

Vanguardia cultural/vanguardia política

La soledad del constructivismo soviético

Acacio Puig

Hace ochenta años que se suicidó Maiakovski, poeta, cartelista y señor dramaturgo de la vanguardia rusa. Su última obra, *Los Baños*, brillante sátira de la burocracia, había sido ferozmente vapuleada por la crítica y abucheadada por el público.

La gran exposición de Rodchenko y Popova finalizó en Madrid en enero de 2010 y *VIENTO SUR* publicó en su número 108 el entusiasta comentario de Ángel García Pintado sobre aquella revolucionaria peripecia cultural y social.

Los dos acontecimientos motivan las reflexiones que siguen (circunscritas al ámbito de las artes plásticas) con pretensión de señalar los conflictos entre “ismos”, su choque con la tradición realista y las limitaciones del bagaje bolchevique para mediar en un intenso debate cultural que emergió en el difícil contexto de insurrección, guerra y aislamiento de la Revolución de Octubre.

El breve y polémico encuentro entre vanguardia cultural y vanguardia política (Estado, Partido y Sindicatos) puede hacer más entendible la gradual hegemonía del realismo social y su posterior degeneración en manos “*de artistas obligados a pintarrajear los groseros rasgos de una falsificación histórica*”¹.

Los antecedentes

Durante el siglo XIX la cultura oficial de la Rusia zarista era la propia de un régimen autocrático experto en dictar géneros, administrar encargos, bonificar y castigar. Desde el espacio social de oposición a ese régimen se generó una cultura de tendencia, el realismo naturalista, cultivado por la gran novela rusa del siglo y también, en el ámbito que nos ocupa, por pintores de la talla de Repin, Surikov, Serov o el Vrubel pre-simbolista. El realismo, que contaba con Chernichevski como reconocido teórico, se había configurado como una poderosa corriente estética y ética legitimada tanto por la calidad de sus producciones como por su convergencia con el movimiento social anti-zarista. Así pues, las posiciones defendidas en *Relaciones Estéticas entre Arte y Realidad*, impregnaron también la contestación artística y la ruptura, en 1863, de un grupo de catorce pintores con la poderosa Academia de Bellas Artes. Los disidentes fueron sometidos a vigilancia policial y su asociación disuelta en 1870 por orden de la autoridad. El movimiento reapareció poco después como *Sociedad de Expositores Ambulantes* (“los Ambulantes”), alternativa al arte palaciego en la elección de temas y sujetos (la vida cotidiana de las clases dominadas), en la búsqueda de originales circuitos de

¹/Trotski, L. (1938) “Carta a la redacción de Partisan Review”, en (1971) *Sobre Arte y Cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

exposición (exposiciones ambulantes que “*llevaran el arte al pueblo*”) y en el encuentro de una nueva clientela (la oposición al zarismo). Los Ambulantes llegaron a constituir un fenómeno cultural militante, emparentable con el realismo crítico europeo practicado por pintores emblemáticos como Courbet y Manet, artistas afectos a La Comuna y represaliados por ello. Los Ambulantes eran también admiradores del compromiso ilustrativo de pintores como Signac y Meunier... que colaboraban habitualmente con la prensa socialista y anarquista. En fin, participaban de la actitud arriesgada e insegura de sus colegas de Europa occidental a los que alguien caracterizó como nuevo “proletariado artístico”. Sin embargo, el realismo naturalista que en el occidente de Europa introdujo progresivamente las rupturas e innovaciones que dieron paso a los primeros “ismos” (impresionismo, simbolismo...) en Rusia se mantuvo mayoritariamente fiel al criterio de Chernichevski: “*el artista, pensador en imágenes y difusor entre la gente de verdades orientadas hacia la liberación... no necesita innovaciones formales*”.

Desde esas premisas el realismo ruso en pintura aguantó el tirón hasta 1900, consolidando su presencia en el campo artístico y educativo. Las diferenciaciones posteriores –simbolistas, cezarianas, rayonistas, futuristas y suprematistas– emergerían entre 1907 y 1914 y tuvieron serias dificultades para ser aceptadas.

