

CONSTRUCTIVISMO

Traducción de F. Fernández Buey
© de la presente edición, COMUNICACION (MADRID, 1973)



Plaza Mayor, 30
MADRID-12

ISBN: 84 - 7053 - 061 - 5

Depósito legal: M - 32.869 - 1972

Printed in Spain

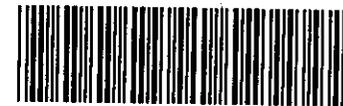
Impreso por Industrias FELMAR. Magnolias, 49. Madrid-29

USP-FAU
724.947
C766

MONOGRAFIAS

CONSTRUCTIVISMO

00016481



724.947
C766

07-3-15

131 7536

INTRODUCCION

Desde un punto de vista histórico tradicional, el constructivismo aparece como un momento más en el desarrollo del arte europeo de vanguardia. En esa perspectiva se destacan sus vicisitudes, algo diferentes a las de los restantes movimientos de vanguardia, y se analizan formalmente sus aportaciones estéticas. El interés de semejante interpretación —y, consecuentemente, de publicar textos en ese horizonte interpretativo— radicaría fundamentalmente en el deseo de obtener un mejor conocimiento de nuestro pasado artístico reciente. Ahora bien, nuestra hipótesis es radicalmente diferente a la restante vanguardia europea, y no por los matices estéticos o estilísticos que introduce (que también habrá que tenerlos en cuenta), sino porque plantea problemas distintos y se apoya en una situación histórica diversa. Pensamos también —y este es un supuesto de lo anterior— que la asimilación del constructivismo a la vanguardia europea sólo es posible en el seno de una comprensión estética e ideológica de la vanguardia en general, y que, por tanto, como primer paso se impone la aclaración de los problemas que esta categoría —vanguardia— presenta; no, naturalmente, todos los problemas, pero sí, al menos, los que atañen a la cuestión presente.

1. *La vanguardia*
La comprensión habitual de la vanguardia —que

late, cuando no se vislumbra explícitamente, en las críticas de arte al uso— ve en ella al conjunto de adelantados, inventores de formas y estilos que son capaces de romper con los cánones establecidos y optar por la originalidad. Ello permitiría explicar el movimiento de acción y reacción que parece caracterizar al desarrollo del arte contemporáneo. El proceso parece sencillo: frente a un estilo o movimiento establecido surge otro nuevo, en principio desamparado de cualquier apoyo (comercial, crítico, cultural, etc.), que lentamente ocupa los lugares que el precedente se ve obligado a abandonar, conquistando aquellos apoyos, instalándose en una situación de la que será, a su vez, expulsado. Las razones que se manejan para explicar este proceso son de todo tipo, desde las mecanicistas que ven en él un reflejo del dinamismo de la vida contemporánea, hasta las psicologistas, que hablan del poder creador del genio, de la originalidad, etc.

Mas si algunas de estas notas pueden darse (y de hecho se dan) en la vanguardia europea, ninguna de ellas (ni todas en su conjunto) es capaz de explicar el fenómeno. Lo más que hacen es describir sus apariencias, los modos más superficiales que tiene de expresarse. Para llegar a una adecuada comprensión de lo que sea la vanguardia (y de las diferencias entre la vanguardia europea y el constructivismo), debemos apartarnos de ella, aunque parezca algo paradójico, fijar nuestra atención no tanto en ella cuanto en el marco en que nace y se desenvuelve.

El marco en que se desenvuelve la vanguardia es la sociedad burguesa que se está afianzando en medio de luchas que tienen su mejor expresión en la Comuna parisina. La referencia a la Comuna no es caprichosa, pues en ella tiene una actuación destacada uno de los protagonistas de la vanguardia, Courbet. La referencia

a Courbet tampoco es caprichosa o anecdótica, pues su nombre evoca una vanguardia bien diferente de la que hay ahora, tan diferente que muchos estarían tentados de afirmar que se trata de otra cosa. Efectivamente, se trata de otra cosa o de un momento bien distinto de la cosa; por lo pronto hay una diferencia llamativa: Courbet no se opone tanto al arte establecido (aunque también se opone a él) cuanto a la sociedad establecida, y por ello al arte que la expresa. Su oposición político-social es mucho ms congruente y radical que su oposición artística, y buena prueba de ello es que su arte ha podido ser asumido por las clases contra las que iba dirigido, lo que no ha sucedido con su comportamiento y actitud (con el comportamiento y actitud de los que hoy son como él). En este punto, la vanguardia actual parece haber invertido los términos: brilla con luz propia la oposición estética y por su ausencia la política. Dicho de otra manera, la vanguardia parece haber establecido los términos de su protesta en un terreno especializado, parece haberse desentendido de aquellos aspectos que no conciernen al lenguaje, entendido a su vez como una entidad autosuficiente e independiente.

¿Cómo se ha producido ese salto y cuáles han sido sus consecuencias? Incluso esquemáticamente parece imposible explicar ese salto a partir de causas estrictamente psicológicas, resulta necesario acudir al marco en que el salto se ha producido: la aparición de una red de compra y distribución de obras de arte para un público que ya no es la Iglesia, la aristocracia o el poder monárquico, como venía sucediendo hasta comienzos del XIX, para un público burgués que ya no está en contacto directo con el artista. El resultado es doble y paródico: el artista ya no se ve obligado a trabajar por encargo (aunque no es esa la situación del archi-

tecto medio), como sucedía en la Edad Media, en el Barroco, etcétera; en cierta medida podemos decir que ha recobrado su libertad, y ello en un doble sentido: como artista, en cuanto que puede crear lo que quiera, ser original, y en cuanto ciudadano, puesto que puede trabajar independientemente, cuando quiera, no está sometido ni a un lugar ni a una jornada de trabajo impuestos por alguien ajeno a él, conserva algunas de las características de los artesanos, es a fin de cuentas un «intelectual independiente y libre». Mas, si por una parte ha recobrado como individuo (pintor o ciudadano) una libertad que hasta ahora parecía desconocida, ello no ha sido de balde —y esta es la segunda faceta del asunto—, el precio es la pérdida del control de su obra: su obra pasa a poder de una galería que le indica cuáles son los estilos y temas en auge, que la adquiere sólo si es productor de plusvalía. Desde este segundo punto de vista, su situación no es muy diferente a la de cualquier asalariado, como éste carece de control alguno sobre el trabajo, como éste se ve obligado a vender su fuerza de trabajo, como éste también se convierte en un productor de plusvalía. En ese instante el círculo se cierra sobre sí mismo, y lo vicioso de su configuración salta a la vista: la libertad es de un individuo que no puede hacer nada con ella, que no puede proyectarla sobre nada porque nada, aparte de sí mismo, es suyo, y si la proyecta, si la convierte en el «argumento» de su «obra», rápidamente es convertida esa obra por quien la posee en símbolo de estatus social, inversión de capital, elemento decorativo, etcétera.

¿Por qué está obligado el artista a esa venta? El trabajador se ve obligado a vender su fuerza de trabajo, su valor de uso, porque carece de los medios de producción capaces de objetivar esa fuerza de trabajo.

A primera vista pudiera parecer que la situación del artista es diferente, al menos del diseñador o la decorador, que no se ha convertido directamente en un asalariado. Los medios de los que se sirve para producir son, como en el caso del artesano, de su propiedad. Se trata de un utillaje elemental para el que no se necesita, generalmente, excesivos recursos. Pero el problema surge entonces a partir de la condición del producto: las obras de arte no son solamente objetos, son también y sobre todo elementos de comunicación. Los cuadros, las esculturas, pero también la poesía y las novelas, surgen en un proceso de comunicación y no antes: el «consumo» de la obra es factor condicionante de primer orden para que la obra se «realice». Este momento está fuera del marco del autor; la «producción» de este momento es cosa que atañe a la galería, a los canales de distribución. La situación es así mucho más parecida a la del trabajador industrial de lo que pudiera sugerir una mirada superficial.

Volvamos, sin embargo, a la doble situación del artista, volvamos a su recuperada libertad, fuente de una originalidad que parece la más legítima de las actitudes en un medio dominado por la rutina. La originalidad es quizá la característica más brillante de la vanguardia europea, pero en el seno del medio histórico en que se desenvuelve, pierde pronto su eficacia, aunque aumente su brillantez, al menos una brillantez un tanto superficial y mistificadora. La originalidad pasa de ser un arma de provocación a convertirse en un factor de integración. En un principio es rechazada, en un segundo momento, aceptada. El juego se ha repetido tantas veces con el expresionismo, el informalismo, el surrealismo, que cabe pensar en alguna extraña ley que lo determine. Esa ley existe, es la del

mercado. Siendo el mercado de arte de ámbito reducido, la saturación sólo puede solucionarse con una producción también reducida (y uno de los atributos del arte contemporáneo sigue siendo el trabajo artesanal y la obra única) y una oportuna variación de la oferta. La originalidad está en la base misma de tal variación, cuya calidad es garantizada por un aparato crítico-propagandístico y consagrada ineludiblemente por los museos, instituciones estrictamente culturales y en cuanto tales, libres de las asechanzas del mercantilismo (?). El sencillo proceder que burla ese ámbito de lo estrictamente cultural (si es que semejante cosa puede existir) se configura de la siguiente manera: la elevada cotización es síntoma de la elevada calidad, que abre las puertas del museo, lo que permite a su vez, por esa misma consagración, elevar aún más la cotización (en el terreno anecdótico y un tanto «de estraperlo», que caracteriza a nuestras costumbres culturales, se puede proceder de muy diversas maneras, desde la reducción del precio para el museo y entidades culturales hasta el simple obsequio; los intereses se recogen en otra parte y en otros momentos).

El proceso descrito es la transformación de un producto artístico en una mercancía, transformación sin la que el producto no puede entrar en el mercado, y así cumplir su destino. Pero no entra en cualquier mercado, y esto lo sabe bien el vanguardista, que suele ser rechazado por el no-entendido (es decir, por el pueblo llano), entra en un mercado restringido y en un mercado de arte. La primera nota implica que el número de destinatarios es pequeño, en ocasiones mínimo, con lo que las formas lingüísticas de estas obras, el lenguaje de la vanguardia, pasa a ser un arcano para la gran mayoría (que no tiene acceso a ellas o sólo lo tiene a sus transformaciones degradadas por los gran-

des medios de comunicación de masas), moviéndose cada vez más en una dinámica que no se apoya en otra realidad sino la del mismo lenguaje (pasado o futuro); el segundo aspecto refuerza éste: no es una mercancía cualquiera, sino una obra de arte, es decir, una forma cultural única e irrepetible (sólo por ello alcanza tan elevados precios), y ninguno de los que la lanza al mercado dejará de extasiarse ante la belleza, la composición, la originalidad o, ¿por qué no?, el significado. La mistificación que afirma ser lo que debiera ser, pero que no es (o que acaso sea, pero no para todos, para quienes debe ser) cierra así su segundo círculo vicioso.

Es el círculo vicioso de la vanguardia occidental, que se mueve sobre la dinámica del lenguaje y del coleccionista, sobre la progresiva monopolización de los canales de distribución y de la técnica artesanal, que conserva, simultáneamente, la tradición de una bohemia, lo cual es ingrediente valioso de su cotización. A su vez, es el drama de una vanguardia que propone programas críticos, que pretende enseñarnos a ver mejor, a construir otro entorno..., pero que carece de la más mínima posibilidad no ya decumplir esos programas (lo que a lo mejor no era tarea suya), tan siquiera de hacer inteligible su voz; cuando desea hacerse oír recurrirá a otros procedimientos: firmará cartas, efectuará actos de protesta, se dirigirá a la opinión pública...; los destinatarios de esas cartas y esos actos no son sus compradores (que, sin embargo, le han proporcionado el prestigio que da pie a tales firmas y tales cartas); la vanguardia empieza a parecerse entonces al Courbet de la Comuna, pero sólo empieza, no puede ir más allá mientras subsiste gracias a ese mercado, mientras haya sido creado por aquellos sectores sociales a quienes niega, pero a los que pertenece.

2. Vanguardia y constructivismo

La situación del constructivismo y movimientos afines es notablemente diferentes a la descrita. El futurismo anterior a la Revolución de octubre satisfizo todas las condiciones de la vanguardia, tal como el propio Maiakovski explica en *Yo mismo* *: renovación de la forma, afirmación de las nuevas realidades creadas por la industrialización, la máquina y la técnica, oposición a la tradición y a la rutina y mediocridad existentes. Pero los términos de la cuestión cambian tras los acontecimientos de 1917: por primera vez —tal como veremos en el tercer epígrafe de esta Introducción— la vanguardia deja de estar en la oposición. Su creciente y constante identificación con las ideas revolucionarias y los fundamentos de la nueva sociedad, tal como afirma repetidas veces en sus numerosos manifiestos, corren parejas con el afán de convertir el arte en un arma para construir, para transformar la sociedad, la realidad de la que se han apoderado. Bien es verdad que para algunos artistas ese afán constructivo no pasó del plano abstracto, pero para otros, para la mayoría se trataba de una construcción concreta de un concreto entorno. Posteriormente, esta empresa recibió un nombre que ya empieza a insinuarse: construcción del hombre nuevo.

El futuro hombre nuevo no estaba en las salas de las galerías ni era el cliente de los marchantes; todos esos elementos intermediarios (que, como vimos, no eran simples intermediarios) han desaparecido con la socialización de los medios de la producción. La vanguardia se ha socializado e interviene efectivamente en las acciones de masas, de Maiakovski a Tatlin la

* Edic. castellana: Madrid, Comunicación, 1973.

obra ha dejado de ser privada, y ello en dos sentidos: no tiene como destinatario un comprador o espectador privado, sino una colectividad, generalmente las colectividades urbanas, y pretende no sólo expresar o testimoniar, sino orientar, transformar, concienciar a las masas. La noción de testimonio desaparece en este arte que es, sin embargo, realista. El testimonio desaparece en este arte que es, sin embargo, realista. El testimonio era patrimonio de una vanguardia que se movía todavía en la oposición, que rechazaba lo establecido criticándolo precisamente mediante ese testimonio, virulento y clarividente, que llena los mejores momentos del expresionismo o del antitestimonio, que constituye la lección de *Dada*. La vanguardia constructivista recupera lo que había sido tarea del arte de todos los tiempos: construir; su testimonio es su construcción y no el reflejo desmistificador de lo existente. Si no necesita hacerlo es porque de ese trabajo ya se han encargado los hechos.

El horizonte que se abre ante el constructivismo es bien diverso del que limita a la vanguardia expresionista o surrealista. Esa palabra de orden, construir, permite e incita a todos los proyectos, muchos irrealizables, incluso conscientemente irrealizables en algunos casos, pero no por ello menos interesantes y menos efectivos. La utopía parece que está al alcance de la mano, parece que va a convertirse en realidad. Sin embargo, ese hermoso sueño ha de verse frustrado.

Los medios que se destinan a la construcción son bien diferentes a los que venían empleando la vanguardia, tanto como el marco. Ni la originalidad, ni el rizar el rizo de las cuestiones formales, ni siquiera la pura renovación formal por sí misma tienen sentido en esa construcción, a no ser que todo ello se oriente en un sentido bien concreto: movilizar a las masas. Pa-

rece necesario, al menos teóricamente, contar con el arte del pasado reciente, con el arte del siglo XIX, que aceptó la ideología establecida o que críticamente se levantó contra ella. Ni uno ni otro pueden tener mucho sentido cuando se trata de construir una nueva realidad, tal es al menos lo que piensan los defensores de la cultura proletaria. Pero este planteamiento trae a colación un nuevo problema que hace referencia al marco en que se desarrollan los hechos: la radicalidad del corte es quizá demasiado utópica, supone que ha empezado una nueva etapa —en lo que tiene razón—, pero que ha empezado desde cero —en lo que no la tiene—. La vieja sociedad, o *lo viejo*, como se decía entonces, colea todavía en la nueva, se esconde en *lo nuevo* y trata de aclimatarse a los nuevos tiempos, es lo viejo que se manifiesta tanto en formas de propiedad no socializadas, en viejas costumbres y gustos, en el kulak..., como en las amargas y esperanzadoras palabras de Lenin sobre los jóvenes y las juventudes, es decir, en lo que caracteriza al período de transición que los acontecimientos de octubre, la posterior guerra civil y la NEP han abierto (y las afirmaciones de Gan y Zelinski sobre la NEP, por ejemplo, son buena prueba de la consciencia constructivista de estos problemas).

Pero si el desarrollo de la infraestructura no permitió llevar a cabo la construcción del hombre nuevo, del que se pusieron las bases, sí se proyectó al menos esa construcción. La historia de ese proyecto y de la toma de conciencia de que era *sólo* un proyecto irrealizable (convicción que caló a duras penas entre multitud de tensiones y conflictos) es la historia del constructivismo, y también, la razón básica de su actualidad.

En ese marco y en esa historia destacan algunos asuntos que nos parecen sumamente expresivos. El

primero y más llamativo de todos es la dificultad de definir el constructivismo, las líneas de un estilo homogéneo. Lo propio del constructivismo es la lucha casi constante, consciente o inconsciente contra el estilo, lo que enlaza con sus pretensiones de cientifidad, sus deseos de acudir a la solución de cuestiones concretas, su afán por superar las barreras de una codificación lingüística que impondría desde el código y con él unas normas fijas. Los acuerdos de los constructivistas son acuerdos de principio, acuerdos sobre unos principios que de ninguna manera permiten configurar un estilo o al menos lo que en la vanguardia occidental se entiende por tal. La distancia entre Stepanova, Lisitski, Gabo y Tatlin, por citar solamente a cuatro de los más conocidos, es tanta que en sus obras sólo podemos encontrar una atmósfera común, también unas intenciones semejantes, pero unos procedimientos bien distintos.

Este fenómeno se repite igualmente en el interior mismo de la obra de los artistas. Frente a la originalidad vanguardista que se momifica en cuanto da con la nota precisa —pensemos en Braque, en el mismo Leger, en los surrealistas, verdaderos rentistas de la originalidad— frente a la modificación, la biografía de Lisitski o de Talin es un ejemplo de riqueza inventiva y de tensión. Y resulta curioso que sólo en aquellos constructivistas que marcharon a Francia o a EE. UU., como Gabo y Pevsner, se desarrolla un estilo, pautas lingüísticas establecidas evolucionando a partir de patrones fijos. El asunto parece sintomático de una situación determinada, sobre todo si se tienen en cuenta las necesidades del valor de cambio de las mercancías en que se transformaron las obras de Gabo y Pevsner. La mistificación de las categorías culturales (artísticas y críticas) ha sido la consecuencia de la mis-

tificación previa de las obras, y el constructivismo es un ejemplo de cómo esa justificación puede evitarse o propiciarse. Su afán por superar el arte, incluso por negarlo, es testimonio de una preocupación teórica que depende de esa práctica.

3. La tarea del constructivismo

Tal como hemos indicado, y esperamos mostrar a continuación, el constructivismo no constituye un estilo unitario ni es, tampoco, un movimiento homogéneo y coherente. Constructivistas eran Gabo y Pevsner, pero también Talin y los firmantes del manifiesto productivista; también en el LEF se da el constructivismo y el PROUN de El Lisitski puede ser ligado legítimamente al constructivismo. Una de las pocas versiones sobre el nacimiento concreto del constructivismo nos la suministra S. Chan-Magomedov (cit. por V. Quilici en *L'Architettura del costruttivismo*): «El constructivismo nace como tendencia artística en la lucha por un nuevo tipo de trabajo estético. Inicialmente se reunieron en esta lucha representantes de aquellas formas artísticas que habían surgido o como resultado de las nuevas realizaciones técnico-científicas (cine, fotografía) o como reflejo indirecto de las mismas (producción de objetos de consumo, arquitectura). // La individuación del constructivismo como corriente autónoma se produce en 1920, cuando un grupo de constructivistas, junto a productivistas del LEF, condujeron dentro del *Inchuk* (Instituto de Cultura Artística) la lucha contra los defensores del 'arte puro' y el 'arte aplicado'. En esta lucha, los constructivistas intervinieron con un programa independiente y con declaraciones aprobadas por el pleno del *Inchuk*. En este primer grupo de trabajo constructivista se encontraban

A. Gan, I. Medunecski, A. Rodchenko, V. Stepanova y los hermanos Stenberg.» Sin embargo, A. Tarabukin (Cfr. Quilici) incluye también a Tatlin, Lavinski, L. Popova, M. Soholov, Johanson y otros, entre los artistas constructivistas. En cualquier caso, la influencia del constructivismo es determinante de la evolución artística y arquitectónica de la época, desde el VCHU-TEMAS hasta la ASNOVA o el grupo OKTIABR.

