, with the track incorporated into the platform for the tiers for the playing field below. The press rooms were placed on the upper platform so that the whole complex was of a rare structural equilibrium and extraordinarily daring. If it had been built we would now be able to contemplate one of the most astounding works of modern architecture.

Another project emerging from the VJUTEMAS was J. Volojko's plan for a covered market. Here we can see for the first time the dynamically crossed roof panels similar to those which Melnikov was to use in 1925 for his pavilion for the Paris Exhibition.

El Lissitzki: Monument a Lenin (1924).
El Lissitzky: Lenin Monument (1924).



bri estructural i d'una audàcia extraordinària. D'haver-se executat, avui ens trobaríem, sens dubte, davant d'una de les obres més insòlites de l'arquitectura moderna.

Un altre projecte sortit de la VJUTEMAS va ser el que va realitzar J. Volodjko per a un mercat cobert. En aquest mercat hi apareixen per primera vegada els plans de coberta entrecreuats en actitud dinàmica, d'una manera semblant a com, dos anys més tard, el 1925, els disposaria Melnikov al seu Pavelló per a l'Exposició de París.

GRATACELS HORITZONTAL (1924). EL LISSITZKI

El Lissitzki va dissenyar un model d'edifici d'oficines adequat a les exigències dels temps nous. Va triar com a lloc d'emplaçament el centre del Moscou antic i va disposar un conjunt d'aquests models a les cruïlles principals, segons un criteri adaptat a la configuració urbanística proposada pel nou Pla de la Ciutat.

Per aconseguir la claror necessària a totes les dependències i perquè el trànsit i les circulacions hi fossin òptims, va proposar la disposició horitzontal de les plantes i la disposició vertical dels accessos. D'aquesta manera s'hi establien tres eixos diferenciats. El primer, horitzontal, a nivell de la calçada, i pel qual arribaven les persones i les mercaderies a l'edifici a través de l'espai recuperat per a la ciutat. El segon eix era vertical, i la seva única missió era repartir cada cosa al seu nivell. El tercer, horitzontal en els plans superiors, era l'eix per mitjà del qual es feia la redistribució cap a cada dependència. Amb aquesta solució, Lissitzki es diferenciava clarament de la tipologia de gratacels americà, desenvolupat en alçada i només amb un sol eix vertical.

Cada unitat d'edificació constava de tres suports, en els quals hi havia emplaçats els túnels d'accés i d'elevació. Aquests tres suports rebien, un cop assolida l'alçada precisa, l'edificació horitzontal, de dues o tres plantes d'alçada, per mitjà d'unes grans jàsseres acartelades en voladís que sorgien del nucli vertical. Aquesta solució era molt innovadora en el seu plantejament, però el resultat formal era molt lluny de les propostes anteriors dels constructivistes. Hi faltava el gest expressiu característic de la nova arquitectura soviètica. Ni els desequilibris lleugers entre voladissos que conflúen en un mateix nucli, ni el carregament forçat del cos transversal contra un d'aquests voladissos aconseguien alliberar el conjunt d'una certa sensació d'estaticitat.

El Lissitzki va demanar a Mart Stam i a Emil Roth que col·laboressin amb ell en la reelaboració d'un disseny nou dels gratacels horitzontals. Mart Stam havia assimilat perfectament els ensenyaments del constructivisme, i Emil Roth, format per Robert Maillart al Politènic de Zuric i a qui Lissitzki anomenava «el meu enginyer», aportava uns coneixements molt bons d'estàtica. La unió va ser fructífera i la proposta resultant va ser molt més espectacular que

HORIZONTAL SKYSCRAPER (1924)
EL LISSITZKY

El Lissitzky designed a model office block suitable for the demands of modern times. He chose the old centre of Moscow for the site and placed a complex of blocks at main crossroads, following urban planning criteria proposed in the New City Plan.

In order to obtain the necessary light in each room and to optimise movement through the building, he proposed a horizontal arrangement of floors and a vertical arrangement of accesses. In this way three differentiated axes were established, the first at pavement level where people and goods would enter the building through the area recovered for the city. The second axis was vertical with the sole function of arranging each element on its proper level; the third, horizontal axis on the upper floors was the one from which access to each room was redistributed. With this solution Lissitzky broke radically away from the American type of skyscraper with its single, vertical axis.

Each building unit had three supports containing the accesses and lifts. These three supports held, once their precise height had been reached, the horizontal construction, two or three storeys high, using great cantilever girders jutting out from the central nucleus. This solution was highly innovative but the formal result was at a far remove from the former proposals of the constructivists. The expressive gesture of the new Soviet architecture was missing. Neither the slight imbalance between the cantilevers that converged in a single nucleus nor the forced meeting point between the transversal body and one of these cantilevers managed to free the complex from a certain static sensation.

El Lissitzky asked Mart Stam and Emil Roth to collaborate with him in redesigning his horizontal skyscrapers. Mart Stam had perfectly absorbed the teachings of constructivism while Emil Roth, whom Lissitzky called «my engineer», had been trained by Robert Maillart at the Zurich Polytechnic and his knowledge of statics was considerable. The union was fruitful and the resulting proposal was much more spectacular than the first. The constructivist gesture was recovered and tense elements on a sloping plane reappeared though, on this occasion, they were produced by compression.