No sobra detenerse en recordar las raíces del realismo en Rusia (y su actitud socialmente militante) porque constituyó también el sustrato intelectual de las posiciones bolcheviques sobre arte y cultura, impregnando sensibilidad y razón de su primera línea de polemistas en el tema: Trotski, Lenin y Lunatcharski... y esa identificación con la mejor herencia cultural del XIX les restó cintura para abordar los nuevos retos propuestos por las vanguardias. Pero tampoco sobra porque en el campo reaccionario las teorizaciones estéticas de estalinistas y “compañeros de viaje” incluso las posteriores al XX Congreso hasta la bancarrota de 1989, defendieron la supuesta continuidad entre realismo naturalista, realismo heroico y realismo socialista². Se trataba sin embargo de variantes bien diferenciadas en concepto y tiempo y en las que no resultaba difícil separar los artistas capaces de los “fabricantes de mitos por encargo”.

Nuevo siglo y Revolución de Octubre

Todas las corrientes de la vanguardia europea adquirieron entonces carta de naturaleza en Rusia. La nueva situación social encajaba perfectamente en las expectativas y rechazos de quienes cuestionaban zarismo, guerra, cultura burguesa y viejo modo de vida. Maiakovski escribiría años después: “*¿Hace falta o no adherir a Octubre? Esa pregunta no se planteaba para mí ni para los futuristas de Moscú. Era mi revolución. Fuí al Smolni y trabajé en todo lo que se me presentaba*”. Y antes, en 1914, con poderosa desmesura tocaba a rebato en estrofas de *La Nube en Pantalones* como: “*Es el general Gallifet / que va a fusi-*

²/ Besançon, A. (1962) “Un grand problème: la dissidence de la peinture russe (1860-1922)”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 17, 252-282.

lar a los rebeldes. Sáquense las manos de los bolsillos Cojan un cuchillo, una piedra, una bomba/ y si alguien no tiene manos/ que venga a golpear con su frente". Pocos años antes Malevitch, con ingenuo entusiasmo pre surrealista, defendía "el alogismo" como una liberación del subconsciente y fase en la lucha contra los prejuicios burgueses y en defensa de la subversión de lo cotidiano.

Octubre supuso el exilio de buena parte de los más relevantes artistas realistas figurativos, muchos de ellos afines al Gobierno Provisional y el regreso de ilustres exiliados vanguardistas (Kandinski, Chagall, Pevsner y Gabo...) pero en el breve plazo de cuatro años, volvieron a Rusia bastantes de los primeros y regresaron a Alemania y Francia bastantes de los segundos (Chagall en 1920, Kandinski volvió a Berlín en 1921 y Pevsner a París en 1923), dicho sea de paso y con ánimo de no responsabilizar de "la gran espantada" sólo a la degeneración estalinista.

Afortunadamente fue en el ámbito de las tareas más urgentes, las de propaganda revolucionaria (en el que la correlación de fuerzas era claramente favorable a las vanguardias), donde floreció la colaboración entre "realistas y abstractos" en fraternal pluralidad productiva.

La situación creada por el Decreto sobre Arte Monumental de 1918 aceleró el impulso de iniciativas artísticas de calle, ambientaciones y esculturas las más de las veces realizadas con materiales baratos y provisionales, monumentos que difundieron el linaje revolucionario de Octubre: Robespierre, Marat, Blanqui y Proudhon, Marx y Bakunin, encontraron espacio en las plazas para estímulo del debate público, el homenaje y la fiesta revolucionaria. Trenes, barcos y automóviles se transformaron en soportes de propaganda que extendieron el nuevo aliento contribuyendo a la alianza viva de las ciudades y el campo.

La cartelería política y comercial, especialmente prolífica a partir de 1920, exploró recursos en todas las direcciones pensables: las "aleluyas" anónimas, gráficamente inspiradas en la artesanía popular, estarcidas desde los talleres de la agencia de noticias ROSTA y elaborados al hilo del teletipo para animar la lectura de la prensa diaria (se atribuyen más de mil de esas creaciones a Maikovski) y también los carteles "de autor", en que vanguardistas (Rodchenko, Maiacovski, Stemberg...) compartían nómina con realistas (Samokhalov, Koupreianov, Apsit...) y otros figurativos emparentados con la gráfica expresionista alemana (Moor, Kozlinski...). En definitiva, en el campo de la propaganda de ideas y productos,"se abrieron cien flores" y no tenemos constancia de encarnizados combates ideológicos.

Sin embargo, en el campo del "Arte" los conflictos empezaron muy pronto y salpicaron en todas las direcciones posibles.

Polémicas artísticas y lucha por la hegemonía

La eclosión de la vanguardia rusa conoció una breve edad de oro en la que asumió importantes tareas culturales y docentes, explorando caminos que la entronizarían como pieza indispensable de las vanguardias históricas europeas.