* * *

La evolución de la vanguardia a partir de 1917 no ha sido suficientemente estudiada como para que podamos trazar una historia detallada, a pesar de lo cual es preciso señalar los puntos cronológicos más importantes y dar un panorama de conjunto.

El punto de partida para un análisis de la vanguardia soviética de los años veinte puede situarse en los tiempos inmediatamente anteriores a la Revolución y en la evolución de los movimientos artísticos en la Revolución misma. A partir de 1912 y 1913 se gesta el futurismo, que aparece, cada vez más, como la tendencia vertebral de todas las demás. Las figuras de Bourliouk, Khlebnikov y Maiakovski, las investigaciones de los lingüistas que posteriormente habían de constituir la llama «escuela formalista», etc., son los factores que integran más coherentemente esta vanguardia (*). Leon Robel ha descrito con notable precisión y detalles la composición y evolución de los

(*) El suprematismo se liga generalmente sólo a la figura de Malevitch; sin embargo, el asunto parece más complicado. R. van Gindertael aporta datos (en *Les futuristes de Petrograd et la Révolution d'Octobre, Cimaise*, núms. 85-86, París, 1968) que permiten fijar la aparición del suprematismo en la exposición «0,10», del 19 de diciembre de 1915 al 19 de enero del año siguiente, en San Petersburgo. El suprematismo, representado por Pougny, Malevitch, Klioun, etcétera, vendría a oponerse a la tendencia de Tatlin.

grupos distinguiendo entre las diversas tendencias y matices (1). No vamos a repetir lo que él explica, solamente dejar constancia de que la configuración de la vanguardia rusa en estos años es parecida a la vanguardia europea salvo en un aspecto: su espíritu combativo y su sentido político, que aparece claramente dibujado por Maiakovski en su *Yo mismo*, y no sólo como un problema moral o como una cuestión de practicismo, sino como un asunto central en la condición del intelectual y la actividad futurista.

La Guerra Mundial y los posteriores acontecimientos rusos hizo que volvieran bastantes artistas que se encontraban en Europa Occidental, Kandinsky, por ejemplo, o los hermanos Gabo y Pevsner (2). Durante el gobierno Kerenski se constituyó un comité con representantes de todas las tendencias, entre ellos ocho futuristas (3). Tras la Revolución, Anatoli Lunacharski, comisario del pueblo de Instrucción Pública, creó una sección de Bellas Artes, *I. Z. O. (ottdel izo brazitel'nykh iskusstv)*, en Petrogrado, nombrando presidente a D. Stenberg, y una sección en Moscú, de la que fue presidente Tatlin.

Los acontecimientos revolucionarios introdujeron un clima completamente nuevo. La necesidad de construir monumentos, publicar carteles, llenar la ciudad de consignas, crear símbolos y emblemas, movilizó a los artistas! Buena prueba de ello son, además de los recuerdos gráficos, los escritos de Lunacharski, la cu-

(1) En la entrevista concedida a la revista *Action Poétique*, núm. 48, París, 1971; también es interesante desde el punto de vista informativo la entrevista con Vladimir Pozner en el mismo número.

(2) Para la actividad de Gabo y Pevsner, puede verse Alexei Pevsner: *Une esquisse biographique de mes frères Naum Gabo et Antoine Pevsner*, Zwaneburg, Holland, 1968.

(3) R. van Gindertael: *Les futuristes de Petrograd et la Révolution d'Octobre*, en *Cimaise*, núms. 85-86, París, 1968.

riosa «Lista de personas a las que se propone levantar monumentos en Moscú y en otras ciudades...» (2 de agosto de 1918) o el escrito dirigido por Lenin a los *comisarios de Instrucción Pública y del Patrimonio Artístico de la República*, que por su valor testimonial transcribimos: «Se les invita a presentar sin demora datos acerca de lo que se ha hecho exactamente para cumplir el decreto del 13-IV-1918, en particular sobre: 1) retirada de viejos monumentos, 2) sustitución de los mismos con otros nuevos, aunque sean provisionales y 3) sustitución de las viejas inscripciones en los edificios públicos con otras nuevas (& 5 del decreto). // Es imperdonable la dilación de dos meses en el cumplimiento del decreto, importante por igual desde el punto de vista de la propaganda y desde el punto de vista de la ocupación de los parados» (15-Junio-1918). La primera revista del comisario, *El arte de la comuna*, será dirigida por Brik y alentada por Maiakovski y otros vanguardistas, pero la organización cultural más importante, que incluye a los futuristas y, en general, a toda la vanguardia, será el *Proletkult*, que en opinión de algunos autores llegó a tener 500.000 afiliados y cuya existencia alcanzará hasta el período de la Nueva Política Económica.

Aunque todavía no se ha realizado un análisis completo de la actuación del *Proletkult*, pueden hacerse algunas precisiones sobre aspectos que pasarán a otras manifestaciones culturales, especialmente a las que aquí estamos tratando. Por lo pronto, el *Proletkult* no fue un organismo homogéneo, aparte de la diversidad producida por los diferentes sectores de actuación —artísticos, pedagógicos, filosóficos, literarios, etc.— existieron tendencias y planteamientos en cuanto al papel y configuración de la cultura proletaria que divergían radicalmente entre sí. Generalmente se

distinguen dos bastante nítidos: el mantenido por I. A. Bogdanov, que pretendía la total reestructuración de la ciencia desde el punto de vista del proletariado, y el de A. Lunacharski, que vendría a ser considerado como defensor de los clasicistas, de la cultura del pasado, en cuanto que ésta sería superada, pero no aniquilada, por la nueva sociedad. En ambos se trataba, en principio, de establecer la autonomía de la clase obrera en el frente cultural, pero mientras que Lunacharski introducía algunas ideas de corte metafísico, incluso místico (ideas que desaparecerán progresivamente a partir de 1917), Bogdanov se centra sobre la organización del trabajo social y la concepción de que cada tipo de sociedad desarrolla una ciencia y una cultura propias, premonición de lo que luego había de entenderse a partir de la oposición ciencia burguesa/ciencia proletaria.

Sabido es que Lenin y Trotski criticaron estas concepciones del Proletkult. El primero, si bien afirma el carácter tendencioso de la ciencia (en *Materialismo y empiriocriticismo*), lo hace refiriéndose siempre a la filosofía, la economía política, etc., ciencias de «lo general», y nunca a la investigación empírica especializada, y rechaza considerándola «como inexacta teóricamente y perjudicial en la práctica toda tentativa de inventar una cultura especial propia», pues se trata, precisamente, de asimilar y reelaborar «todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos. Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esa base y en la misma dirección» (en *La cultura proletaria*, 8 de octubre de 1920). Además de este texto, que se ha hecho célebre y se ha utilizado como explicación de una inexistente prohibición del Proletkult, otros no menos

célebres surgieron con motivo del debate cultural, los de Trotski en torno a la literatura y la revolución, el formalismo y el futurismo, los de Bujarin, *El Partido y las cuestiones de política cultural y Revolución proletaria y cultura*, etc.

El constructivismo surge en esta atmósfera. Realistas como Gabo (*) y Pevsner, productivistas como Tatlin, etc. venían a defender la necesaria novedad de una cultura nueva. Este asunto parece más importante que el canto (más bien romántico) a la máquina y a la técnica (que tantas expresiones plásticas tuvo). Sin embargo, en un principio, las ideas constructivistas discurrieron por muy diversos medios, sin llegar a alcanzar una organización coherente y una participación unitaria. Hasta que no aparece, el libro de Gan, *El constructivismo* (1922), no encontramos una sistematización de los planteamientos teóricos básicos. La originalidad de Gan no es excesiva, pero es el primero que pretende romper con una visión superficial del constructivismo, como la definida por Gabo, que lo identifica con el trabajo del ingeniero o que ve en él el simple reflejo mecánico de una nueva realidad científico-técnica; por primera vez se redacta un texto coherente y orgánico que recoge las ideas, problemas y tensiones de la época, abordando esas tensiones en el punto en que parecen más agudas: las relaciones entre el nuevo arte y la política. A partir de ese momento, el constructivismo es concebido por la vanguardia co-

(*) «Hasta 1920 —afirma Gabo en una entrevista concedida a I. Bolotovskiy y A. Lassa, en 1956— no había constructivistas. Nos llamábamos "constructores", inspirándonos en el término ruso *postroyeniya*, que significa construcción. En lugar de tallar o moldear una escultura de una sola pieza, la levantábamos en el espacio, de la misma manera que lo hace un ingeniero al construir un puente. Constantemente utilizábamos la palabra "realismo" porque estábamos convencidos de que lo que hacíamos representaba una realidad nueva» (recogido en el volumen *Naum Gabo*, Neuchatel, 1957).

mo un movimiento o tendencia —así lo considera el LEF—, aunque con la perspectiva histórica actual podamos darnos cuenta de que los restantes movimientos de vanguardia serían inexplicables sin su existencia.

El problema central en torno al cual se debatió el constructivismo, fue el de la relación entre forma y significado y no cualquier significado, sino aquel que mejor expresaba la nueva sociedad que se estaba formando; los problemas de estética y lenguaje que todo esto planteaba, fueron resueltos de muy diversas maneras, como podrá apreciarse en los textos que publicamos.

En cualquier caso, y en contra de lo que afirma una opinión muy extendida, el constructivismo no desaparece en ese momento. Por el contrario, se abre ahora un debate teórico que va a producir fecundos resultados y profundos cambios. Es el momento en que intervienen Arvatov, Ginzburg, Stepanova... En este sentido, las declaraciones de Gabo sobre el cierre de los talleres y la persecución del arte de vanguardia en los años veinte se alejan bastante de la realidad (Gabo en la entrevista citada).

* * *

Mención especial merece la relación entre el constructivismo y la arquitectura. El sector en que la vanguardia tuvo más repercusión fue, juntamente con el del diseño, el de la arquitectura. La destrucción motivada por la guerra civil, y las transformaciones económicas que originaron un rápido crecimiento de la población urbana (cuadros 1 y 2) fueron las causas del creciente interés por la arquitectura y el urbanismo.

El origen de la influencia del constructivismo so-

bre la arquitectura debe situarse en las instituciones

Población de la Unión Soviética
(en millones)

año	pobl. total	pobl. urbana	%
1920	136.863	20.787,1	15
1923	133.504	21.563,4	16,2
1924	137.408	21.391,0	15,6
1926	147.028	25.322,0	17,2
1928	150.527	26.295,5	17,5
1929	154.196	27.718,6	17,9
1930	157.744	29.420,6	18,6
1931	160.430	31.855,8	19,8
1932	163.166	35.623,1	21,8
1933	165.681	38.351,7	23,1

Fuente: H. Chambre: *Urbanisation et croissance économique en URSS*, en *Economie appliquée*, XVII, 1; 1964.

Cuadro 1

culturales que aparecieron en los años veinte, el *Inchuk* y el VCHUTEMAS (Taller Artístico Técnico Superior, fundado según algunos autores —Leon Robel— ya en 1918), cuya facultad de arquitectura se convirtió en el principal centro de experimentación. Será preciso esperar hasta 1923 para que se constituya una Asocia-

Superficie habitable por cabeza en grandes ciudades de la URSS. 1926
(en metros cuadrados)

Leningrado . . . 8,73	Kazan 5,58	Stalingrado . . . 4,75
Odesa 7,40	Molotov 5,53	Erevan 4,65
Kiev 7,15	Rostov 5,46	Alma-Ata 4,62
Tbilisi 6,79	Kuibyshev . . . 5,39	Stalinabad 4,59
Petrozavodsk. 6,03	Saratov 5,38	Celjabinsk 4,54
Minsk 5,93	Gorki 5,24	Stalino 4,50
Dnepropetrovsk . . . 5,83	Baku 5,14	Novosibirsk . . . 4,15
Ashkhabad . . . 5,78	Sverdlovsk . . . 4,90	Frunze 4,01
Charkov 5,74	Omsk 4,80	
Moscú 5,69	Tashkent 4,78	

Fuente: T. Sosnovy: *The Soviet Housing Situation Today*, en *Soviet Studies*, XI, 1; 1959.

Cuadro 2

ción de Nuevos Arquitectos, ASNOVA, que, dirigida por

Ladovski y Lisitski, agrupa a arquitectos de muy diversas tendencias. Alcanza su mayor éxito con el Gran Premio que el pabellón soviético, obra de Melnikov, miembro de la ASNOVA, obtiene en la exposición de artes decorativas de París (1925). La influencia del racionalismo de Ladovski fue decisiva para la Asociación; ofrecía dos vertientes, una conceptual-sociológica y otra compositivo-formal, que pronto habían de crear las bases para una evolución y una división de tendencias. Por una parte, se corría el riesgo del formalismo, que podía transformarse en un academicismo esterilizante, por otra, la actividad no parecía lo suficientemente radical, y ligada a la vida político social del momento, a los miembros del VCHUTEMAS y del LEF que intervenían en la Asociación.

Un paso decisivo en este sentido fue la formación de la OSA (Sociedad de Arquitectura Contemporánea) en 1925, posteriormente transformada en SASS (Sección de arquitectos de la construcción socialista), que fue activa desde 1925 hasta 1932. La OSA publicó una revista en la que aparece claramente perfilado el espíritu constructivista, SA (arquitectura contemporánea), de 1926 a 1930, dirigida por M. J. Ginzburg juntamente con A. Vesnin. El papel del arquitecto consistía en inventar nuevos tipos de arquitectura para la sociedad que se estaba formando; la polémica giraba en torno a esa tesis. Aunque matizada, la vieja exigencia de la cultura proletaria volvía a aparecer.

Frente a la ASNOVA y la OSA se levanta una nueva asociación en 1929, VOPRA (Unión de Arquitectos Proletarios), que iba a dar paso a un eclecticismo monumental, precedente del que en los años treinta triunfaría en el panorama soviético. Mientras tanto, el VCHUTEMAS se había reorganizado y a partir de 1927 (oficialmente de 1928) se denomina VCHUTEIN. Aun-

que no se sabe con exactitud cuáles fueron las causas que determinaron esta reorganización ni en qué consistió exactamente, Quilici piensa que responde a la paulatina reestructuración del estado socialista a que se estaba procediendo en estos años. A partir de 1930 se produce la reorganización definitiva, con la creación del Instituto de Arquitectura de Moscú y el traslado de las facultades de pintura y escultura a Leningrado, donde se funden con la Academia de Bellas Artes.

En el campo urbanístico, cabe señalar la actividad de Ladovski, que en 1929 abandona la ASNOVA para fundar la ARU (Asociación de Arquitectos Urbanistas), transfiriendo al urbanismo su metodología racionalista formalista, preocupándose por la organización y composición del espacio urbano a partir de esquemas de coordinación y función de las diversas zonas.

En 1931, dos acontecimientos sintomáticos anunciaron los cambios que iban a producirse oficialmente en breve tiempo. Los concursos para la construcción de un teatro estatal en Charkov y el Palacio de los Soviets en Moscú se resolvieron de manera bien diferente. V. del Feo considera que el primero fue el momento culminante de la arquitectura moderna en la URSS, mientras que el segundo es el comienzo de su decadencia. A este concurso se presentaron 160 proyectos completos y 112 bajo forma de propuestas. Numerosos arquitectos europeos concurren, entre ellos Le Corbusier, Gropius, Perret, Mendelsohn, etc., sin embargo, el primer premio fue para un proyecto (de B. M. Iofan) de corte monumentalista y pseudoclasicista: son los comienzos del academicismo y el realismo academicista. La disposición del CC. del PC de la URSS de 23 de abril de 1932, argumentando que la

variedad de asociaciones y organizaciones culturales suponían un peligro social, en cuanto que podían ponerse al servicio de un grupo, un instrumento de intereses ajeos al pueblo, etc., decretando la disolución de todas ellas y englobando a sus miembros en organizaciones estatales unitarias, terminaba con el vanguardismo en la U. R. S. S. y, consecuentemente, con el constructivismo.

NOTA SOBRE LA PRESENTE EDICION

En los textos, artículos y documentos que publicamos, hemos procurado recoger todos aquellos que dan una idea clara de los problemas anteriormente expuestos y de la evolución de los acontecimientos esquemáticamente reseñados. La primera parte pretende dar una imagen de la diversidad vanguardista inicial (1912-1917), mientras que la segunda expone la configuración del pensamiento constructivista (1918-1925) y su desaparición (1931-32), desaparición presentada y argumentada en algunos textos. La tercera parte y la que se ofrece como apéndice se ocupan de aquellos en que el constructivismo alcanzó mayor relevancia: la arquitectura y la enseñanza artística en todas sus variantes.

El material editado no pretende ser exhaustivo. Hasta tiempo relativamente reciente, la bibliografía sobre el constructivismo no sólo era reducida, sino que era, también, mistificadora: el constructivismo se limitaba a media docena de artistas, preferentemente escultores, que ocupaban y ocupan un puesto relevante en la vanguardia occidental, a quienes las grandes editoriales habían dedicado lujosas monografías. Bien es verdad, que buena parte de la culpa de semejante mistificación la tenía el silencio que se había extendido sobre todos estos movimientos con el stalinismo. En la actualidad estamos empezando a salir de tan lamentable situación. Ha sido especialmente la historiogra-

fía italiana la que ha contribuido a un mejor conocimiento del período, publicando gran cantidad de material y analizando las diversas tendencias en todos los sectores en que se produjeron.

La antología que presentamos no hubiera sido posible sin la existencia previa de obras como *L'Architettura del costruttivismo*, de V. Quilici (Bari, 1969), que continúa siendo el texto fundamental para todos estos asuntos, *URSS. Archittetura, 1917-1936*, de V. de Feo (Roma, 1963), las publicaciones de la revista *Rassegna Soviética*, el volumen *Socialismo, città, architettura* (*) (Roma, 1971), el número de la revista *VH 101* dedicado a *L'Architecture et l'avant-garde artistique en URSS de 1917 a 1934* (núm. 7-8, París, 1972), así como las numerosas publicaciones que aparecieron con motivo del cincuentenario de la Revolución de octubre.

Ahora bien, esta antología no pretende traducir ninguna de las obras anteriores, ni tampoco compendiarlas (lo que sería un propósito descabellado), pues consideramos que la bibliografía en lengua castellana sobre el tema es lo suficientemente pequeña (casi inexistente salvo alguna monografía) como para intentar ofrecer, en principio, un panorama general que permita una posterior y más especializada investigación.

COMUNICACION (MADRID)

(*) De próxima publicación en esta misma serie de *Comunicación*.

1. FORMALISMO Y CONSTRUCTIVISMO DECLARACIONES Y PRINCIPIOS



Tatlin: Xilografía para la escenografía de Zangezi, de Chlebnikov.

K. MALEVITCH

LA ARQUITECTURA COMO AFRENTA AL CEMENTO ARMADO**

El arte ha hecho salir a sus vanguardias fuera de las galerías y de los túneles de épocas pasadas.

El cuerpo del arte se reencarna constantemente, la estructura de su esqueleto se consolida mediante tenaces y sólidos ligamentos, tal como exigen los tiempos.

El volcán de los embriones, de las nuevas fuerzas creadoras, lo barre todo a su paso, pulveriza la vieja cáscara y da origen a una nueva.

Cada nuevo siglo discurre con más rapidez que el que le ha precedido, se echa a la espalda un fardo más pesado y forja el camino con cuerpos de cemento armado.

Nuestro siglo corre simultáneamente en cuatro direcciones; como un corazón que se dilata, aparta las murallas de su camino y se expande por todas partes.