THE LENIN PODIUM (1920-1924).
EL LISSITZKY

For reasons of health Eleazar Lissitzky (1890-1941) left the Soviet Union in 1922 to spend some time in a Swiss sanatorium. In this country he came into contact with Hans Schmidt and the Dutchman Mart Stam who were to be the promoters of the ABC group, together with Hannes Meyer and Lissitzky himself.

The understanding that these architects reached allowed them to exchange their

respective experiences. With the intention of publishing it in Germany and Switzerland, Lissitzky sent in a design for a Lenin podium which had been designed collectively in his Vitebsk studio in 1920.

The death of Lenin in 1924 caused Lissitzky to redesign the podium in a more personal way. He might have re-thought it as a homage to Lenin, converting it into an icon which would perpetuate a memory or an event, rather like Tatlin's monument. But El Lissitzky decided to keep it as a living, vigorous form, tense in the physical sense of the word, emerging from a solid pedestal which permitted a symbolic interpretation of the work, as Lissitzky himself explained: «Cubism and Futurism were revolutionary artistic forms. With them our life received new communist foundations, foundations of reinforced concrete, valid for all the peoples in the world...». The Revolution offered, then, the cube as the stable foundation of reinforced concrete upon which to build the podium.

The metallic framework that lifts the podium is treated more as girders than as a support, accepting the appearance of different kinds of tensions, recognising the greater symbolic force of the tension bars as opposed to the compression bars. The obliquity reveals the isostatic traction lines and Lissitzky increased the section—or at least its graphic outline—of the two rear bars, in contrast to structural logic which, in the worst instance, would give greater potential to the section of the compressed pieces to prevent the possibility of buckling.

Light counterweight elements do not manage to reduce the expressive force of the podium. Lissitzky did not use the upper diedrum as a compensatory element for the tension; in a sketch prior to the final one, the diedrum was situated in the same direction as the generatrix of the mounting, without providing any stabilising force.

la inicial. Es va recuperar el gest constructivista i novament van aparèixer-hi els elements tesos en pla inclinat, per bé que, aquesta vegada, treballant a compressió.

LA TRIBUNA DE LENIN (1920-1924). EL LISSITZKI

Per motius de salut, Eleazar Lissitzki (1890-1941) va abandonar la Unió Soviètica el 1922 per anar-se a recloure en un sanatori de Suïssa. En aquest país va entrar en contacte amb Hans Schmidt i l'holandès Mart Stam, els quals serien, no gaire després, amb Hannes Meyer i el mateix Lissitzki, els impulsors del grup «ABC».

La permeabilitat que es va establir entre aquests arquitectes va afavorir l'intercanvi de llurs respectives experiències. Amb la intenció de publicar-lo a Alemanya i a Suïssa, El Lissitzki es va fer enviar el disseny d'una Tribuna per a Lenin que havia estat projectada col·lectivament, el 1920, al seu estudi de Vitebsk.

Era l'any 1924, i el traspàs de Lenin va motivar que El Lissitzki tornés a projectar la Tribuna a partir d'un criteri més personal. L'hauria poguda replantejar com un homenatge a Lenin, i convertir-la en una icona perpetuadora d'una memòria o d'un esdeveniment, com ara el monument de Tatlin, però El Lissitzki va optar per mantenir-la com una forma viva i vigorosa, tesa en el sentit físic del mot, fent-la arrancar d'un dau massís que permet una interpretació simbòlica de l'obra, tal com ho explicava el mateix Lissitzki:

«... el cubisme i el futurisme eren formes artístiques revolucionàries. Amb elles la nostra vida va rebre uns fonaments nous comunistes, uns fonaments de formigó armat, vàlids per a tots els pobles de la terra...»

La revolució, doncs, ofereix el cub com un fonament estable de formigó armat damunt el qual s'alça la Tribuna.

La carcassa metàl·lica que aixeca el podi és tractada més com una biga que no pas com un suport, tot acceptant l'aparició de tensions de signe diferent que això comporta i reconeixent la força simbòlica superior de les barres que treballen a tracció davant les que treballen a compressió. A partir de l'obliquïtat hom pot llegir les línies isostàtiques de tracció, i El Lissitzki les intueix a base d'augmentar la secció—o, si més no, llur traçat gràfic—de les dues barres posteriors, fent ben al contrari de la lògica estructural, que, en el pitjor dels casos, potenciaria més la secció de les peces comprimides per tal de combatre la inestabilitat provocada per vinclements.

Els elements lleugers de contrapès no aconsegueixen pas de reduir la força expressiva de la Tribuna. Lissitzki no hi fa pas servir el diedre superior com a element compensador de la tensió; en un esquema anterior al definitiu, el diedre es trobava dins la mateixa direcció que la generatriu del muntant, sense que aportés esforços de signe estabilitzador.