Kandinski regresó a Moscú en 1917, convocado por el Comisariado de Educación Popular y se incorporó al Departamento de Artes Plásticas del Gobierno de los Soviets. Profesor luego y catedrático de la Universidad de Moscú, le cupo el gran logro social de gestionar los museos provinciales, impulsando la nueva creación de veintidós más en tres años.

Chagall, comisario de artes plásticas de Witebsk, incorporó a la docencia y el desarrollo de iniciativas de arte monumental a gentes de la talla de Malevitch y Lissitzki.

Pevsner y Gabo, también en Moscú desde 1917, se ocuparon en la renovación de la escultura mediante la exploración del papel del espacio vacío en la acción plástica. Su racionalismo estético, de inspiración física y matemática, incidiría después en la más audaz arquitectura moderna.

Por desgracia, la participación de esos ilustres “indianos del arte” en la vida cultural soviética no sobrepasó la frontera de 1923.

Recomponer las polémicas entre los diversos “ismos” carece de sentido un siglo más tarde, manifiestos y revistas de entonces documentan diferencias difícilmente defendibles con tanta violencia y encono y, a esta prudente distancia temporal, las vanguardias rusas se unifican en sus producciones aunque diverjan en las tesis escritas. Sin embargo, valdría para ilustrar el sectarismo de los enfrentamientos la diatriba con que Lissitzky, arquitecto vanguardista y profesor con Chagall en Witebsk, obsequió en 1922 al Kandinski ya exiliado en Alemania: *“La pintura de Kandinski introdujo entre nosotros las formas de la metafísica alemana contemporánea; por suerte su presencia no fue más que un fenómeno episódico en Rusia”*³.

En 1920 la iniciativa unificadora de Maiakovski proponiendo el Frente de Izquierda del Arte (LEF) logró la convergencia de gentes como Tatlin, Rodchenko, Lissitzky y otros muchos que se reclamaban del gran rechazo formal y conceptual de las tradiciones culturales burguesas.

Frente a LEF se encontraban las corrientes figurativas herederas de la estela de Los Ambulantes, que se proclamaban artífices de un nuevo realismo revolucionario y estaban deseosos de ilustrar el *“período heroico anterior, dando forma a la iconografía de los héroes soviéticos”*. En definitiva, la corriente figurativa era también un agrupamiento de agrupamientos que durante un período se encuadró bajo la cobertura teórica de Bogdanov, animador desde su vuelta a Rusia en 1917 del grupo Proletkult.

Bogdanov, bolchevique de primera hora y opositor durante el 1922-23 desde el grupo Verdad Obrera, fue detenido y abandonó la política. Propulsor de la idea del proletariado como autor de una cultura de clase e impulsor de talleres para la producción colectiva de arte, fue un revolucionario singular fallecido en 1928 y cultivador de una mística ajena al posterior proceso de consolidación del “arte oficial”.

³/ Le Bot, M. (1979) *Pintura y maquinismo*. Madrid: Cátedra.

La fundación de la Asociación de Pintores de la Rusia Revolucionaria (“*Daremos la verdadera imagen de lo que es y no elucubraciones abstractas que desacreditan nuestra revolución ante el proletariado mundial*”) constituyó la iniciativa anti-vanguardia más solvente y oficialmente protegida (Maiakovski se integró crítica y tardíamente en ella cuando las organizaciones de vanguardia cultural habían sido barridas). Años más tarde, en 1932, la mayoría de dicha Asociación (AKhRR) contribuyó a alumbrar la estalinizada Unión De Artistas Soviéticos.

Sin embargo, es obligado señalar con Anatole Kopp que “*LEF y Proletkult compartieron la concepción del arte como herramienta para la construcción del nuevo modo de vida, constituyendo el Arte de Izquierda, vinculado a la práctica social y delimitado del ‘arte neutro’*”⁴.

Aunque LEF buscara educar a la población en la nueva cultura de vanguardia y Proletkult en un realismo pedagógico no ajeno a dimensiones críticas, el academicismo apologetico propio del Realismo Socialista rechazó ambos, imponiéndoles la mitología de los “hombres de hierro”.