La época de la primera generación se proyectaba a lo largo de una única línea; luego las líneas fueron dos, más tarde tres, y ahora ya son cuatro, abiertas al espacio, arrancándose de la tierra.

El futurismo ha diseñado nuevos paisajes para la actual y rápida sustitución de los objetos, ha expresado en las telas toda la dinámica de una vida hecha de cemento armado.

(*) De *Iskusstvo Kommuny*, núm. 1, 7 de diciembre de 1918.

De ese modo el arte de la pintura se mueve hacia delante en el seno de la moderna técnica de las máquinas.

La literatura ha dimitido de su trabajo al servicio de la palabra, se ha aproximado al sentido literal y se ha desenvuelto en la esencia de este último.

La música ha pasado de la melodía de *boudoir*, de los enternecimientos liliáceos, al puro sonido como tal. Mientras que todas las artes han limpiado su rostro de acnés que operaban como elementos extraños, en el rostro de la arquitectura crecen las erupciones cutáneas de nuestros tiempos jóvenes junto a las verrugas del pasado que no quieren morir.

Las mejores construcciones han de apoyarse necesariamente en columnitas griegas, lo mismo que un mutilado en sus muletas.

La construcción ha de estar coronada a toda costa por una guirnalda de hojitas de acanto.

El rascacielos, con sus ascensores, su iluminación eléctrica, sus teléfonos, etc., se verá adornado con una Venus, con un Cupido, con diferentes ornamentos de la antigua Grecia.

Por otra parte, ni siquiera el difunto estilo ruso concede un respiro.

Cuando menos te lo esperas, aparece de repente; algunas cabezas de chorlito piensan incluso en resucitarlo y en seguida hay mozos de cuerda que lo llevan sobre un montón de maletas, precisamente en un momento que de forma cada vez más acelerada obliga a correr por el asfalto, a levantar la cabeza en dirección a los hilos telefónicos, a maravillarse ante los automóviles y, en definitiva, a pedir que ese viejo estilo vuelva a la tumba.

El tranvía, el automóvil, los aeroplanos miran igualmente estupefactos a este preocupado inquilino y, enternecidos, le dan tres pesetas de limosna.

Se resucita a ese bufo y miserable Lázaro con su vieja capa, en medio de la velocidad desenfundada de nuestras máquinas movidas por electricidad.

Pero sus espaldas son débiles y el tiempo que pesa sobre él lo aplastará como a un buñuelo. Señores cabezas de chorlito, apartad lo antes posible del camino del joven espíritu esos trastos inservibles.

No pongáis obstáculos a su carrera. No pongáis obstáculos a este cuerpo joven en el momento en que relaja sus fuertes músculos.

Debéis convencerlos de que un cadáver, por más que se le resucite, seguirá siendo un cadáver.

Sólo la imaginación morbosa e ingenua de un arquitecto con la cabeza a pájaros puede llegar a mantener que un cadáver arreglado con cemento armado y sostenido en diversos puntos es capaz de mantener en pie el propio esqueleto ya podrido.

La absoluta pobreza de fuerzas creadoras le obliga a vagar por los cementerios y a recoger del suelo restos putrefactos.

Las construcciones que han aparecido en Moscú —la estación de Kazán y el edificio de Hacienda en la calle Afanasievski— demuestran toda la incapacidad de sus autores.

Nuestra época tiembla apremiada por el ansia de su carrera nerviosa, fulminante, sin paz: cada segundo de retraso suscita indignación. La velocidad es nuestro siglo.

Y he aquí que quieren revestir a este siglo con paños antediluvianos y hacer de las catacumbas de Kiev-Petchersk un campo para jugar al fútbol.

Una empresa ridícula. Nuestro siglo veinte no puede ponerse el caftán de Alexei Mijailovitch, ni llevar encima el gorro de Monomach; y no se le puede apoyar en columnitas elegantes y amaneradas de tipo

griego. Todo eso quedará triturado ante la sacudida de nuestro temperamento.

Yo vivo en la enorme ciudad de Moscú, espero su reencarnación y me siento siempre alegre cuando quitan de en medio alguna casita de los tiempos de Alexei.

Espero con impaciencia que un edificio que nace sea realmente de nuestra época, vivo y luminoso.

En cambio, en la realidad todo ocurre, paradójicamente, al contrario: cuando hemos conseguido enterrar el cadáver en la caja, se nos apremia para que desenterramos otro que ocupe su lugar, no sin antes haberlo apuntalado con cemento armado y haber colocado unas cuantas vigas en forma de T en los puntos más podridos.

Cuando murió la egregia estación de Kazán (y murió porque su esqueleto ya no podía aguantar el ímpetu moderno), pensé que en su lugar se alzaría un cuerpo poderoso y elegante, capaz de tolerar las presiones de la velocidad moderna.

Yo envidiaba al constructor porque podría demostrar toda su propia fuerza y dar nacimiento a aquel gigante.

Pero también esta vez surgió el cabeza de chorlito de turno que, aprovechando las líneas ferroviarias, se dirigió al comercio de pompas fúnebres de la arqueología, quedándose en Novgorod y Jaroslav, de acuerdo con las órdenes precedentes del elenco de los difuntos.

Ha desenterrado un cadáver, se lo ha llevado consigo y se lo ha enseñado a todo Moscú.

Ha querido ser un nacionalista y ha demostrado que es simplemente una nulidad.

Lo cierto es que los augures de la línea ferroviaria de Kazán no se imaginaban nuestro siglo de cemento

armado, las bellísimas locomotoras de músculos de hierro, con doce ruedas, las luces vivas de los semáforos, el ulular de la velocidad.

Evidentemente, no. Veían ante sí el cementerio de las artes nacionales y se habían formado una imagen cementerial de toda la línea ferroviaria con sus ramificaciones. Así nació la nueva estación.

¿Acaso el nuevo constructor se ha preguntado qué es el elemento estación? A lo que parece, no. ¿Ha entendido acaso que la estación es una puerta, una galería, una pulsación de la agitación nerviosa en la respiración de la ciudad, una vena viva, un corazón que late?

En ella penetran rayos y meteoros, expresos de hierro con doce ruedas; sofocándose detienen su carrera en la garganta de cemento armado, otros salen veloces de las fauces de la ciudad llevando dentro una multitud de personas que se mueven como parásitos por el organismo de la estación y de los vagones.

Silbidos, el estrépito del hierro, el gemido de la locomotora, una respiración profunda, fiera, bufidos de vapor como los emitidos por un volcán debajo de los elásticos apoyos de la techumbre, entre vías, semáforos, señales, maleteros, mozos de cuerda. Y todo esto unido al movimiento que acelera el tiempo y las infames agujas de los relojes, al lento movimiento de las locomotoras, al moverse de sus cuerpos.

La estación es un volcán en actividad, algo que no tiene ninguna relación con la quietud.

Pues bien, sobre ese constante hormigueo de entradas y salidas se ha colocado un techo parecido al de un antiguo monasterio.

Hierro, cemento, cemento armado, electricidad se sienten ofendidos como una doncella manchada por el amor de un viejo.

Las locomotoras enrojecen de vergüenza cuando entran en esa especie de asilo de ancianos.

¿Qué se puede esperar? ¿Que nos pinten al fresco pintores de tendencia eclesiástica, alimentados con los rojos panes del esteticismo de la vieja pastelería pictórica?

Las vanguardias de las destrucciones revolucionarias avanzan con toda su mundial majestad, la vida se purifica de los viejos mohos y sobre las plazas revolucionarias deben surgir construcciones acordes con nuestro tiempo.

Somos el vértice de la moderna carrera, somos el reino de las máquinas, de los motores, somos su trabajo sobre la tierra y en el espacio.

Nosotros rompemos las correas de todo lo que es tierra, cada día que pasa ve cómo nuestros motores se lanzan hacia los abismos del espacio; somos un lanzamiento y todo aquello que hay sobre la tierra debe ser construido con la forma de un lanzamiento. Abajo las cúpulas y los techos que obstaculizan; vía libre al lanzamiento impetuoso, que el ladrillo atraviese el seno del espacio.

Que toda creación dé lugar a formas plenas de arrojo.

Altísimas puntas, casas volantes, siempre prontas a volar.

Los cirujanos deben extirpar de nuestro cuerpo los fragmentos de las ruinas griegas.

Nuestro nuevo arquitecto será el que sepa vencer a Grecia y Roma; el que sepa hablarnos el nuevo lenguaje de la arquitectura.

Las ciudades arruinadas esperan nuestros milagros, nuestras nuevas conclusiones teóricas. Pero, por amor de Dios, no llevéis dentro de ellas los frontispicios de las viejas biblias y de los diez mandamientos.

Nosotros, pintores, debemos defender las nuevas construcciones, y de momento cerrar con llave o, mejor, hacer saltar por los aires el instituto de los viejos arquitectos y quemar en el horno crematorio los restos de los griegos para avanzar hacia lo nuevo, con la intención de que la imagen de nuestras tareas que se está forjando sea una imagen ya pulida.

EL LISITSKI

EL PROUN *

«Todas las artes —no las obras singulares, sino el arte en su conjunto— son mortales. Llegará un día en que el último retrato de Rembrandt deje de existir; pues aunque la tela pintada quede intacta habrá desaparecido el ojo capaz de percibir esta forma de lenguaje.»

D. Spengler

La decadencia de Occidente

«La guerra civil del arte nuevo perdura desde la antigüedad hasta nuestros días.»

K. Malevitch

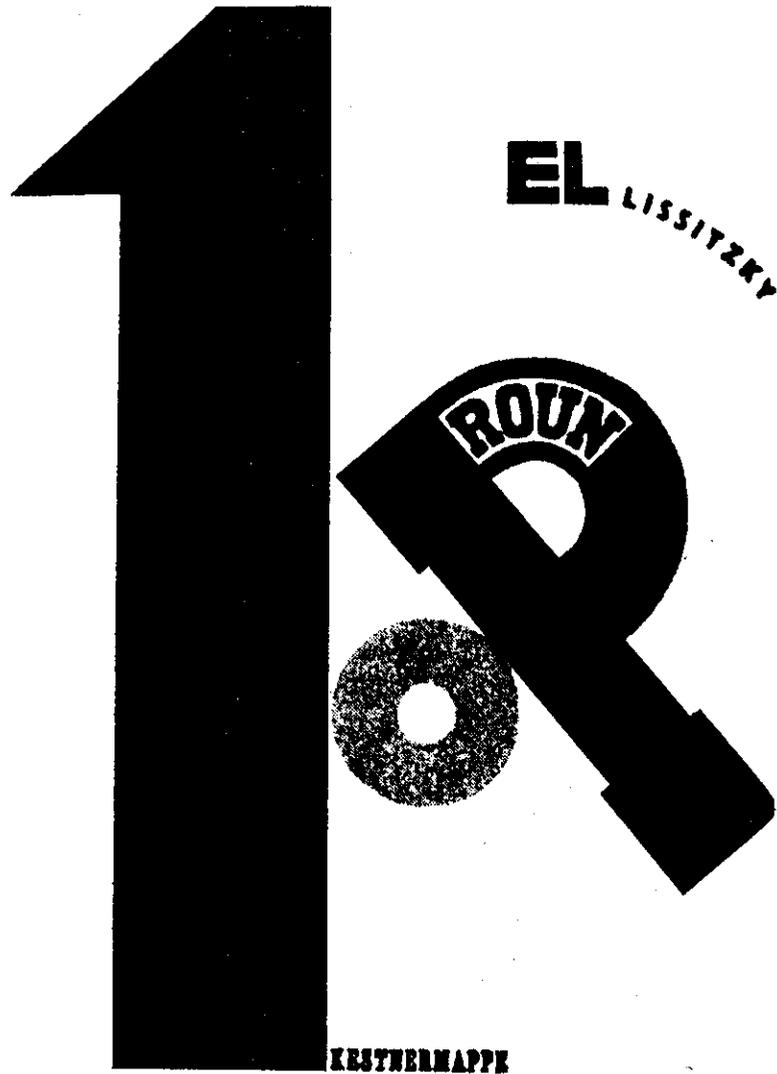
«Proun» es la definición que hemos dado a una etapa dirigida hacia la edificación de la nueva forma que se desarrolla sobre la tierra fertilizada por los cadáveres del cuadro y de su autor.

Pero vamos a ver cuál es esa tierra y por quién es fertilizada.

Para darse cuenta de eso hay que dejar de mirar a un solo punto, no basta tampoco con girar los ojos en torno; es preciso volver la cabeza entera en una dirección distinta. Sólo así saldremos, finalmente, de la angustia de los especialistas que gritan, obtusos: ...«El mundo de lo bello se está yendo a la ruina. ¡Se está arruinando el ideal de la belleza!».

Nosotros, que hemos salido ya de aquella angustia, vemos el enorme camino revolucionario que se ha recorrido, el cambio que ha tenido lugar. La razón es sencilla: se han roto los límites entre los distintos campos especializados. Los métodos aplicados en un

(*) Título original: *Proun*, 1920-1921.

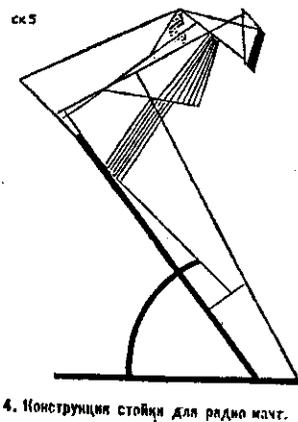
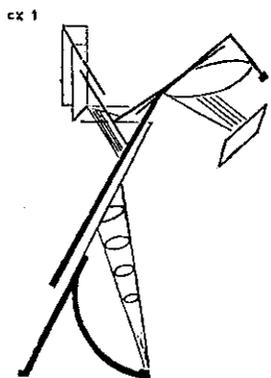
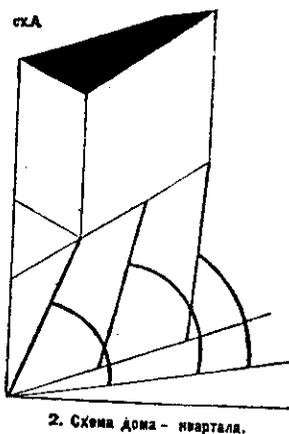
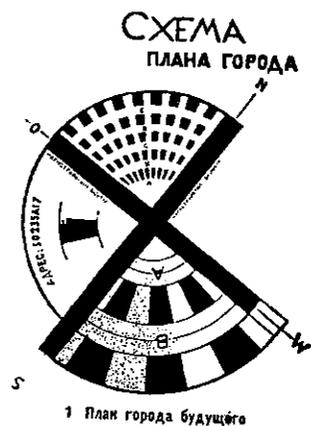


El Lisitski: Cubierta para la serie PROUN, Ed. Kestner, 1923.

campo del arte, del saber, de la ciencia o de la filosofía son trasladados a otros de la misma manera que en el mundo de Minkovski las cuatro coordenadas —ancho, largo, alto y tiempo— se sustituyen libremente una a otra.

Queremos ver la cultura como una región de la tierra fertilizada por la matemática. Y no lo hacemos para proceder a una esquemática comparación entre el arte y las otras disciplinas ni para tratar de encontrar las correspondencias de las fórmulas de ecuaciones de segundo grado en la pintura de Leonardo da Vinci. Ni por un momento negamos que el arte crea *ad infinitum*, puesto que crea lo vivo, y no se mide con números aquello que se ha cerrado, que está atrofiado, que se ha extinguido. Examinaremos el proceso interno de la matemática y de las artes como dos líneas curvas que no corren siempre en planos paralelos, pero que proceden siempre del mismo ambiente: la cultura de su época. Y tomamos esta analogía en cuanto a la esencia del proceso, no en lo referente a las manifestaciones formales, puesto que no es posible equiparar directamente las abstracciones matemáticas extramateriales con lo que en pintura se ha llamado tan impropriamente «abstracto».

La matemática puede considerarse como el producto más puro de la creación humana. Creación que no imita mecánicamente, sino que crea, produce. Es evidente, por tanto, que no vamos a hablar de la ciencia de la numeración, sino de los sistemas que realizan los mundos de los números. El número representado se convierte en una simple expresión de las condiciones de su tiempo. No hay que confundir la matemática como mundo de los números con la matemática como angosta ciencia de la numeración. La primera es facultad de la consciencia, la segunda constituye



El Lisitski: Esquema para la "ciudad del futuro" y proyecto de Emisora de radio, "Lef", 1923, número 1.

sólo uno de los posibles modos de desarrollo de esta facultad. Las ciencias numéricas, lo mismo que los sistemas numéricos (decena, docena, etc.), pueden ser varios.

Otra actitud matemática puede darse igualmente a falta de una efectiva ciencia matemática. Se puede poseer un instinto matemático sin por ello estar en posesión plena de los términos matemáticos, de los símbolos, de las cifras. Las construcciones del antiguo Egipto, por ejemplo, aparecen como el resultado de una enorme capacidad matemática. Y no sólo por el evidente mundo de las sencillas relaciones numéricas, sino por su solución de los problemas matemáticos sin una ciencia prefijada. En efecto, no nos ha llegado de Egipto ninguna matemática escrita. Y tampoco hay motivos para creer que se escribiera una matemática, luego perdida. Sin embargo, los egipcios levantaron obeliscos que han durado siglos. En cambio, cuando en la época de Napoleón se quiso colocar en París el obelisco traído de Egipto —al no saber crear nada propio ni original— fue necesario efectuar antes cálculos matemáticos. Y lo mismo se puede decir del *boomerang* australiano.

Si nuestra época es efectivamente nueva, como nuevo es el hombre comparado con el mono, como nuevo es el arado mecánico comparado con la azada, veremos que estos valores se expresan con un nuevo sistema numérico. Podemos verlo comparándolo con el viejo, con el antiguo sistema euclídeo-pitagórico, con aquel antiguo sistema contra el que ahora debemos combatir.

El número antiguo era siempre y sólo concreto, determinado. Para el griego, por ejemplo, el número era siempre número de columnas, de cabezas de ganado, de huevos; al margen de las cosas no existía el número. En la nueva matemática, en la matemática

tica de las x , y , z , no existen magnitudes definidas. Se trata de signos de relación de una infinita cantidad de posibles posiciones de un elemento, tomados como unidad; son número. Y sólo el estar acostumbrados a la vieja forma del número (1, 2, 3...) nos confunde, puesto que los signos x , y , z , son por sí mismos números, al igual que los signos $+$ ó $-$. Cada x , y ó z no son ya signos del número. El número ha pasado a ser concepto de cantidad numérica y yo conozco aún los signos con los que hoy se expresa esta cantidad.

El principio del número contemporáneo es dependencia, funcionalidad. Si x es función de y , entonces también y es función de x (masa y vanguardia).

El hombre antiguo giraba en torno a un objeto singular y al plano que lo limitaba. El matemático de hoy sólo conoce el espacio abstracto en el cual el punto es invisible, no mensurable, únicamente un centro relativo. Para el griego, la línea recta era siempre el lado medible del cuerpo, del objeto; para nosotros, esa línea es una inconmensurable sucesión de puntos. En la antigüedad, el problema fundamental por resolver era la cuadratura del círculo. Eso parecía el secreto más profundo del universo: transformar la superficie plana, limitada por una circunferencia, en un cuadrado para hacerla mensurable. Nosotros hemos resuelto el problema, con la máxima sencillez y precisión, mediante un método distinto: hemos expresado algebraicamente el P griego, y en el cálculo no ha quedado huella del dibujo de las figuras geométricas. El matemático de la antigüedad admitía solamente aquello que veía y tocaba. El matemático contemporáneo, apenas liberado de las viejas trabas y después de haberse encontrado a sí mismo, ha penetrado en el campo de la cantidad numérica donde el espacio tridimensional se convierte en un caso particular del espacio pluridimensional.

Las antiguas denominaciones —Geometría (ciencia de la medida) y Aritmética (ciencia de la numeración)— han sido rechazadas por las ideas contemporáneas. Aunque todavía no ha tomado una denominación propia, nuestra matemática no tiene nada que ver con esas limitaciones. A partir de Descartes, la «nueva» geometría (que ya no es geometría) se convierte en proceso sintético que define las posiciones de los puntos, los cuales no se encuentran obligatoriamente en un espacio tridimensional, mediante los números o mediante datos analíticos (cuando los números vienen definidos por la posición de los puntos).

De la fundamental contraposición entre el número antiguo y el moderno brota la profunda contradicción de su interdependencia. La relación entre magnitudes es proporción, la dependencia es la esencia de las funciones. Las relaciones pueden ampliarse o reducirse. Las funciones sólo pueden transformarse. Esta es la esencia del contraste entre el viejo y el nuevo mundo, entre las viejas y las nuevas formas plásticas. Cada proporción supone una constancia del elemento (los órdenes clásicos), cada transformación supone una variabilidad (suprematismo). Las obras del viejo arte pueden ampliarse o reducirse, el nuevo arte se puede transformar.

La matemática antigua, en definitiva, era estereometría. Percibía las cosas como magnitudes fuera del tiempo. Era, pues, una estadística matemática. En cambio, la nueva ciencia se ha dado cuenta de que el mundo vive en el tiempo y ha introducido el tiempo como cuarta coordenada. La nueva ciencia se ha hecho dinámica y ha desechado una serie de absolutos: el absoluto de todas las medidas y de todas las escalas ha sido desechado. Al enunciar las teorías de la relatividad general y restringida, Einstein ha demostrado que la velocidad a la cual medimos una longi-

tud ejerce una acción precisa sobre la magnitud de la masa, y que, cuando la velocidad es nula, la masa puede ser considerada igual a cero. Incluso nuestros relojes andan con velocidades diversas en los distintos planetas (según la rapidez de su movimiento).

El nuevo pensamiento matemático ha liquidado una serie de axiomas y ha demostrado de modo experimental su propia validez revelándose absolutamente realista (1).

Así, pues, basta echar una rápida ojeada a uno de los campos del universo para darse cuenta de los nuevos frutos que han madurado en él. ¿Y en el campo del arte? Creo que hoy ya somos muchos los que nos hemos dado cuenta de que el fruto que ha madurado en el campo del arte es el fin del cuadro como representación. La representación de las apariencias externas de la naturaleza se ha acabado juntamente con la Iglesia y con Dios, de los cuales el arte había sido proclamación; se ha acabado al mismo tiempo que el palacio y el rey del que había sido trono, al mismo tiempo que el mórbido diván y que el pequeño burgués para el que el arte ha sido un icono destinado a consolar sus cambiantes estados de ánimo. Y con la representación se ha acabado también el autor del cuadro. No hay subversión del claro mundo de las cosas en las artes figurativas contemporáneas que pueda salvar al cuadro o al pintor.

¿No es acaso ocupación para amantes de lo grotesco el expresionismo, que empezó tratando tan libremente los objetos (del cubismo y del futurismo presentes en las plazas), que los ha distorsionado, encorvado y subvertido para dejar al desnudo el «espí-

(1) La curvatura de los rayos luminosos debida a la fuerza de la gravitación. Lo cual fue calculado por Einstein y El perihelio de Mercurio.
Cálculo de la masa de nuestro planeta.

ritu» solipsista del artista, que ha recurrido al primitivismo y que ha acabado patentando gatos verdes?

Y si alguien pensó en salvar el cuadro con la pintura «pura», «abstracta», «informal», lo único que ha conseguido es sepultarlo definitivamente. Sin embargo, el propio artista ha empezado a transformarse. De reproductor ha pasado a ser artífice de un nuevo mundo de formas, de un nuevo mundo de objetos.

Incluso cuando avanzaba hacia nuevos experimentos, cuando desarrollaba la materia de su propio arte, cuando se lanzaba a nuevas percepciones, el artista continuaba moviéndose hasta hace poco tiempo en las viejas huellas. Seguía girando alrededor de las cosas. De todas formas, el nuevo elemento de fondo era que ya no caía postrado de admiración ante la cosa, sino que giraba a su alrededor, es decir, la asimilaba y trataba de configurar la propia percepción no en tres dimensiones, sino en cuatro. Ese era justamente el momento de romper el círculo vicioso. Y no había más que una vía de salida: lanzarse al vacío con la convicción de que no se llegaría al fondo cadáver, sino regenerado. Y había que hacerlo no movidos por la desesperación (el desesperado perece), sino con plena convicción y vigor.

En 1913, Malevich pintó un cuadrado negro.

El artista tuvo el valor de lanzarse al peligro. Así se creó una forma que se daba de puñetazos con todo aquello que se entendiera como cuadro, pintura, arte. El propio autor pretendía reducir a 0 las formas, la pintura. Nosotros decíamos: sí, es el 0 de la serie creciente, pero es también el inicio de una nueva serie ascendente. En otras palabras, si es verdad que existe una serie que parte del infinito —... 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0—, una vez que hemos llegado al 0 empezará una nueva línea ascendente 1, 2, 3...: 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3...

Una nueva serie ascendente, sí, pero de acuerdo con otra concepción de la pintura como tal. Se ha dicho que los siglos han llevado su pintura hasta el cuadrado para que pereciese en él; nosotros objetábamos: si la piedra del cuadrado ha obstruido el estrecho canal de la civilización pictórica, su reverso forma la potente piedra que hace de base de la nueva construcción volumétrica del mundo real.

Civilización pictórica-civilización material

El suprematismo ha hecho pasar la pintura del orden del antiguo número llamado concreto al orden del actual número abstracto, liberado del objeto, al orden del número que asume en la propia naturaleza una independencia junto a los objetos del paisaje.

El suprematismo ha expulsado de las telas al figurativismo, a la fiel reproducción de las cosas y de los colores. Ha abandonado el color puro comprendido en una forma pura, y de estos elementos ha tomado los medios para elaborar categorías, grupos, equiparaciones de las posibilidades formales en dependencia funcional... De ese modo, colocando una forma dada, un color dado en un plano rectangular dado, se ha creado una determinada dependencia de estos tres elementos entre sí. Añadiendo nuevos elementos y trasponiéndolos se ha transformado la tela. Así como Arquímedes veía la nueva matemática como un juego divertido pero absurdo (desde el momento en que su objetivo no es la suma de tres panes, cuarenta y cinco monedas, etc., como en el libro de problemas de Evtuchenko, sino la dinámica, la combinación, la construcción de dependencias, como en Gauss, Riemann, Einstein), así también intentan considerar el suprematismo y todo el arte contemporáneo los rústicos Arquímedes de nuestra época.

(Cualquier materia, masa de color o estructuración plástica refuerza la pintura, pero en un primer momento el suprematismo ha rechazado todo eso, poniéndose a favor de la radiante pureza del color.)

El resultado del «juego» suprematista ha sido una tela estampada y una concepción signica. El signo puede tener dos orígenes. Primero: puede ser determinado anticipadamente, por convención. Así, si diseñamos las plantas de una ciudad enclavada en una colina con toda su variedad y multiplicidad de planos sobre un folio de papel, sólo entenderemos ese diseño si antes hemos establecido los signos oportunos mediante lo cuales debe ser interpretado. De ese modo, igualmente, nos representamos el globo terráqueo mediante dos círculos. Así también representamos toda la inmensidad del cielo estrellado con una multitud de puntos limitados por un recuadro cuadrangular. Pero con esos signos expresamos algo que está ya en el mundo, algo que ya había sido construido. Los signos citados los hemos creado nosotros y, tras su primitiva incomprendibilidad, se han hecho evidentes para nosotros a partir del momento en que nuestro cerebro, saliendo de su romo estadio originario —a través de las fases evolutivas que van del unicelular al pez y al animal—, ha alcanzado las numerosas circunvoluciones actuales que tiene el cráneo del hombre.

Segundo: el signo se traza, toma un nombre y sólo luego se manifiesta su significado. Así, por ejemplo, los signos nuevos creados por el artista siguen siendo incomprendibles porque el cerebro del hombre no ha alcanzado aún el correspondiente estadio de desarrollo.

¿De dónde nace la concepción signica del suprematismo? La nueva época, que ha superado a la antigua, marcha camino del infinito pensando que será

su sucesor. Ya el arte gótico, con sus fondos azules y áureos, se movía por esa vía. Luego la perspectiva horadó las esferas del cristal tolemaico sobre las cuales habían sido suspendidas las estrellas. Más tarde anduvieron también por ese camino los pintores con su «pintura de museo», con su empleo puramente pictórico del color. El suprematismo ha desplazado todo esto de la tela, «ha horadado la pantalla del cielo azul» y ha elegido el blanco como infinito propio. El suprematismo ha creado así un espacio propio y ha llevado la ilusión visiva a lo absoluto.

No obstante, con todo su carácter revolucionario la tela suprematista seguía aún dentro del ámbito de una concepción típica del cuadro. Como todas las telas de museo, tenía todavía un determinado eje perpendicular al horizonte; sólo que lo que en un tiempo estuvo de pie yacía ahora de costado y con la cabeza gacha. De todas formas, la verdad es que a veces el único que se daba cuenta de ello era el autor.

Conocéis, ciertamente, el otro camino. Por ese camino se ha andado desde la infinitud de la tela a su superficie. Se ha construido a partir de ella y hacia adelante. Esa pintura ha sido llevada hasta sus últimas consecuencias en el contrarrelieve: sobre el plano de la tabla fueron fijadas masas pictóricas matéricas. Pero eso era solamente una ilusión, otro aspecto de la integración pictórica. Y si lo confundieron con una máquina y pensaron crear así un «arte de las máquinas», lo único que ha resultado de ello es un nuevo arte figurativo de las máquinas. El arte ha acabado volviendo nuevamente a los confines de la tela y tendrá que esperar hasta que se hayan inventado nuevas formas, desde el punto de vista de la técnica, para tomar esta o aquella configuración. Nosotros, en cambio, declaramos que no queremos ser por más tiempo simples registradores.

Actualmente, muchos de los que entre nosotros destruyeron el objeto se mueven hacia la creación de un objeto nuevo, de una nueva realidad concreta. ¿Cuál es nuestro camino? No es el camino del ingeniero que sigue las tablas aritméticas, los cálculos algebraicos, las leyes de la proyección. El camino que sigue el ingeniero es sólo el método de un período determinado y no tiene valor absoluto. Egipto no nos ha dejado ninguna matemática escrita y, sin embargo, ha creado una grandiosa cultura de los objetos sin recurrir a las tablas de logaritmos. Nuestra época posee una elevadísima cantidad de componentes nuevos cuyas propiedades mecánicas y dinámicas son también nuevas. Y las líneas de su conformación, en función de los nuevos objetivos, deben trazarse de una forma nueva. Esta forma la construyen aquellos que han sido pintores, porque entre todos los productores de cultura ha sido a ellos, y no a otros, a los que les ha correspondido la suerte de salirse de lo viejo, que se había convertido en una piel demasiado angosta para moverse en ella libremente.

Al seguir pintando con el pincel sobre la tela hemos comprendido que se construye algo que el cuadro acaba consumando. Hemos comprendido que la superficie de la tela ha dejado de ser cuadro, que ha pasado a ser construcción y que, como en una casa, debemos movernos alrededor, mirar hacia lo alto, escrutar hacia abajo. El único eje del cuadro perpendicular al horizonte se ha roto. Hemos echado a rodar la tela; y dándole vueltas hemos comprendido que nos desplomábamos en el espacio. Hasta ahora, el espacio era proyectado en la superficie con la convencionalidad de los planos; nosotros hemos empezado a movernos en la superficie del plano con dirección hacia lo absoluto de la extensión. Y en esa rotación hemos multiplicado los ejes de proyección, nos hemos inser-

tado en ellos y los hemos dilatado. Si el futurismo llevó al espectador al interior de la tela, nosotros lo hemos llevado a través de la tela hacia el espacio efectivo, situándolo en el centro de la nueva construcción en la extensión del espacio. Hoy, cuando estamos en el espacio sobre estos andamios, debemos empezar a caracterizarlo. El vacío, el caos, lo irracional se convierten en espacio, es decir, en orden, determinación, naturaleza; si introducimos en esto los signos característicos de un cierto tipo y en proporción determinada entre ellos. La construcción y la escala de los signos característicos confieren al espacio una determinada tensión. Cambiando los signos característicos, cambian las tensiones del espacio, que está constituido por un único vacío.

Cuando nos dimos cuenta de que el contenido de nuestra tela ya no era pictórico y que se aproximaba a la realidad espacial sometida a movimiento de rotación, aunque de momento seguía pegado a la pared, como un mapa geográfico, un proyecto o un espejo con sus imágenes, decidimos darle un nombre apropiado. Lo llamamos «Proun».

Y le hemos dado vida con un objetivo: la construcción creadora de formas (y, consecuentemente, la conquista del espacio) a través de la construcción económica del material transformado.

Establezcamos algunas premisas:

1. Forma fuera del espacio = 0.
2. Forma fuera del material = 0.
3. La relación entre forma y material es relación entre masa y energía.
4. El material toma forma en la construcción.
5. La medida de los límites de desarrollo de la forma es economía.

La vía de «Proun» no es el camino de las angostas

disciplinas científicas singulares. El artista creador las une todas en su actividad experimental. Es un camino de acción, un camino dinámico.

Hemos experimentado los primeros estadios de nuestra construcción y nos hemos dado cuenta de que el espacio bidimensional (2) tiene la misma esencia que el volumen tridimensional. Por ello, cuando conocemos la tercera dimensión y recibimos una impresión inmediata de las dos primeras, en seguida empezamos a sentir la cuarta dimensión. Sabemos, sin embargo, que en la verdadera realidad no hay tres dimensiones: hay la extensión viva de todo aquello que fluye alrededor de nosotros. Hoy se trata de escindir nuestra expresión espacial en «artística» y «mecánica» (científica); en aquellas formas con las que el espacio se ha delineado por una parte en la pintura (perspectiva, impresionismo, cubismo, suprematismo) y por otra en la ciencia (Ptolomeo, Copérnico, Newton, Einstein). Pues bien, ahí volvemos a encontrar una vez más lo que es característico del viejo arte: la división entre «espíritu» y «materia», contra la cual combatimos. ¿Acaso los descubrimientos de nuevos espacios no han ido siempre juntos en el campo de la pintura y en el de la mecánica? Este es el camino para superar a una y otra, para crear un nuevo orden, para fraguar un nuevo espacio, extraartístico y extramecánico.

En efecto, para nosotros, el espacio limitado de dos dimensiones es del mismo orden que el espacio definido por el volumen tridimensional y, por tanto, con la misma fuerza y tenacidad que la tierra, todo vuelve a él. Al llegar aquí debemos determinar tam-

(2) Hablamos de espacio bidimensional, porque de ahí partimos para alcanzar el tridimensional; por eso asumimos ambos aspectos como un todo único.

bién el peso, la base de todo aquello que es construido en el mundo. Nos referimos al peso físico, a la fuerza de atracción, a la «gravitación», a la fuerza magnética (cuyo reconocimiento nos ha valido la acusación de materialistas en metafísica), la esencia científica de la cual se expresa hoy, mediante las integrales elípticas de Einstein, que han rectificado las leyes proclamadas por Newton. La resultante de esa fuerza tiene una dirección propia, pero en cada época está determinada por nuevas componentes. El «Proun» constituye la componente de nuestra época.

Las formas con las que el «Proun» se lanza al asalto del espacio son materiales, no estéticas. En los *prounistas* de la primera fase este material es el color. El color refleja al máximo el aspecto más puro de la materia, su estado de energía en las encarnaciones materiales de aquel aspecto. Efectivamente, si hubiéramos pretendido hacer pintura pura, absoluta, no habríamos tenido que colorear las superficies con colores, sino tratarlas química o físicamente con el fin de que reflejasen aquella parte del espectro solar que cae sobre ellas y cuyo color necesitábamos. Pero nosotros procedíamos de otra manera. Tomábamos las materias primas de colores (tierra coloreada, polvos tintados) y las superponíamos en la tela. El modo como las superponíamos y las fijábamos (óleo, huevo, cola) confiere una mayor o menor intensidad. En definitiva, con las materias primas de colores obteníamos el equivalente de las sensaciones producidas por el color puro, por el color como tal.

En la riquísima mina del color llegamos hasta la vena carbonífera exenta de todo subjetivismo. El supermatismo se ha liberado en sus obras del individualismo del verde, del naranja, del violeta y ha elegido el blanco y el negro, que representan la pureza de la energía colectiva. Tomemos, por ejemplo, una man-

cha de color, como un grupo de hombres: los blancos y los negros y los blancos-negros expresan su «humanidad», su generalidad, mientras que el verde, el naranja, el violeta, etc., configuran su subjetividad, es decir, el hecho de que uno es castaño, el otro moreno, el otro rubio y así sucesivamente. Por eso mismo solamente un terco individualismo puede defender hoy la exigencia cromática para estos días nuestros de acero, cemento y carbón, cociendo y transformando el rojo en sangre en el *Iván el terrible*, de Repin, sugiriendo chispas con el amarillo y usando incluso ciertos colores ante los cuales el ojo ya no reacciona.

Si se considera el espectro luminoso como un círculo en el cual el color pasa desde el violeta y el ultravioleta, a través del rojo, hasta los infrarrojos, resulta igualmente verdad que después de los infrarrojos el color pasa al negro y llega al frío blanco. En dicho círculo tendremos, por tanto, un sector estético, un sector químico, un sector físico, un sector material. Nosotros nos movíamos a lo largo de la segunda mitad del arco del espectro, la que va del negro al blanco.

El color se convierte para nosotros en el barómetro de la materia. La fuerza del contraste o de la armonía de dos negros o de dos blancos o de los blancos-negros es la piedra de toque de la armonía o de la contraposición entre dos materiales técnicos, como el aluminio y el granito, el cemento y el hierro, el diamante y el papel, etc. Así, pues, el color impulsa al material hacia sus ulteriores transformaciones (3)

(3) Un ejemplo de transformación de la materia es el cartón. El árbol se compone de células. Estas se hallan dispuestas de distinto modo en los diversos tipos de árbol, según las necesidades. Pues bien, si esta disposición no es suficientemente resistente para nuestras exigencias, transformamos la madera en papel (otra transformación de las células) y luego, por compresión, obtenemos cartón. Las células se han condensado; se ha creado una nueva madera. La materia se ha transformado.

Creando una nueva forma, el «Proun» crea un material nuevo; si la forma no puede ser realizada en hierro, hay que transformar el hierro en acero fundido o en acero al tungsteno o en algo que hoy todavía no existe porque no se ha advertido la necesidad de ello. Cuando el ingeniero constructor diseña una forma helicoidal sabe que su colega tecnólogo está preparando en sus laboratorios los materiales de madera, metal o tela que corresponden a las exigencias estáticas y dinámicas de la forma dada.

La forma material se mueve en el espacio siguiendo ejes determinados, ya sean diagonales o espirales, la vertical del ascensor, la horizontal de las vías, las líneas rectas o curvas del aeroplano. Y la forma está dispuesta adecuadamente para cada uno de estos movimientos. Tal es la construcción. Condición *sine qua non* de la construcción debe ser, por tanto, el movimiento o la participación en el movimiento. Por eso se discute tanto sobre la construcción en tela, en el plano cuyas partes son inmóviles. No basta, sin embargo, con que un cuerpo sea tridimensional para que pueda ser considerado constructivo. Muy frecuentemente los cuerpos se componen como las superficies, pero no se construyen. Podríamos aportar muchos ejemplos de ello.

La construcción es aspiración a crear un objeto singular y concreto. A diferencia de la composición, la cual no hace sino discutir sobre diversas posibilidades formales, la construcción afirma. El compás es el cincel de la construcción, el pincel es el instrumento de la composición.

La forma no constructiva no se mueve, no está en pie, sino que cae, es catastrófica. La construcción pictórica, que arranca de la composición del cubismo, se mueve sobre los raíles de la tierra. La construcción del suprematismo se mueve siguiendo las líneas rec-

tas o curvas del aeroplano, se mueve en el espacio. El «Proun» construye en el espacio.