Bolchevismo y debate cultural

No por conocido deja de ser obligado señalar que la situación política engendrada por el éxito de Octubre absorbió las mejores energías de quienes lidiaron los nuevos debates culturales y que, en el campo cultural, la lucha contra el analfabetismo, la revolución educativa y la preservación y reconversión del patrimonio artístico, requirieron enormes esfuerzos.

Dicho esto señalemos también el difícil encaje de las vanguardias artísticas en la propia Europa occidental, minoritario y al tiempo compulsivo, por el voraz canibalismo que recortó su “esperanza de vida” para adaptarla a las urgencias del mercado. Las rupturas propuestas resultaban ser, en la atrasada Rusia, inmensas. Además, el pensamiento crítico estaba educado en la tradición realista y democratizar el acceso a la cultura clásica era una aspiración generalizada en la oposición política a la autocracia.

La reflexión marxista inicial sobre arte y cultura estaba históricamente dada y reflejaba preferencias literarias: Balzac, Carlyle, Diderot, Goethe, Ibsen... ¡además del atractivo enigma del arte griego!

Pero no preocuparon a Marx ni Engels, Courbet, Renoir, ni Rodin y tampoco Wagner, ni Berlioz. El realismo en literatura constituía el estilo adecuado a la representación de las contradicciones de la sociedad capitalista y la descripción de hechos devenía fuente privilegiada de documentación sociológica.

Pues bien, ni Lenin, ni Lunatcharski, ni Trotski, se zafaron tampoco de sus fidelidades al realismo literario, ni osaron “el análisis concreto de producciones artísticas concretas”. Es sabido que Lunatcharski dudaba del talento de Cézanne

⁴/ Kopp, A. (1975) *Changer la vie, changer la ville: de la vie nouvelle aux problèmes urbains. URSS 1917-1932*. París: Union Générale d'Éditions.

y criticaba la incapacidad de Chagall para el dibujo, que Lenin pedía más parecido con el modelo en la estatuaría pública y que Trotski rechazaba el simbolismo que consideraba próximo a los valores burgueses y criticó ferozmente al Futurismo desde 1923 a 1930 (necrológica sobre el suicidio de Maiakovski).⁵

En 1925 el Comité Central bolchevique publicó su resolución sobre literatura al tiempo que presentaba en París la primera gran exposición internacional de las vanguardias rusas. La posición oficial, formalmente correcta, abundaba en la orientación defendida durante los años anteriores, es decir, la posición favorable a los diferentes grupos y tendencias, el apoyo material y moral a la literatura “proletaria y campesino proletaria” y la ayuda a sus “compañeros de viaje”... sin otorgar el monopolio a ninguno de esos grupos.

En la práctica, la pretendida imparcialidad salomónica de la dirección bolchevique estaba presa no sólo de ideas coherentes (ambivalencia de la cultura heredada, lentitud de los procesos de institucionalización de nuevas culturas de clase, la sociedad sin clases como único contexto de una cultura universalista conciliadora de pasado y presente) sino de la negación de autonomía al hecho cultural heterodoxo por la vía del “sálvese quien pueda” y sin considerar, respecto a las vanguardias, alguna suerte de “discriminación positiva”. La posición bolchevique, presa de su adscripción al realismo *tout court*, tendía a confundir cultura, documentación y propaganda, un materialismo estrecho y determinista en el ámbito cultural, eliminó el riesgo y la visión del pasado mañana.

A pesar de obstáculos y soledades, el constructivismo ruso forma ya parte de la historia del arte, es decir de esa “cultura clásica” que legítimamente corresponde “heredar a la clase obrera”, en palabras de Lenin contra vanguardistas y *proletkult*.

Hoy, parafraseando al Rodchenko de 1953 –una sombra de lo que pudo haber sido para el arte soviético– es obligatorio recordar que: “ *fueron ellos quienes inventaron y se pusieron a cambiar el mundo en lugar de digerir la naturaleza en sus cuadros. Fueron ellos los que crearon una nueva noción de belleza y ampliaron la misma noción de arte*”⁶.

Porque efectivamente, “su lucha, en aquellas circunstancias, no fue un error” pero la “neutralidad” del bolchevismo respecto al proyecto revolucionario de las vanguardias, nos tememos que sí lo fue.

Acacio Puig es pintor. Militante de Izquierda Anticapitalista.

Noviembre de 2010

⁵/ Trotski, L. (1930) “Boletín de la Oposición Rusa” en (1969) *Literatura y Revolución. II*. París: Ruedo Ibérico (1969).

⁶/ Kopp, A. *op. cit.*