El «Proun» nos lleva a la construcción de un nuevo tipo de cuerpo. Surge aquí el problema de la funcionalidad. Llamamos fin, en cierto sentido, a lo que queda a nuestras espaldas. La actividad creativa lleva el hecho a su realización y el hecho se convierte en exigencia. Tras su descubrimiento, el fuego se convirtió en símbolo del calor. Las utopías pueden inventarse, pero sólo se puede descubrir aquello que existe. El camino de la creación es la vía del descubrimiento y son los descubrimientos los que crean el objetivo, la finalidad. Por eso ocurre que se navega por la ruta de las Indias y se descubre América.

Del fin procede la utilidad, la transformación del crecimiento de la cualidad en aumento de la cantidad. Esta transformación se justifica cuando de ella nace la conveniencia, que es factor determinante. Pero aquí choca con los obstáculos económicos y sociales. Hoy, por ejemplo, no es útil producir a mano objetos de yeso, puesto que disponemos de moldes de aluminio, pero la razón económica y social todavía no ha podido superar las conveniencias de los objetos de yeso.

Así, pues, no es posible dejar de avanzar hacia el «Proun». Moviéndose en dirección hacia el descubrimiento de nuevos fines, el «Proun» alimenta la conveniencia y siembra la semilla de una más amplia funcionalidad.

El «Proun» hace pasar al artista de la contemplación a la acción. Mientras que el cuadro es fin y consumación en sí mismo, cada «Proun» es sólo un anillo en la cadena de la finalidad, una breve pausa en la vía de la perfección.

El «Proun» cambia el modo mismo de producción del artista. Considera superado por el tiempo al artesano individualista que, encerrado en un estudio, crea

sobre un caballete su cuadro, iniciado sólo por él mismo y terminado sólo por él mismo. El «Proun» introduce en el proceso creador el concepto de la pluralidad, conquistando a cada momento un nuevo grupo de creadores. En la obra se borra la personalidad del autor y se asiste así al nacimiento de un nuevo estilo que no es de artistas singulares, sino de autores anónimos, los cuales esculpen, todos juntos, el edificio de la época.

De este modo, el «Proun», superado por una parte al cuadro y al autor y por otra a la máquina y al ingeniero, avanza hacia la creación de un nuevo espacio, y, mediante la articulación de éste con los actuales elementos de la primera, segunda y tercera dimensiones, construye una imagen nueva de la realidad, poliédrica, pero orgánica. Luego de habernos iniciado con ubicaciones en el espacio bidimensional, hemos pasado a modelados tridimensionales y, progresivamente, nos hemos ido adaptando a las exigencias reales de la vida. Exigencias que sustentan hoy la nueva piedra de acero y cemento de los fundamentos comunistas válidos para los pueblos de toda la tierra. A través del «Proun», y sobre este fundamento universal, llegaremos a la construcción de una única ciudad mundial, que será la ciudad de los hombres que viven en todo el globo terrestre.

En efecto, a través del «Proun» hemos llegado a la arquitectura. Y no se trata de un paso casual. Las grandes épocas de la historia tuvieron siempre su plena expresión en la arquitectura, en la armonización materializada de todas las artes, de la literatura, de la música, de la plástica y de la pintura. Luego, en cierto momento, ha habido una división, una desmembración. Y las distintas épocas han encontrado su máxima expresión en este o aquel arte. Por eso ha habido la época de la escultura, de la pintura, de la música,

de la literatura, para desembocar después, nuevamente, en un todo único. Nosotros hemos vivido un período en el que la pintura se ha visto presionada por una cuña en rapidísimo movimiento.

Ahora estamos pasando de la pintura-escultura a la unidad de la arquitectura. En esa fase nos encontramos hoy, éste es el problema de nuestros días y podréis hablar de él solamente cuando la arquitectura, como primer estadio del «Proun», se haya revelado a través de alguna de sus soluciones.

Así se desarrolla el ciclo del arte. El arte se ha quedado en la época paleolítica de la humanidad, en la época del primitivo que corre detrás de la fiera y la golpea, la configura. El arte se ha quedado en la era neolítica, en la era del agricultor-pastor, que en los momentos de ocio presta oídos a las propias sensaciones y abstrae las propias imágenes. Tanto en uno como en otro caso, el arte tiene una función decorativa. Pero nosotros vivimos en la era electrodinámica, no golpeamos, no contemplamos, no decoramos. Nosotros corremos a zancadas, actuamos. Y, en consecuencia, creamos objetos distintos y con formas distintas.

La vida fluye tan rápidamente en estos últimos años que pensábamos que nuestro «Proun» podría pasar a proyecto concreto en un futuro inmediato. Sin embargo, se ha producido un momento de pausa, y tal vez, al tratar de avanzar demasiado, nuestros pies corren el riesgo de no encontrar ya terreno bajo ellos. De todas formas, nosotros no volveremos los ojos al cielo, al «Arte». No, andaremos al paso del globo, que, aunque sea lentamente, se mueve, con el fin de permanecer sobre él, sólidamente, siguiendo sus evoluciones.

Debido a eso, algunos nos llaman despreciativamente «metafísicos», como si lo que nosotros hace-

mos estuviera al margen de cierto tipo de física; otros, en cambio, nos acusan de ser pesados matemáticos. Pero también estos últimos se equivocan porque nuestra lucha contra las artes figurativas es lucha contra el número, contra lo que está muerto.

No podemos saber cómo se configurará el nuevo mundo. Pero lo cierto es que éste no será edificado ni con nuestras nociones ni con las de la técnica. Será edificado por una fuerza recta y exacta, como el camino del sonámbulo, ante la cual todo lo demás retrocederá ignominiosamente.

N. GABO, N. PEVSNER

MANIFIESTO REALISTA

Más allá de las tempestades cotidianas, de las ruinas de un pasado desolado, ante las puertas de un futuro virgen, *proclamamos hoy, para vosotros, artistas, escultores, músicos, actores, poetas, todos aquellos para quienes el arte no es un simple pretexto, sino una verdadera fuente de gozo, proclamamos: Palabra y acción.*

El estancamiento en que ha caído el arte tras estos últimos veinte años de investigación debe ser forzado. *El progreso del conocimiento humano*, que se ha desarrollado en el alba de nuestro siglo, al que acompaña una irresistible penetración de las profundidades, todavía ayer misteriosas, de las leyes universales; el florecer de una nueva cultura y una nueva civilización suscitan un fluir, sin precedentes en la historia, de *vastos alumbramientos populares hacia la conquista de la naturaleza*, fluir íntimamente ligado a la expansión de los pueblos que marchan hacia la unidad de la humanidad, y, finalmente, la guerra y la revolución, esas tormentas purificadoras de una era que se abre, nos ponen ante el hecho de nuevas formas de vida que ya han nacido, que ya se agitan.

¿Cuál es la aportación del arte en esta época de florecimiento de la historia humana? ¿Tiene en sus manos los medios indispensables para la elaboración de un *gran estilo nuevo*? ¿Se supone que la nueva era

puede no poseer un nuevo estilo? ¿O se piensa que la nueva vida puede adoptar creaciones que hunden sus raíces en el pasado?

A despecho de las exigencias del espíritu regenerado de nuestro tiempo, el arte continúa nutriéndose de la impresión, de la apariencia; vacila a ciegas, del naturalismo al simbolismo, del romanticismo al misticismo. Las tentativas de cubistas y futuristas no sacarán al arte de los abismos del pasado, no han conducido sino a nuevos errores.

El *cubismo*, tendencia de la simplificación de la técnica plástica, ha terminado su análisis, se ha anquilosado.

El universo cubista, al que una lógica anarquía ha hecho estallar en pedazos, no nos puede satisfacer a nosotros que hemos hecho la revolución, que construimos, que creamos y que edificamos. Se pueden considerar con interés las experiencias cubistas, pero no seguirlas; porque estamos convencidos de que las experiencias sólo tocan a la superficie del arte, sin alcanzar sus cimientos, convencidos de que todo eso conduce a la misma gráfica, al mismo volumen, al mismo sentido decorativo superficial que existía en el arte antiguo.

En su tiempo, se ha podido saludar al *futurismo* como el movimiento exaltante precursor de la revolución por su crítica destructiva del pasado, porque ningún otro se había permitido asaltar las barricadas del «buen gusto» —y hacerlas polvo—, pero no se puede elaborar un sistema artístico a golpe de frases revolucionarias. Ha sido suficiente condescubrir su esencia verdadera bajo sus brillantes apariencias para encontrarnos frente a frente con el eterno charlatán, ladino y mentiroso, ridículamente disfrazado con los sobados hábitos del patriotismo, del militarismo, del des-

precio a la mujer y otros andrajos provincianos. En el campo de los fines del arte, el futurismo no ha ido más allá de intentar fijar minuciosamente sobre la tela el reflejo óptimo, intenso que habían saldado ya los impresionistas con un fracaso. Resulta claro para todos, que el simple registro gráfico de una serie de instantáneas, de un movimiento *fijado*, no puede recrear el movimiento mismo. A fin de cuentas, la ausencia total de un ritmo lineal convierte al cuadro futurista en algo así como la circulación sanguínea de un cadáver. El grandilocuente eslogan de la *velocidad* era el mayor farol en manos de los futuristas. Admitimos plenamente el brillo de este eslogan y comprendemos que ha podido trastornar al provinciano más romo. Pero es suficiente con preguntar al primer futurista a mano cómo se representa la velocidad para que entre en escena el arsenal completo de automóviles desenfrenados, de las ruidosas estaciones, de las calles que parecen torbellinos, ... —¿es preciso convencer a alguien de que nada de esto tiene mucho que ver necesariamente con la vlocidad y su ritmo? Mirad el rayo de sol, la más silenciosa de las fuerzas silenciosas recorre 300.000 kilómetros por segundo. Nuestro cielo estrellado, ¿quién lo comprende? ¿qué son entonces nuestras estaciones en comparación con las estaciones celestes! ¡Qué son nuestros ferrocarriles en relación a los caminos del universo!

No, todo este alboroto futurista en torno a la velocidad no es sino una candente anécdota. Desde el instante en que los futuristas han proclamado que el «espacio y el tiempo han muerto ayer», han caído en las tinieblas de la abstracción. Ni el futurismo ni el cubismo han dado lo que nuestra época esperaba de ellos.

Aparte de estas dos tendencias, nuestro reciente pa-

sado no aporta nada que merezca atención. Pero la vida no espera y el paso de las generaciones no se detiene; y nosotros, que aseguramos el relevo de aquellos a los que devora la historia, que tenemos en la mano la totalidad de sus experiencias, de sus errores y realizaciones, y que hemos vivido años que valen siglos, decimos: ninguno de los nuevos sistemas artísticos resistirá a las exigencias de la nueva cultura que se está formando, mientras las *bases mismas del arte no se apoyen* en el firme suelo de las *verdaderas leyes de la vida*; mientras los artistas no digan juntamente con nosotros: todo es falso, *sólo es real la vida con sus leyes*. Y en la vida, *sólo lo que agita, mueve, es bello, poderoso y sabio; sólo eso está en la verdad*. Porque la vida ignora la belleza como plano estético. *La realidad es la belleza suprema*. La realidad no conoce el bien, el mal, ni la equidad como planos morales.

La necesidad es la más alta y la más justa de las morales. En la esfera racional, la vida no reconoce a la verdad abstracta como criterio de conocimiento.

La acción es la verdad más alta y más firme.

Estas son las leyes de una vida inexorable.

¿Cómo no va a ser destrozado por la muela de estas leyes un arte fundado sobre la abstracción, sobre lo ilusorio, sobre la ficción?

Proclamamos: *el espacio y el tiempo han nacido hoy*. El espacio y el tiempo: las únicas formas sobre las cuales se edifica la vida, las únicas sobre las que debería edificarse el arte.

Los estados, los sistemas políticos y económicos mueren con el paso de los siglos; las ideas se agostan, pero la vida es robusta; crece y no puede ser arrancada, y el tiempo es continuo en su duración real. ¿Quién nos enseñará formas más eficaces? ¿Qué hombre genial nos dará fundamentos más sólidos? ¿Qué

genio concebirá para nosotros una leyenda más enervante que ese relato prosaico que se llama la vida?

La realización de nuestras percepciones del mundo, bajo las especies de espacio y tiempo, he ahí el único fin de nuestra creación plástica.

Y no mediremos nuestras obras con el patrón de la belleza, ni las pesaremos en la balanza de la ternura y el sentimiento. El cable en la mano, la mirada exacta como una regla, el espíritu rígido como un compás, construiremos nuestra obra como el universo construye la suya, como el ingeniero hace un puente, el matemático sus fórmulas. Sabemos que *cada objeto tiene su imagen*. Una silla, una mesa, una lámpara, un teléfono, un libro, una casa, un hombre: otros tantos universos completos con sus ritmos propios, sus órbitas particulares. He aquí porqué, cuando presentamos objetos, les quitamos las marcas de sus propietarios, todo lo accidental y local, dejándoles solamente, para expresar el ritmo de la fuerza que en ellos se encierran, su esencia y su permanencia.

1. Repudiamos el color como elemento pictórico en la pintura. El color es el rostro idealizado y óptico de los objetos. La impresión exterior es superficial. El color es accidental y no tiene nada en común con el contenido interno de los cuerpos.

Proclamamos que el *tono* de los cuerpos, es decir, su sustancia material absorbiendo la luz, es la única realidad pictórica.

2. Rechazamos el valor gráfico en la línea. No hay gráfica en la vida real de los cuerpos. La línea no es más que un trazo accidental que el hombre deja sobre los objetos. Carece de relación alguna con la vida esencial y la estructura permanente de las cosas. Es un elemento puramente gráfico, ilustrativo, decorativo.

Solamente afirmamos la *línea* como *dirección* de las fuerzas estáticas escondidas en los objetos, y de sus ritmos.

3. Renegamos del volumen en tanto que forma plástica del espacio. No se puede medir el espacio en volúmenes de la misma manera que no se pueden medir los líquidos en metros. Considerad nuestro espacio real: ¿Qué es sino una profundidad continua?

Proclamamos la *profundidad* como única forma plástica del espacio.

4. En la escultura, renegamos de la masa en tanto que elemento escultórico. Ningún ingeniero ignora que las fuerzas estáticas de los sólidos, su resistencia material, no está en función de su masa. Ejemplos: el rail, el contrafuerte, la viga, etc. Pero vosotros, escultores de todas las tendencias, os encastilláis siempre en el prejuicio secular que considera imposible separar el volumen de la masa. Sin embargo, tomamos cuatro planos y configuramos el mismo volumen que con una masa de 100 kilos.

Mediante este sistema restituimos a la escultura la línea en tanto que dirección, cosa que un prejuicio secular había ocultado. Por este medio afirmamos en ella la profundidad, única forma de espacio.

5. Repudiamos el error milenario heredado del arte egipcio que ve en los ritmos estáticos los únicos elementos de la creación plástica.

Proclamamos un elemento nuevo en las artes plásticas: los ritmos cinéticos, formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real.

Estos son los cinco principios inmutables de nuestra creación y técnica constructivistas.

Anunciamos nuestro mensaje a los hombres de hoy *en las plazas y en las calles*; en las plazas y en las calles publicamos nuestra obra, convencidos de que *el*

arte no debe convertirse en el refugio de los *holgazanes*, la consolación de *los que están fatigados*, la justificación de los *perezosos*. El arte está llamado a acompañar al ser humano por todas partes donde discurre y se agita su vida infatigable: en el taller, en la oficina, en el trabajo, en el reposo y el tiempo libre; los días laborables y los festivos, en la casa y en la carretera, *para que la llama de la vida no se extinga en él.*

No buscamos justificación ni en el pasado ni en el futuro. Nadie puede decirnos cómo será el futuro ni en qué plato comeremos. No se puede mentir sobre el futuro, pero se puede engañar conscientemente. Y declaramos que toda la algarabía sobre el futuro no tiene más valor que el de las lágrimas derramadas sobre el pasado. Una nueva edición de la imaginación romántica; un delirio del monje sobre el reino celeste; los primeros cristianos con ropas modernas. *El que hoy se ocupa del mañana no se ocupa de nada. Y aquel que no aporte nada de lo que hoy hace al mañana, ese no tiene necesidad alguna del futuro.*

Hoy: *la acción*. Las cuentas las haremos mañana. El pasado lo dejamos detrás de nosotros, como carroña. El futuro lo arrojamos como pienso a los alquimistas. El presente lo guardamos para nosotros.

Moscú, 5 agosto 1920.

N. Gabo

Noton Pevsner

NAUM GABO

LA IDEA CONSTRUCTIVISTA EN ARTE *

Nuestro siglo aparece en la historia bajo el signo de las revoluciones y la desintegración. Las revoluciones no han respetado nada de la herencia cultural progresivamente edificada por nuestros predecesores. Se había iniciado a finales del último siglo y han continuado en el nuestro con una cadencia que ha terminado con la estabilidad que antiguamente constituía la estructura material o ideal de nuestra existencia. La guerra no ha sido sino una consecuencia natural de la destintegración producida en el seno de la civilización que precede a la nuestra. Sería ingenuo esperar detener este proceso a nuestro antojo. Los procesos históricos evolucionan independientemente de nosotros. Son semejantes a las inundaciones, que no pueden contenerse a golpes de remo de los que sobre ellas navegan. Pero cualesquiera que sea su duración, cualesquiera que puedan ser las destrucciones materiales que entraña, no podemos sino ser optimistas respecto al desenlace final: entramos actualmente en un período de reconstrucción en la esfera de las ideas.

Nuestro optimismo se apoya en las constataciones realizadas en los dos dominios de nuestra cultura donde la revolución ha sido más radical, el arte y la ciencia. En el plano científico, el análisis crítico que había

* *Circle*, 1937.

marcado los trabajos de finales del último siglo ha sido tan sobrepasado, —los principios fundamentales sobre los que durante largo tiempo han cimentado sus teorías se han quebrado— que los mismos sabios tienen la sensación de resbalar. El pensamiento científico se encuentra inesperadamente ante conclusiones que hasta el momento parecían inadmisibles; el término «imposible» ha sido tachado del vocabulario científico. Con toda rapidez, nuestros sabios se han ocupado de llenar ese hueco. Esta tarea ocupa ahora el primer lugar entre los trabajos científicos contemporáneos. Se trata de construir una nueva estructura-tipo sobre cuya base será posible concebir el universo.

Aunque existen grandes peligros al establecer analogías entre el arte y la ciencia, no podemos ignorar deliberadamente este hecho: cada vez que en la historia de la cultura el genio creador del hombre ha sido conminado a tomar una decisión, las formas en que ese genio se ha manifestado han sido análogas en el arte y la ciencia. Suele creerse que este fenómeno se manifiesta en el arte en un plano menos elevado que en la historia de la ciencia —o, al menos, en un nivel accesible a mayor cantidad de personas. La terminología científica, para no hablar más que de este punto, es capaz de sumir al común de los mortales en el temor, la humillación y la admiración. El profano se encuentra separado del mundo científico por una espesa cortina de enigmas, que tienen a sus ojos un carácter misterioso y sagrado, que su educación le hace aceptar como tales. No intenta introducirse en este mundo, no conoce más que las realizaciones técnicas concretas, y está convencido de antemano de que se trata de algo excesivo para él. Por ejemplo, el hombre medio conoce la existencia de la electricidad y de la radio, de las que hace uso cotidiano, conoce los nombres de Marconi y

de Edison, pero seguramente no ha oído hablar nunca de los trabajos científicos de Hertz e ignora toda la teoría de Maxwell sobre las ondas electromagnéticas, así como sus fórmulas matemáticas.

La actitud del hombre medio frente al arte es muy diferente. El reino del arte es accesible a todos. El hombre medio enjuicia los objetos artísticos con la tranquilidad y seguridad del consumidor y del propietario. No se pregunta por el proceso que ha conducido al artista (o al grupo de artistas) a escoger una determinada forma artística con exclusión de otra, y si por casualidad lo hace, no abandona nunca su derecho de juzgar y criticar, de aceptar o rechazar. Brevemente, adopta una actitud que nunca se hubiera permitido ante la ciencia. Está persuadido de que de su juicio dependen el valor y la existencia misma de la obra de arte. No duda de que, por el solo hecho de *ser*, la obra de arte expresa ya el fin para el que ha sido creada y modifica, lo quiera o no, su concepción del mundo. Los procesos creadores tienen el mismo carácter soberano en el dominio del arte que en el de la ciencia. Un mismo estado espiritual suele pasar desapercibido, y hay muchos teóricos del arte que lo ignoran.

A primera vista parece bastante difícil establecer un paralelismo entre, por ejemplo, una obra de Copérnico y un cuadro de Rafael. Sin embargo, es relativamente sencillo descubrir la relación que les liga. Efectivamente, la teoría copernicana del mundo coincide con el concepto artístico de Rafael. Este no se hubiera atrevido nunca a tomar a la célebre «Fornarina» como modelo para su *Virgen* si no hubiese pertenecido a una generación que estaba dispuesta a abandonar ya la teoría geométrica del universo. Ningún rastro del misticismo mitológico-religioso del siglo anterior subsiste en el concepto artístico de Rafael, y lo

mismo sucede en la obra de Copérnico. En las obras de ambos, la tierra ha dejado de ser el centro del universo y el hombre no es rey supremo de la creación, el único protagonista del drama cósmico: Una y otro forman parte de un universo más amplio y su existencia no es ya el fenómeno místico y desmaterializado que se representaba en la Edad Media. En aquel tiempo, el mismo espíritu anidaba en los talleres de los artistas florentinos y en la academia napolitana para el estudio empírico de la naturaleza, dirigida por Telesio. Esta unión entre ciencia y arte ha existido siempre en la historia cultural humana y aparece en cualquier parte a la que miremos. Este hecho explica muchos fenómenos del proceso espiritual de nuestro siglo, proceso que ha conducido a nuestra generación al concepto de la idea constructivista.

La idea constructivista hunde directamente sus raíces en el cubismo, aunque haya surgido por reacción más que por atracción. La escuela cubista era el resultado de un proceso artístico revolucionario, del que los impresionistas se habían hecho herederos a fines del siglo. Se puede pensar lo que se quiera del valor de esta o aquella obra cubista, pero es evidente que la influencia de la ideología cubista sobre el espíritu artístico a comienzos del siglo, con su violencia y su temeridad, no tiene equivalente en la historia del arte. La revolución que esta escuela aporta no se podría comparar sino con la de la física en la misma época. Son numerosos los que pretenden —a despecho de todo lo demás— que la ideología cubista ha nacido de la moda del arte negro; en realidad, el cubismo es un fenómeno puramente europeo y su contenido no tiene nada de común con el demonismo de las tribus primitivas. La ideología cubista tiene un carácter fuertemente diferenciado, que sólo ha podido manifestarse en el

seno de un ambiente cultural muy refinado. Para transformar y reordenar los valores artísticos con la violencia de que la escuela cubista ha dado prueba, era necesario en efecto un espíritu particularmente sutil y hábil en la práctica analítica. Todas las escuelas que en el curso de la historia han precedido al cubismo, sólo han producido reformas; el cubismo ha suscitado una revolución dirigida contra los fundamentos mismos del arte. Todo lo que a los ojos de un artista parecía sagrado e intangible —la unidad formal del mundo exterior—, se encuentra ahora desmembrado, seccionado, como si se tratase de un modelo anatómico. Desapareció la frontera que separaba al artista del mundo exterior, haciéndolo percibir bajo la forma de objetos; los objetos mismos se desintegraron en sus elementos componentes; el cuadro deja de ser la representación de formas visibles de un objeto en sí, convirtiéndose simplemente en el análisis pictórico del mecanismo interior de sus células. Lo que servía de intermediario entre el mundo exterior e interior del artista perdió su espesor. Entre el mundo interior del artista y el mundo exterior de los objetos no subsiste prácticamente ninguna distancia material o espiritual. Los contornos de la realidad exterior —en otras ocasiones los únicos puntos de referencia y guía— fueron borrados; la misma necesidad de orientarse perdió su importancia en beneficio de la exploración y del análisis. El acto creador de los cubistas es fundamentalmente diferente al de los artistas que les precedieron. Lejos de considerar el objeto como un mundo aparte, y, traducéndole a través de sus percepciones, producir un tercer objeto (es decir, el cuadro, que es el resultado de los otros dos), el cubismo proyecta en bloque el mundo interior, con sus componentes (lógica, afectividad, voluntad) en el seno del objeto, pene-

trando su estructura completa, forzando su sustancia hasta el punto de hacer explotar su envoltura exterior, destruir el objeto mismo y hacer finalmente irreconocible. Por esto, una tela cubista es semejante a los restos de un vaso que hubiera explotado por los efectos de una presión interior. Los cubistas no se interesan particularmente por las formas que diferencian a los objetos.

Aun considerando el mundo exterior como el punto de partida de su arte, los cubistas no aprecian (ni pretenden apreciar) diferencia alguna entre un violón, un árbol, un cuerpo humano, etcétera. Todos estos objetos eran una sola y única materia, toda de una estructura única, y sólo esta estructura tenía importancia para los analistas. En una tal concepción artística del mundo, las dimensiones de los detalles son modificadas de la manera más inesperada; los componentes del objeto adquieren el valor de entidades, y sus relaciones resultan desproporcionadas hasta el punto de destruir todas las nociones de armonía que los siglos nos habían transmitido. Buscar en una tela cubista la concepción del mundo que su autor se ha formado, es penetrar en un inmueble que no se ha visto más que de lejos: se experimenta una extraña sensación de asombro. El mismo fenómeno se produce en el interior de la física, cuando la teoría de la relatividad hecha abajo las fronteras entre la energía y la materia, el espacio y el tiempo, el misterio del mundo, del átomo, y el orden milagroso de nuestra galaxia.

De ninguna manera significa todo esto que tales teorías científicas hayan influido en la ideología de los cubistas; por el contrario, es muy probable que ninguno de ellos las haya oído mencionar y, con mayor razón, no las haya estudiado. Todavía resulta más probable que incluso si esas teorías hubieran sido cono-

cidas, no las hubieran comprendido y, por lo tanto, hubiera sido superfluo su conocimiento. La madurez de las ideas de la época ha engendrado en las dos disciplinas creadoras resultados semejantes: los edificios del arte y la ciencia, lentamente minados y resquebrajados por un acentuado espíritu de análisis, se desploman bruscamente de un solo golpe con la explosión revolucionaria. En el dominio artístico, siempre ha sido más violenta y radical la destrucción que en el de la ciencia.

Tras el cubismo, la generación a que pertenecemos no encontró en el mundo artístico más que un montón de ruinas. El análisis cubista no nos había dejado ninguna de las viejas tradiciones sobre la cual apoyarnos, por frágil que fuera. Estábamos obligados a partir de cero. Nos encontrábamos ante este dilema: ir más allá de los cubistas en el camino de la destrucción o buscar nuevas bases sobre las que construir una nueva realidad artística. La lógica de la vida y el instinto artístico no han proporcionado la solución.

La lógica de la vida no tolera revoluciones permanentes. Son posibles solamente sobre el papel, pero en realidad una revolución es un medio, un instrumento, nunca un fin en sí. Permite echar abajo los obstáculos que se oponen a la construcción de lo nuevo, pero destruir por el placer de destruir va contra la naturaleza. Todo análisis es útil, incluso necesario, pero si ese análisis no se preocupa de los resultados obtenidos, si excluye deliberadamente una síntesis ulterior, entonces va hacia su fin, en lugar de iluminar el problema, lo oscurece. Los panoramas más intrépidos y temerarios se ofrecen a nuestra sed de conocimientos, pero sólo podrán explorarlos aquellos que no se han olvidado del camino emprendido y del fin fijado. En arte se permiten las expediciones audaces más que

en ninguna otra disciplina. Puede uno abandonarse a las experiencias más radicales, pero incluso en arte la lógica vital pone término a todas aquellas experiencias que alcanzan el estado en que los objetivos experimentales están a punto de desaparecer del campo consciente. Hay momentos en la historia del cubismo en que los artistas llegaron a esos puntos de ruptura: es suficiente con recordar los «sermones» de Picabia (1914-1916), que predecían el naufragio del arte, y los manifiestos de los dadaístas, que celebraban ya el entierro del arte con gran ruido. Tomando conciencia del peligro mortal que la experiencia cubista había hecho correr al arte, muchos artistas investigaron y escaparon a esa situación, pero, no sabiendo orientarse, cogieron miedo y volvieron a Ingres (Picasso, 1919-1923) y a los gobelinos del siglo XVI (Braque, etcétera). No fue un avance, sino una retirada. Nuestra generación no tenía necesidad alguna de seguirles: había encontrado en la idea constructivista un nuevo concepto del mundo.

La idea constructivista no es una idea programada. No es ni un procedimiento técnico ni la manifestación revolucionaria de una secta artística; es una concepción general del mundo o, mejor dicho, el estado espiritual de una generación, una ideología originada en la vida, íntimamente ligada a ella y destinada a influenciar su curso. No se aplica sólo a una disciplina artística (pintura, escultura o arquitectura) ni se limita al dominio del arte. Atañe a todos los dominios de la nueva cultura que se está edificando. No es el resultado de fórmulas abstractas, no se impone mediante leyes o proyectos inmutables; se desarrolla orgánicamente con el desarrollo de nuestro siglo. Es tan nueva como este siglo, tan antigua como el instinto creador del hombre.

En la base de la idea constructivista se encuentra una concepción enteramente nueva del arte y sus funciones vitales. Implica una reconstrucción total de los medios en los diversos dominios artísticos, de sus métodos y sus fines. Atañe a dos elementos fundamentales sobre los que reposa el edificio artístico: el contenido y la forma. Desde el punto de vista constructivista, ambos elementos no son más que uno. La idea constructivista no separa el contenido de la forma, no concibe que puedan tener una existencia autónoma. El concepto de la idea constructivista excluye la posibilidad de hacer del fondo y la forma dos nociones distintas. En la obra de arte deben confundirse de forma viva y activa, progresar en el mismo sentido y producir el mismo efecto. Digo «deberían», porque nunca el arte ha jugado ese papel, a pesar de su evidente necesidad, siempre uno se ha sobrepuesto al otro, condicionado y predeterminado al otro.

Todas las concepciones artísticas que han precedido a la nuestra defendían que el papel del arte consistía en representar *necesariamente* el mundo exterior. Cualquiera que sea la interpretación del mundo exterior que el artista proporciona —tal como es o tal como lo ve—, siempre es ese mundo el punto de partida, el centro de su mensaje. Incluso cuando se esfuerzan por concentrar únicamente su atención en el mundo interior de sus percepciones y su afectividad, sólo pueden representar ese mundo con ayuda de las imágenes de la realidad exterior. A lo sumo, se tomarían la libertad de deformar esas imágenes de una manera personal; dicho de otra manera, se conformarían con modificar la escala de relaciones entre ambos mundos, bajo el punto de vista del sistema principal de su contenido. Pero no pondrían en duda su interdependencia; y este fondo indestructible de la obra de arte contiene

en potencia las formas artísticas que se han desarrollado hasta nuestro tiempo.

Esta asociación aparentemente ideal del contenido y la forma en el arte tradicional era una realidad poco justificable que implicaba la subordinación de la forma al contenido. Subordinación que se explica de la siguiente manera: ninguno de los movimientos formalistas que se han producido a lo largo de la historia del arte, cualesquiera haya sido el momento en que han aparecido, ha llegado a afirmar que la obra puede existir independientemente de su contenido naturalista, ni a suponer que pudiera existir una concepción del mundo capaz de revelar el contenido en la forma.

Este ha sido el principal obstáculo para la renovación del arte; aquí es donde la idea constructivista ha puesto la piedra angular de sus concepciones. Ha revelado una ley universal: aquella, según la cual los elementos del arte visual (líneas, formas, colores) poseen su propia fuerza de expresión, independientemente de cualquier asociación con los aspectos exteriores de la realidad; su vida y su actividad son fenómenos psicológicos autocondicionados, enraizados en la naturaleza humana; a diferencia de las palabras o números, estos elementos no se cogen por convención, ni por razones utilitarias; no constituyen simplemente signos abstractos, sino que están unidos inmediata y orgánicamente a las escenas humanas. La revelación de esta ley fundamental ha abierto un amplio campo al arte, proporcionando la posibilidad de expresar los impulsos y emociones humanas, que hasta ahora venían siendo despreciados. Hasta ahora, estos elementos habían sido utilizados torpe e insuficientemente: servían para crear todo tipo de imágenes por asociación, que podían ser expresadas de muchas otras maneras, por ejemplo en la literatura o en la poesía.

Pero esta noción no es más que un eslabón de la cadena ideológica del concepto constructivista, pues está unida a la nueva concepción del arte en su conjunto y a su función en la existencia. En la óptica constructivista, el arte sólo existe y tiene valor en cuanto acto creador. El constructivista entiende por acto creador toda obra material o espiritual destinada a estimular o perfeccionar la sustancia de la vida material o espiritual. En la escala de valores, el genio creador del hombre ocupa así el lugar más importante. A la luz de la idea constructivista, el espíritu creador del hombre tiene la última palabra en la construcción del conjunto de nuestra cultura. Este genio creador es sólo una parte de la naturaleza, pero es aquella que proporciona toda la energía necesaria para la construcción de su edificio material y espiritual. Siendo un resultado de la naturaleza, tiene el derecho a ser considerado como la causa ulterior de su crecimiento. Sometido a la naturaleza, se propone devenir su dueño; sometido a las leyes de la naturaleza, espera forjar sus propias leyes; siguiendo las formas naturales, las recrea a su modo. No nos es necesario retroceder a los orígenes de esta actividad, es suficiente con constatar su existencia y sentir en nosotros su realidad. No se puede concebir la vida sin esfuerzo creador; y toda la historia de la cultura humana no es más que el esfuerzo continuo de la voluntad creadora del hombre. Sin la presencia y la autoridad del genio creador nunca podría salir la ciencia por sus propios medios del estado de asombro y contemplación del que procede, nunca hubiera llegado a resultados tangibles. Sin el deseo de crear, la ciencia, descarriada a fuerza de razonar, terminaría por perder la perspectiva que ella misma se ha tazado. Sin esa voluntad creadora no se podría establecer criterio alguno en las disciplinas espiritua-

les; sin su decisión, incapaz de fijarse un objetivo, de comprometerse en una dirección concreta. No hay verdades posibles más allá de esas verdades. ¡La vida oculta estas verdades, tan diferentes unas de otras y a menudo contradictorias! Incluso parece que la ciencia no puede resolverlas. Un sabio afirma «la verdad está aquí»; otro: «está allá»; un tercero: «no está aquí ni allá, sino ahí». Para defender su postura cada uno de ellos aporta pruebas propias. Pero el genio creador no espera el fin de la discusión, sabiendo lo que quiere, escoge y decide mientras ellos discuten.

El genio creador sabe que son posibles muchas verdades. Pero no le interesan: a sus ojos sólo cuentan aquellas que corresponden a su finalidad y se encuentran en su camino. El genio creador sigue siempre un camino positivo; afirma siempre, ignora las dudas que caracterizan al espíritu científico. El mismo arte no procede de otra manera.

(...)

PROGRAMA DEL GRUPO PRODUCTIVISTA (1)

El grupo constructivista tiene por objetivo la expresión comunista de una obra materialista constructiva.

Investiga la solución de este problema sobre la base de hipótesis científicas. Pone el acento en la necesidad de sintetizar los componentes ideológico y formal, a fin de orientar el trabajo de investigación hacia una actividad práctica.

Desde la constitución del grupo, la configuración ideológica de su programa se presenta de la siguiente manera:

1. La única premisa es el comunismo científico fundado sobre la teoría del materialismo histórico.
2. El conocimiento de los ensayos experimentales de los soviets ha conducido o al grupo a trasladar sus actividades experimentales del dominio abstracto (transcendental) al real.
3. Los elementos específicos del trabajo del grupo —llamados respectivamente «tectónica», «construcción» y «factura» (2)— justifican ideológica, técnica y experimentalmente la transformación de los elemen-

(1) El programa del Grupo Productivista fue publicado al parecer como respuesta al Manifiesto Realista, algunos meses después de que apareciese éste, en el catálogo de una exposición organizada por Rodchenko y Stepanova, cuyas firmas lleva. Posteriormente apareció en la revista húngara *Egyseg*, Viena, 1922. (N. del E.)

(2) Ver el texto de Gan en este mismo volumen. (N. del E.)

tos materiales de la cultura industrial en volúmenes, planos, colores, espacios y luz.

Estos elementos constituyen la base de la expresión comunista de la construcción materialista.

Estos tres puntos establecen una relación orgánica entre los componentes ideológicos y formales.

La «tectónica» se deriva de la estructura del comunismo y de la explotación efectiva de la materia industrial.

La «construcción» es organización. Comprende el mismo contenido material ya formulado.

La «construcción» es la actividad expresiva por excelencia, aunque plantea la necesidad de un trabajo de «tectónica» ulterior.

El grupo designa como «factura» la materia escogida y utilizada efectivamente, sin plantear obstáculo alguno al progreso de la «construcción» o limitar la «tectónica».

Entre los elementos materiales conviene citar los siguientes:

1. La materia en general: reconocimiento de su origen, de sus transformaciones en la industria y en la producción; su naturaleza y su significación.

2. Los materiales intelectuales: luz, plano, espacio, color, volumen.

Los constructivistas tratan en el mismo plano ambos materiales.

Los objetivos que se fija el grupo son los siguientes:

1. Desde el punto de vista ideológico: a) probar por la palabra y la acción la incompatibilidad existente entre actividad artística y producción intelectual, en tanto que elemento equivalente.

2. Desde el punto de vista práctico: a) campañas de prensa; b) concepción de planes; c) organización de exposiciones; d) tomar contacto con todos los centros de producción y los principales organismos del aparato soviético unificado que tienen como finalidad realizar en la práctica las formas de vida comunista.

3. Desde el punto de vista de la agitación: a) el grupo se declara en favor de una guerra sin cuartel contra el arte en general; b) el grupo afirma que la evolución del arte y la cultura del pasado hacia formas comunistas de edificación constructiva no puede llevarse a cabo de forma progresiva.

POR QUE COMBATE EL LEF

1905.

Inmediatamente la reacción. Se estableció la reacción, la autocracia y la opresión redoblada de comerciantes y fabricantes.

La reacción ha creado un arte y un género de vida a su imagen y a su gusto. El arte de los simbolistas (Biely, Balmont), de los místicos (Tchoukov, Hippus) y de los obsesos sexuales (Rozanov); el género de vida de los pequeños burgueses y los filisteos.

Los partidos revolucionarios atacan la existencia misma, el arte se transforma para atacar el gusto.

Primera llamada impresionista en 1909 (colección «Le Vivier des Juges») (1).

Tres años soplando sobre esta llama.

Y aparece el futurismo.

Primer libro del grupo futurista: «Una bofetada al gusto público». (1914: D. Bourliouk, Kamenski, Kroutchouykh, Maiakovski, Khlebnikov). El antiguo régimen no se engañaba sobre el trabajo de laboratorio de los futuros dinamiteros.

Se respondió a los futuristas con las tijeras de la censura, prohibición de manifestaciones públicas, ladridos y gritos de toda la prensa.

Los capitalistas jamás han beneficiado con su mecenazgo nuestros versos látigos, nuestras líneas-púas.

(1) Título de manifestaciones cubo-futuristas; la primera de 1910, la segunda de 1913. (N. del E.)

El medio de cotumbres beatas limitaba a los futuristas a las bromas de las blusas amarillas y los rostros pintados.

Estos métodos de lucha poco «académicos» y el presentimiento del futuro compromiso han apartado de un solo golpe a los miembros estetizantes (Kandinsky, los «Valets de Carreau» (2), etc.)

Por el contrario, los que no tenían nada que perder se han unido al futurismo, haciendo una pantalla de su nombre (Cherchenevitch, Igor Severianin y otros).

Conducido por artistas que pensaban poco en política, el movimiento futurista se vestía en ocasiones con los colores de la anarquía.

Al lado de los hombres del futuro marchaban también los que deseaban rejuvenecerse o cubrir con la bandera de la izquierda su podedumbre estética.

La guerra de 1914 fue la primera prueba.

Los futuristas rusos han roto definitivamente con el imperialismo poético de Marinetti tras haberle abuchado ya en su visita a Moscú (1913).

Han sido los futuristas rusos los primeros y los únicos que, cubriendo a las chicharras del canto-a-la-guerra (Gorodetski, Goumilev y otros) *han maldecido la guerra*, han luchado contra ella con todas las armas del arte («La guerra y la paz», de Maiakovski).

La guerra ha sido el comienzo de la depuración futurista.

La guerra hacía ver la revolución futura («La nube en pantalones»).

La revolución de febrero ha radicalizado la depuración, dividiendo al futurismo en derecha e izquierda.

Los derechistas se han convertido en el eco de las

(2) Grupo entre los que se encontraban Falk, Kontcrailovski, Lentoulov, etc., con tendencia cubista-expresionista; su primera exposición tuvo lugar en 1910. (N. del E.)

delicias democráticas (sus nombres están en boca del «todo Moscú»).

Los izquierdistas, que esperaban a octubre, han sido bautizados de «bolcheviques del arte» (Maiakovski, Kamensky, Bourliouk, Kroutchoukh).

A este grupo futurista se unieron los primeros futuristas-productivistas (Brik, Arvatov) y constructivistas (Rodchenko, Lavinski).

Desde los primeros momentos, aún en el palacio de Kszesinska, los *futuristas intentaron llegar a un acuerdo con los grupos de escritores obreros* (el futuro Proletkult), pero éstos pensaban que el arte revolucionario se reduce sólo a un contenido de propaganda, y en la esfera de la expresión continuaban siendo unos perfectos reaccionarios, incapaces de aproximarse a nosotros.

Octubre ha limpiado, formado, reorganizado. *El futurismo* se ha convertido en el Frente de Izquierda del arte. Somos ya *nosotros mismos*.

Octubre formaba mediante el trabajo.

Desde el 25 de octubre nos hemos puesto a trabajar.

A la vista de la fuga de la *intelligentsia* no se nos ha preguntado precisamente sobre nuestras convicciones estéticas.

Hemos creado los IZO (3), THEO (4), MOUZO (5), entonces revolucionarios; hemos conducido a los estudiantes al asalto de las academias.

Al mismo tiempo que este trabajo de organización, hemos creado *las primeras obras de arte de la época de Octubre* (Tatlin: «Monumento a la III Internacio-

(3) Sección de artes plásticas del Comisariado del Pueblo de Instrucción Pública.

(4) Sección Teatral del Comisariado del Pueblo de Instrucción Pública.

(5) Sección Musical del Comisariado del Pueblo de Instrucción Pública.

nal», el «Misterio bufo», puesto en escena por Meyerhold, «Stenka Razine», de Kamenski).

No hacíamos, en plan de estetas, obras para ser admiradas en sí mismas.

Hemos aplicado la habilidad adquirida al trabajo de propaganda por el arte que la Revolución deseaba (carteles de la ROSTA, pósters satíricos, etc.).

Para propagar nuestras ideas hemos puesto en pie el periódico «El arte de la Comuna», y hemos ido a las fábricas a leer obras y organizar debates.

Nuestras ideas han encontrado un auditorio obrero. La sección de Vyborg ha organizado su equipo de com-fut (comunistas-futuristas) (6). Nuestro movimiento artístico ha revelado nuestra fuerza para la organización de bastiones del frente izquierdista en toda la RFSSR.

Finalmente, se llevaba a cabo el trabajo de nuestros camaradas de Extremo Oriente (la revista «Tvortchestvo» (7), que afirmaban teóricamente la necesidad social de nuestra tendencia, nuestra fusión social con Octubre (Tchouiak, Asséev, Palmov, Tretiakov). A pesar de todas las persecuciones, «Tvortchestvo» ha sido el fundamento de la lucha por la nueva cultura en el territorio de la República de Extremo Oriente y de Siberia. Perdiendo lentamente la esperanza de que el poder soviético no durase más de quince días, los académicos, uno por uno o en pequeños grupos, han terminado llamando a la puerta de los comisarios del pueblo.

No queriendo utilizarles en puestos de responsabilidad, el poder soviético ha puesto a su disposición —o

(6) Grupos alentados por Maiakovski, que pronto desaparecieron. (N. del E.)

(7) Revista publicada en Vladivostok en 1920-1921; después, en Tchita, alentada por Tchouiak, Trétiakov y Asséev. (Nota del Editor.)

mejor dicho, a disposición de su reputación europea— las retaguardias culturales y educativas.

Desde esta retaguardia se ha comenzado la caza del arte de izquierdas, brillantemente coronada por el cierre de «El arte de la Comuna», etc.

El poder, preocupado por el frente y la destrucción no se ha preocupado de querellas estéticas, y sólo de que no hubiese demasiado jaleo en la retaguardia, sin reflexionar sobre su actitud reverente ante los «grandes nombres».

En la actualidad nos encontramos en la tregua de la guerra y del hambre. El LEF *debe mostrar* el panorama del *arte* en la RFSSR, esbozar las perspectivas oportunas y ocupar el lugar que le corresponde.

El arte en la RFSSR a primeros de febrero de 1923.

I. El arte proletario. Una parte ha degenerado en escritores oficiales que abruma con su lengua administrativa y la repetición del abecedario político. Otra ha caído bajo todas las influencias del academicismo, y sólo el nombre de su organización permite aún pensar en octubre. La tercera y mejor parte se reeduca con nosotros y a partir de nuestras obras, y estamos seguros que continuarán su camino a nuestro lado.

I. La literatura oficial. Cada cual tiene en teoría su opinión personal: Ossinski alaba a Akhmatova, Boukharin, Pinkerton. En la práctica, las revistas se llenan simplemente con una mezcolanza de firmas de gran prestigio.

III. La literatura «último grito» (los Serapiones (8), Pilniak (9), etc.) ha asimilado y disuelto nuestros pro-

(8) Grupo de jóvenes escritores de Leningrado. Su vida colectiva cesó en 1926. (N. del E.)

(9) Boris Pilniak (1894-1937), novelista soviético. (N. del E.)

cedimientos, los sazona con los simbolistas y los adapta respetuosa y farragosamente a la lectura fácil de la NEP.

IV. Nuevos hitos. De occidente provendrá la invasión de celebridades nuevas repentinamente esclarecidas. Alexei Tolstoi acaricia ya el caballo blanco de sus obras completas para hacer la entrada en Moscú.

V. Y, finalmente, destruyendo este hermoso orden, en diversos rincones, islotes de izquierda, hombres y organizaciones (el INCHUK, VCHUTEMAS, OPOIAZ, etc. Unos se esfuerzan en desbrozar en solitario nuevas y difíciles tierras, otros en limar de sus versos los restos de lo antiguo.

El LEF debe reunir en un solo bloque a *todas las fuerzas de la izquierda*. Debe pasar revista a sus filas y rechazar a todo lo viejo que se haya deslizado en ellas. El LEF debe *unir su frente* para hacer saltar lo viejo, para batirse por la conquista de la nueva cultura. No vamos a resolver las cuestiones artísticas por la mayoría de un único frente de izquierda que hasta el momento sólo existe en idea, sino por la acción, por la energía de nuestro grupo de iniciativas, que de año en año dirige el trabajo de los artistas de izquierda y les ha dirigido siempre ideológicamente.

La Revolución nos ha enseñado muchas cosas.

El LEF sabe:

El LEF va a:

En el trabajo, reafirmando las conquistas de la revolución de Octubre y reforzando el arte de izquierda. El LEFF *hará la propaganda de las ideas de la Comuna* abriendo al arte el camino del futuro.

El LEF *va a hacer la propaganda en las masas con nuestro arte*, encontrando en ellas la fuerza de la organización.

El LEF *confirmará nuestras teorías mediante un*

arte activo, elevándolo hasta la más alta cualificación profesional.

El LEF *luchará por un arte-edificación de la vida*.

No pretendemos el monopolio del espíritu revolucionario en el arte. Se apreciará por la emulación.

Tenemos seguridad: por lo justo de nuestra propaganda, por la fuerza de las obras realizadas, *demostraremos que estamos en el buen camino hacia el futuro*.

N. Asséev, B. Arvatov, O. Brik, B. Kouchner, V. Maikovski, S. Trétiakov, N. Tchouiak.

EL LEFF PONE EN GUARDIA

Esto es para nosotros.

¡Comaradas del LEF!

Nosotros lo sabemos: nosotros, artistas de izquierda, somos los mejores trabajadores del arte contemporáneo.

Antes de la Revolución habíamos acumulado los esquemas más sólidos, los teoremas más hábiles, las fórmulas más audaces del arte nuevo.

Con claridad: la escurridiza fauna de la burguesía era un mal sitio para luchar. En la Revolución hemos acumulado derechos, hemos estudiado la vida, se nos ha encomendado tareas en la más real de las construcciones.

Una tierra resquebrajada por el rayo de la guerra y la revolución es un terreno difícil para levantar grandes edificios.

Provisionalmente habíamos guardado en las carpetas nuestras fórmulas y contribuido a los buenos días de la Revolución.

Ahora el globo de la panza burguesa ha desaparecido.

La revolución ha barrido lo viejo y nosotros hemos limpiado el terreno para nuevas construcciones artísticas.

Cimentada por la sangre, la URSS se sostiene sólidamente.

Es el momento de *empezar las grandes cosas*.

La seriedad de nuestra actitud ante nuestra propia mirada es el único fundamento sólido para nuestro trabajo.

¡Futuristas!

Vuestros méritos artísticos son grandes, pero no penséis vivir de las rentas de la anterior actividad revolucionaria. Con el trabajo actual debéis mostrar que nuestra explosión no es el aullido de desesperación de la *inteligentsia* desgarrada, sino la lucha-trabajo, hombre con hombro, con todos aquellos que se lanzan a la victoria de la comunidad.

¡Constructivistas!

Tened cuidado de no convertirnos en una escuela estética. El constructivismo artístico solo es igual a cero. La cuestión que se plantea es la de la existencia misma del arte. El constructivismo debe convertirse en el laboratorio de estudios de toda la vida. El constructivismo como expresión de borregos es una estupidez.

Nuestras ideas han de desarrollarse aplicándose a las cosas actuales.

¡Artistas productores!

Cuidad de convertirnos en artífices de las artes aplicadas.

Formando obreros, formáos junto a ellos. Dictando decretos estéticos a la fábrica desde vuestros despachos os convertís simplemente en unos clientes.

Vuestra escuela es la fábrica.

¡Miembros del OPOIAZ!

El método formal es la llave para el estudio del arte.

Cada partícula rítmica debe ser inventariada. Pero tened cuidado de no captar estas partículas en un espacio sin aire. Vuestro trabajo sólo será interesante y necesario junto al estudio sociológico del arte.

¡Alumnos!

Cuidado con transformar los gestos casuales y mal terminados del aprendiz en la innovación, en el último grito del arte. La innovación de los diletantes es un gigante con pies de barro.

Sólo la sabiduría da derecho a rechazar lo viejo.

¡Todos vosotros!

Pasando de la teoría a la práctica, pensad en la maestría, en la habilidad.

La chapuza de los jóvenes, que tienen fuerzas para hacer cosas inmensas es, por lo tanto, más repugnante que la de el más mezquino de los académicos.

¡Compañeros y aprendices del LEF!

Nuestra existencia está en cuestión.

La más grande idea morirá si no la expresamos hábilmente.

Las formas más hábiles no serán nada, no suscitarán más que la impaciencia y la irritación si no las aplicamos a la expresión de lo cotidiano, de la cotidianidad revolucionaria.

El LEF vigila.

El LEF es la salvaguarda de *todos los creadores*.

El LEF vigila.

El LEF rechaza a todos los que se detienen, a todos los que se adormecen, a todos los propietarios.

El LEF

2. LA TEORIA Y LA TAREA DEL
CONSTRUCTIVISMO

TRABAJO Y POLEMICA DE LOS «PRODUCTIVISTAS» (*)

1. *El ingeniero y la producción.*

El compañero Kusner ha presentado un informe en el Instituto de Cultura Artística sobre la función y el lugar del ingeniero en la producción. Analizándolos desde un punto de vista esencialmente sociológico, Kusner ha hecho referencia a los orígenes y al desarrollo de la industria en el ámbito de la producción capitalista.

Ha puesto de manifiesto cómo la industria de la fase manufacturera se ha ido desarrollando gradualmente hasta alcanzar las grandiosas formas de la producción maquinista ante las cuales nos encontramos actualmente.

En este sistema de producción, el ingeniero no aparece de pronto ni por casualidad, sino que tiene una historia propia, sigue un largo y complejo camino de gradual diferenciación.

La función y la participación del ingeniero en la producción revisten, naturalmente, un carácter funcional rigurosamente trazado.

Su lugar, sus medios y su función están relacionados directamente con el estado de las fuerzas de producción.

(*) De «Vestnik iskusstvo», órgano de la Sección de Artes Figurativas del Glavpolitprosvet, núm. 1, 1922.

Aspectos de tipo corporativo se encuentran todavía en la actividad del ingeniero-tecnólogo, así como en el estudio técnico en el que trabajan los proyectistas y se realizan en los cálculos; dichos aspectos tienen que ver también, por último, con el lugar en el que encontramos al ingeniero-organizador.

Después de haber examinado críticamente las tres fases de la participación activa del ingeniero en la industria moderna, el relator subraya que si bien exteriormente puede parecer que el ingeniero dirige la producción, no hay más remedio que reconocer que a fin de cuentas es la producción la que mueve al ingeniero.

Con motivo del informe, los presentes han tenido un intercambio de opiniones y han podido hacer varias preguntas al relator.

El compañero Arvatov ha comunicado, entre otras cosas, que al pintor y realizador de contrarrelieves, Tatlin, se ha dirigido en Petrogrado a los ingenieros de un trust industrial con la propuesta de que frecuenten los talleres y la escuela de talleres para enseñar a los jóvenes y a los obreros la técnica de elaboración de materiales.

Los ingenieros no han entendido el espíritu de la propuesta y a su vez han propuesto al compañero Tatlin que frecuente el estudio técnico en el que trabajan los diseñadores, a fin de que el *pintor* Tatlin les enseñe a diseñar de manera *bella*.

Entre los asistentes a la reunión esta noticia ha provocado grandes carcajadas.

Más adelante, el compañero Arvatov ha dicho que en calidad de sociólogo considera que el puesto más importante del ingeniero en la producción es el de ingeniero-organizador, y que actualmente se ha llega-

do a la constitución de una nueva rama de la ciencia, la socio-técnica, que dedica toda su atención a los problemas de la organización de la producción para influir directamente sobre la cultura industrial.

El compañero Gan ha observado que el conferenciante, al haberse detenido en el problema de la función del ingeniero en la producción, parecía considerar casi como una premisa la parte de su informe dedicada a la individuación del lugar y de la función del pintor en la producción.

El pintor productivista, que por el momento representa un fenómeno casi único o al menos muy raro, se halla todavía sondeando la posibilidad de una participación propia o, para ser más precisos, todavía no es consciente de su propio papel en el campo de la producción maquinista. El informante, en cambio, ha querido considerar toda la industria en su conjunto, como si fuera una especie de monolito, lo cual complica notablemente el problema.

La producción se subdivide en dos partes: una industria experimental (producción de objetos de *calidad*, prototipos) y una industria de la producción y reproducción en serie.

Para hablar con más realismo del lugar y de la función del pintor productivista en el seno de la industria hay que hablar propiamente del trabajo productivo del primer tipo, en el cual el técnico opera en el ámbito de los objetos ya existentes y al lado del cual realiza sus experimentos el inventor, que produce aquello que todavía «no existe».

Una serie de preguntas dirigidas al informante por parte de los pintores y de los constructivistas presentes en la reunión demostraron que su argumentación es muy actual, puesto que el interés de los maestros

del arte de izquierda por la industria adquiere cada vez mayor importancia.

2. *El pintor y la producción.*

El segundo informe del compañero Kusner sobre el puesto del pintor en la producción fue acogido con gran interés y suscitó un vivo debate que terminó sobre las dos de la mañana.

Si antes los conflictos entre los pintores de izquierda se debían a la variedad de tendencias estéticas, ahora lo que motiva serias divergencias es un asunto de otro tipo.

Los pintores de «izquierda» se han escindido en dos campos. Unos defienden la pintura de caballete como expresión de los valores del arte pictórico en cuanto tal; éstos insisten en que la pintura en cuanto tal no morirá, sino que continuará desarrollándose. Los otros se oponen decididamente al arte figurativo en cuanto tal, declarando que después de la revolución proletaria es vergonzoso defender seriamente el arte por el arte; estos últimos hacen pasar los fundamentos de la pintura, como el color, la línea, la superficie y sus formas, desde la esfera de la actividad contemplativa (cuadros) al campo del trabajo real, al campo de la construcción práctica: se autodefinen como constructivistas y se plantean la tarea de hallar una *expresión comunista de las construcciones materiales*.

Desde su punto de vista, el arte es tan peligroso como la religión. Si la religión es opio para el pueblo, el arte es una forma de borrachera. La religión ha mantenido a las masas en la ignorancia y en una servil docilidad, mientras las clases dominantes explotaban a los trabajadores. El arte atenta contra la liber-

tad de las masas que se han liberado arrastrándolas consigo al reino de lo bello. El arte está imbuido del idealismo más reaccionario; no puede ser materialista.

En el informe de Kusner se han enfrentado estas dos posiciones, lo cual ha suscitado un ardoroso y prolongado debate.

El informante ha empezado analizando las dos concepciones de la producción y del arte.

Hablando exclusivamente de las artes figurativas, subrayó que la producción se ha desarrollado en dos direcciones: una hacia el objeto y otra hacia el arte.

Pero luego la producción ha tenido una evolución propia y lo mismo el objeto. Dejando al margen la génesis del arte, Kusner ha desarrollado la genealogía del objeto.

Después de hacer observar que el arte se ha derivado de la producción, el conferenciante ha subrayado que también se puede dejar sin plantear la cuestión de la separación del arte de la producción puesto que eso no reviste una importancia esencial. Lo importante es que el objeto en general, en cuanto tal, asume tres formas que determinan su existencia concreta: espacial, temporal y funcional.

Espacial, porque todo volumen está vinculado al espacio en el cual se encuentra; temporal, debido a que el objeto como material tiene la propiedad de consumirse, y, finalmente, funcional, porque no hay objeto que no tenga determinadas funciones propias.

Sin embargo, no es sólo el objeto lo que se consume o perece, por cuanto que también las funciones desaparecen. Sin función, el objeto se hace sencillamente inútil, aunque por sí mismo siga siendo eficiente.

Lo mismo puede decirse del arte.

No se puede hablar del arte sin plantear la cuestión de su utilidad o inutilidad.

En definitiva, ¿para qué ha servido siempre el arte?

El arte ha estado siempre al servicio de la contemplación, y ver significa actuar, es decir, orientarse (según la afirmación del informante).

Pues bien, el arte ofrecía precisamente esta orientación o, mejor dicho, esta exigencia de orientación.

En las circunstancias de producción y distribución capitalista, el mercado funcionaba como intermediario.

Teniendo presente el problema del contemplador y participando orgánicamente en la producción misma, el pintor se transforma en intermediario. Tal es su puesto principal en la producción de este período de transición.

Terminado el informe, tomaron la palabra los compañeros Illín, Chrakovski, Sterenberg, Brik, Stepanova, Rotchenko y Gan. Sin embargo, casi no se habló del tema del informe porque éste era extremadamente teórico y por el momento se consideró demasiado abstracto.

El interés general se centró en la crisis que indudablemente atraviesa el arte.

Los constructivistas insistieron sobre la división entre los grupos de izquierda, manteniendo que toda una serie de nombres clasificados como artistas de izquierda acaban desprestigiando a esta última.

Es preciso declarar la guerra sin cuartel al «arte en general» porque solamente así quedará definitivamente claro quién es un maestro en los «trucos de izquierda» y quién es realmente un artista de izquierda; únicamente este último, tras haber superado en

los hechos el arte, se dedica a la elaboración activa de un trabajo artístico.

3. Los «Unovis».

En base a las últimas noticias de Vitebsk, los «Unovis» trabajan esforzadamente elaborando material supramatista (formas) y además tratan de aclarar los problemas de la construcción siguiendo el sistema supramatista.

Por otra parte, este invierno algunas secciones y el consejo científico, bajo la presidencia de K. Malevich, se han dedicado a examinar el programa del *Grupo de trabajo de los constructivistas*.

Los seguidores del «Unovis» han decidido enviar a los constructivistas sus conclusiones sobre el Programa.

La manzana de la discordia entre los seguidores del «Unovis» y los constructivistas consiste en que los primeros protestan contra el objetivismo en las construcciones, mientras que los constructivistas insisten sobre «la expresión comunista de las construcciones materiales».

En el plano organizativo, «Unovis» sigue aproximadamente en la misma situación que en 1920. Existen grupos en Petrogrado, Smolensko, Saratov, Samara y Perm. El grupo de Moscú se ha escindido.

El comité central del «Unovis» ha publicado un libro de K. Malevich, *Todavía no se ha abatido a Dios*, y está a punto de publicar otro libro, *La idea de la pintura*.

4. El primer grupo de trabajo de los constructivistas.

A finales de abril se ha cumplido el plazo para

presentar los trabajos personales de los constructivistas. El grupo estará presente de nuevo en una serie de reuniones en las que se examinará todo lo hecho por cada uno de sus miembros.

Si los trabajos satisfacen al pleno del grupo, es probable que en mayo los constructivistas muestren al público una parte de sus trabajos.

El grupo organizará una gran muestra en otoño.

A finales de mayo, la editorial Zvenia publicará el primer libro de A. M. Gan, *Konstruktivizm*.

El constructivista Rotchenko ha dado a la imprenta su fascículo titulado *Sobre la línea*.

A. GAN

EL CONSTRUCTIVISMO *

El constructivismo es un fenómeno de nuestra época. Surgió en 1920, en un ambiente de pintores de izquierda e ideólogos de la «acción de masas».

Esta publicación es un libro de propaganda con el cual los constructivistas inauguran la lucha contra los defensores del arte tradicional.

Moscú, 1922.

* * *

¡NOSOTROS DECLARAMOS AL ARTE UNA GUERRA SIN CUARTEL!

El primer grupo de trabajo de los constructivistas.
Moscú, 1920.

El pensamiento marxista en las palabras y la podagra en los hechos.

El pensamiento marxista, al revelar la fuerza motriz de la historia, elaborar la teoría del materialismo histórico y establecer «que cada momento del desarrollo social ha de entenderse teniendo en cuenta las características peculiares de aquel momento y sólo de él», ha quedado preso, impotente, en el pantano del esteticismo dogmático.

La relación entre base social y sobreestructura, es decir, el cambio de la infraestructura como consecuencia del cambio de estado de las fuerzas productivas, resulta negado apenas el comunista se encuentra frente a lo bello estético. *Entonces se convierte en otro, se hace humilde y dócil.*

* Moscú - Tver, 1922-23.

Los sagrados e inmortales dones de la estética le hacen débil.

Se convierte en un intelectual típico, y la «idea del movimiento» y la «filosofía de la acción» se le hacen extrañas.

¿Qué es lo que está sucediendo?

Sucede que mientras golpeamos dura y decididamente las fortalezas del capitalismo y de su modo de vida y mientras nos esforzamos en transformar toda la estructura social, en cambio en el campo llamado arte retrocedemos hacia épocas menos evolucionadas, más rústicas, y en lo que respecta a su esencia, absolutamente alejadas del comunismo!

Ciertamente, cuanto más dura se hace la lucha, tanto más pura se hace la atmósfera en los medios de nuestros ministerios ocupados en los asuntos del arte.

El rey y los magos de lo bello callan finalmente y, con su silencio, hacen callar también a aquellos que los protegen.

Pero ha bastado con que liquidásemos el frente de la guerra civil y pasáramos a la fase de la construcción pacífica para que de nuevo los «fabricantes» del arte alzarán la cabeza y nuestros «Kulturträger» abrieran sus bocas ansiosas de hacer propaganda y sembraran a su alrededor palabras de fuego sobre los incalculables méritos de lo bello.

Así, pues, sucede que cada nueva victoria en los frentes de nuestra revolución lleva consigo una nueva derrota en el frente de la lucha intelectual.

Mientras se consolida lo conseguido en el campo político y mientras nos aprestamos para afrontar la tarea revolucionaria de organizar nuestra economía, nuestra revolución, en cambio, da un brusco viraje

e intenta someter toda la producción intelectual ante las enseñanzas del academicismo.

En el exterior ese fenómeno pasa casi inadvertido. No conocemos suficientemente el marxismo.

La falta de una educación marxista mínima se nota incluso entre los compañeros del partido más preparado políticamente.

Además, nuestros comunistas —llamémosles así— cualificados afrontan a veces con ligereza y despreocupadamente problemas que conocen mal.

Todo esto repercute negativamente sobre nuestras acciones, sobre nuestra mentalidad, sobre nuestra actitud frente a los numerosos y multiformes fenómenos de la vida, sobre nuestro modo de resolver todos los problemas ligados a la construcción del socialismo y de una forma de vida comunitaria.

Tan pronto como nos acercamos al arte dejamos de ser marxistas.

«Los teóricos del proletariado deben plantearse como objetivo —dice Marx en la *Miseria de la Filosofía*— dar cuenta de lo que sucede ante sus ojos y explicar la realidad».

¿Podemos decir que nosotros nos comportamos así cuando de asuntos relacionados con el arte se trata?

Sin análisis, sin crítica, sin valoración, aceptamos con ligereza el arte como algo desconocido, como algo bueno, necesario, indispensable para el proletariado.

Es cierto que al principio nos perdíamos en algunos casos, llamábamos a una cosa burguesa y a otra pequeño-burguesa... Pero para explicarnos mejor nos faltan, evidentemente, los más elementales conocimientos. Y así nos calmamos en seguida, tan pronto como un teatro, una escuela o un taller cae en nuestras manos.

Como si con ello quedara resuelto todo el proble-

ma. Como si nuestra experiencia no hubiera demostrado suficientemente lo inadecuado de esa solución.

¿Qué podemos pretender de un compañero nuestro que dirige un determinado centro artístico o un determinado teatro *cuando nuestros —llamémosles así— ideólogos oficiales insisten sobre los valores comunistas de toda la humanidad*, negando que «la conciencia social de cada época, a pesar de sus diferencias y peculiaridades, se ha movido hasta hoy dentro de determinadas formas generales, las cuales deberán desaparecer totalmente cuando haya sido liquidado el contraste entre las clases»?

Esos ideólogos niegan también las actuales relaciones de propiedad; no hay que extrañarse, por tanto, de que ello comporte una ruptura radical con las ideas tradicionales.

No quieren entender que la *revolución proletaria es sólo el primer paso*.

Al abatir el sistema capitalista burgués, resolver el problema del poder y transformar radicalmente las relaciones de producción, la revolución proletaria no puede dejar de liquidar íntegramente la cultura del adversario.

La voz de la revolución proletaria se eleva cada día muy alta para repetir todo esto, pero no se la escucha.

Como una pompa de jabón, cada año, el Narkompros se hincha y estalla, hipersaturado como está de espíritus de todos los tiempos y de todos los pueblos, de todo los sistemas, de todos los *valores* (!) «pecaminosos» e «inocentes», tanto de lo vivo como de lo muerto.

BAJO LA PROTECCION DE LOS SEUDOMARXISTAS OPERAN LAS LARGAS Y PERNICIOSAS HILERAS DE LOS ESCLAVOS DEL ARTE, Y EN ES-

TOS TIEMPOS DE REVOLUCION LA CULTURA «ESPIRITUAL» DEL PASADO SE YERGUE TODAVIA SOBRE EL TRAMPOLIN DEL IDEALISMO REACCIONARIO.

La cultura artística, al ser una de las intérpretes oficiales de lo «espiritual», no abandona los valores de las visiones utópicas y fantásticas, y quienes la fabrican no renuncian a las *funciones sacerdotales del histerismo organizado*.

Los comunistas del Narkompros, que vigilan la problemática relacionada con el arte, se diferencian muy poco de los no-comunistas, que no forman parte del Narkompros. Ellos también son prisioneros de lo bello, como últimas víctimas de la fascinación por lo divino.

Estos *mediadores*, estos *vulgarizadores*, se arrodillan ante el pasado *prometiendo el futuro de palabra*. Lo cual les sitúa entre los más reaccionarios y descasados maniáticos del arte de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. De un lado, son comunistas dispuestos a entablar una lucha abierta contra el capitalismo tan pronto como se perfila el más mínimo peligro de restauración; de otro, son conservadores que sin entrar en lucha capitulan cobardemente venerando las artes de aquellas mismas culturas *que ellos condenan severamente conculcando la teoría del materialismo histórico*.

Por desgracia, estos responsables y autorizados *dirigentes* administran caóticamente y sin principios no sólo las artes de ayer, sino también las de hoy, y crean condiciones tales que no queda posibilidad alguna de plantear colectiva y orgánicamente, en el plano práctico, los problemas de la producción intelectual material.

Pero no hay que extrañarse de ello puesto que es-

tán imbuidos hasta los huesos de aquella misma estética perniciosa contra la cual se han sublevado los materialistas innovadores del arte de izquierda.

Tal es la razón de la continuidad de una campaña contra los que «no tienen ideas» y contra los «abstractos» (1), campaña llevada tanto a la luz del sol como por caminos tortuosos.

A medida que estos últimos demuestran su inteligencia y cuanto más claramente habla la realidad en su favor, tanto menos comprensible aparece la lucha que contra ellos libran los sacerdotes del viejo arte.

Ahora ellos lo son todo oficialmente, son los que dan el tono y los que, como hábiles comediantes, se disfrazan de Karl Marx.

Es cierto que el proletariado, no les sigue, pero les sigue una masa de muchos millones de personas: intelectuales, agnósticos, espiritualistas, místicos, empiriocriticistas, eclécticos y otros tarados y paralíticos. Tales son los que hoy defienden los valores del arte en nombre del comunismo.

Los magos que producen estos «valores artísticos» comprenden la situación y la tienen en cuenta. Tejen la red de la mentira y el engaño; continúan haciendo —como podrida herencia del pasado— *parásitos y ventrílocuos*, explotan los medios del mismo proletariado que, a costa de grandes sufrimientos y heroicamente, pone en práctica las consignas que prometen la liberación de la humanidad de toda fuerza sobrenatural que atente contra su libertad.

Es el mago-mercenario quien puede convertirse en representante de la estética comunista y producir una serie de paliativos de la cultura intelectual-material del comunismo.

(1) Bez'idejniki: los sin-ideas.
bezpredmetniki: los sin-objeto.

El proletariado y los campesinos proletarizados no participan en absoluto del arte:

El carácter y las formas en que el arte se ha expresado y el significado «social» que éste poseía no han afectado nunca, en ningún sentido, al proletariado.

El proletariado se desarrollaba y educaba autónomamente, como clase, en condiciones de lucha concreta. Su ideología era clara y precisa. Ello obligaba a la propia clase a cerrar filas en torno a cosas serias no con los medios artificiales de la abstracción ni creando fetiches irreales, sino con la propaganda de cosas y hechos reales.

El arte no reforzaba la capacidad combativa de la clase revolucionaria del proletariado, sino que más bien descarriaba a algunos de sus miembros más avanzados. *Sustancialmente el arte era extraño y no necesario para una clase que tenía unos objetivos culturales propios e independientes.*

Cuanto más claramente se manifieste la tendencia restauradora del arte reaccionario, tanto más decididamente se alejarán de esta esfera de actividad los elementos sanos y auténticos del proletariado.

Ni las entidades, ni las organizaciones, ni los grupos a los que ha sido confiada la dirección de las artes han cumplido las propias promesas durante la revolución proletaria.

Después de lanzar grandes consignas que prometían un futuro revolucionario, todos han vuelto a refugiarse en el regazo reaccionario del pasado basando su propia línea de acción en la teoría del patrimonio «espiritual».

Pero los hechos han demostrado que esa herencia «espiritual» daña los fines de la revolución proletaria.

El espíritu contrarrevolucionario de los siervos burgueses del arte, que han pasado sin motivos del arte a la revolución, ha creado una confusión increíble al intentar «revolucionar» con la estética el agotado espíritu del pasado.

La devoción sentimental de los ideólogos del sentido común pequeño-burgués ha inferido un duro golpe a la revolución con sus intentos de decapitar el materialismo de la realidad revolucionaria mediante las viejas formas artísticas.

El materialismo, sin embargo, está en vísperas de triunfar también en el campo del trabajo artístico.

La revolución proletaria no es una palabra altisonante, es un auténtico látigo que expulsa de la vida humana real el parasitismo, poniendo al descubierto los disfraces con que oculta su aspecto repugnante.

A la luz de las condiciones objetivas, el momento actual nos obliga a declarar que esta fase del desarrollo social se desenvuelve bajo la bandera de la inaceptabilidad de la cultura artística del pasado.

Es un hecho que todo el denominado arte se ha ido cubriendo de un individualismo exasperado, buscando nuevos hedonismos estéticos estériles basados en un intento de afinar una concepción subjetiva de la belleza.

EL ARTE

ESTA INDISOLUBLEMENTE LIGADO A:

LA TEOLOGIA,
LA METAFISICA,
LA MISTICA.

El arte ha nacido en el ámbito de culturas primitivas, cuando la técnica estaba todavía en estado embrionario y las relaciones económicas se expresaban de formas rudimentarias.

El arte ha vivido la experiencia del artesanado de las corporaciones medievales.

El arte ha sido animado artificialmente por la hipocresía de la cultura burguesa y, finalmente, ha chocado con el mundo mecánico de nuestra época.

MUERA EL ARTE

Ha nacido naturalmente, se ha desarrollado naturalmente y naturalmente está a punto de desaparecer.

Los marxistas deben esforzarse por explicar científicamente la muerte del arte y formular los nuevos fenómenos del trabajo artístico en el nuevo ambiente histórico de nuestra época.

ENTRA EN ESCENA EL CONSTRUCTIVISMO,
DIGNO HIJO DE LA CULTURA INDUSTRIAL.

DURANTE MUCHO TIEMPO EL CAPITALISMO
LO HA PERSEGUIDO, OBLIGANDOLO A MOVERSE
EN LA CLANDESTINIDAD.

LA REVOLUCION PROLETARIA LO HA LIBERADO.

EMPIEZA UNA NUEVA ERA A PARTIR DEL 25
DE OCTUBRE DE 1917.

Antes de octubre

las épocas de las

culturas
primitivas
autoritarias e
individualistas
del poder y del espíritu.

Después de octubre

la primera cultura
del trabajo organizado y del intelecto!

Las culturas del pasado, las culturas del poder y del espíritu, han sido *representadas* por el arte. Con

sus propios medios expresivos el arte ha colocado «lo bello» y «lo incorruptible» al servicio de la filosofía y de toda la sedicente cultura «espiritual» del pasado.

El arte ha materializado la «espiritualidad», ilustrando la historia sagrada, los misterios divinos, los enigmas del mundo, los dolores y la felicidad abstractas, las verdades especulativas de la filosofía y demás ilusiones de los hombres cuyas normas de comportamiento estaban determinadas por las condiciones económicas de la sociedad de cada momento histórico.

El sistema político-social condicionado por la nueva estructura económica suscita nuevas formas y nuevos medios de expresión.

La naciente cultura
del trabajo y del intelecto
se expresará
por la producción intelectual-material.

*La primera consigna del constructivismo es ésta:
¡Abajo la actividad especulativa en el trabajo artístico!*

Nosotros —han afirmado los constructivistas en su propio programa— declaramos una guerra sin cuartel al arte.

El arte es un producto de la vida social.

Hasta hoy, su principal función consistía en *intentar* organizar los sentimientos en imágenes artísticas.

Por eso, el arte volvía a aparecer en el socialismo como necesario, y, dado que servía a los atributos más complejos del hombre, los sentimientos, se lo elevó involuntariamente al máximo nivel de los valores culturales.

El «misterio» de la *inspiración* y la magia de la «*intuición*» divinizaron este tipo de primitiva actitud humana.

En todas las épocas, en cada una de las fases del desarrollo cultural de la sociedad, existieron personas que produjeron y apreciaron el arte.

El arte ha hecho progresos, desarrollándose en dos direcciones.

De un lado hacía revivir estéticamente la psicología y la ideología dominante, conservándola a través de las imágenes estáticas de la expresión artística; de otro lado, trataba de elaborar la esencia de la forma, los medios concretos de expresión.

Tanto la función organizadora del arte como la experiencia estética eran legítimas.

La ignorancia y las tendencias parasitarias constituían un terreno favorable para que las estéticas de todo tipo y cualidades aparecieran como uno de los medios capaces de cimentar la sociedad humana.

Otra de las cosas que hicieron posible este fenómeno fue el hecho de que el hombre, al vivir en medio de «las leyes del cambio del mundo externo», pensaba que estas leyes tenían que manifestarse ciegamente «en forma de necesidad externa y como una serie infinita de accidentalidades aparentes» (Engels).

Además, la actitud contemplativa frente a la existencia saturaba a la psique de abstracción, autoengaño y autosatisfacción.

Al cimentar de ese modo los humores sociales y los sentimientos, al mismo tiempo el arte tenía inmovilizada la vida de la sociedad y frenaba su evolución histórica, elevando potentes barreras en épocas de revolución.

El triunfo del materialismo y el delineamiento de una actitud consciente ante la vida entre las masas trabajadoras, dispuestas a la acción práctica, ha demostrado la insuficiencia de las facultades organizadoras del momento estético.

Las verdades «eternas» e «incorruptibles» empie-

zan a descomponerse y a difundir gérmenes contagiosos.

Únicamente el aspecto formal de la cuestión, es decir, la experiencia acumulada, la habilidad técnica y los otros medios para producir el arte, constituye un resto válido que continúa siendo utilizado en el sano ambiente de los revolucionarios de la producción intelectual-material.

Estas conclusiones tienen como base la experiencia vivida en la República Soviética cuando se intentó poner el arte al servicio de la revolución proletaria (2) (...).

Cuando nos servimos de los datos que la ciencia pone a nuestra disposición, no negamos que dichos datos son susceptibles de ser completados e incluso modificados. Pero, por el momento, las informaciones acumuladas nos permiten orientarnos y nos ayudan a establecer el hecho más importante, a saber: que el arte no ha sido nunca algo distinto de los productos surgidos de la mano del hombre, que nunca ha sido eterno ni ha sido establecido de una vez para siempre. Sus formas, su significado social, sus medios y sus objetivos se han ido modificando a medida que cambiaba la técnica y los sistemas económicos, sociales y políticos que han condicionado las diversas fases de desarrollo de la sociedad organizada.

Los fenómenos sociales concretos son un producto de la actividad «práctica» del hombre.

Los fenómenos sociales concretos son un producto de la actividad práctica del hombre.

Si hasta hoy muchos han creído que «las relaciones económicas se desenvuelven espontáneamente.

(2) Para mejor convencer a quienes gustan de «excursus históricos», Gan cita en ese punto algunos pasajes sacados de una obra del profesor Bogdanov y que se refieren a las relaciones entre arte y estructura social. (N. del T.)

fuera de nuestro alcance y sin necesidad alguna de nuestra intervención», en la actualidad nuestra conciencia no puede ya dejarse mecer por semejante certeza. En caso contrario, toda la acción práctica desarrollada por la revolución proletaria sería un simple absurdo. Nuestro mérito está precisamente en haber canalizado conscientemente el cauce de la racionalidad social sin violar las leyes del pensamiento humano. «las formas de la necesidad externa» y «la infinita serie de las accidentalidades aparentes».

En efecto, sin infringir las leyes de la evolución hemos conseguido construir el sistema soviético. ¿Acaso este sistema, este nuevo orden social, no ha nacido y se desenvuelve dentro de las condiciones de una nueva estructura económica?

El nuevo orden se encuentra evolucionando y la nueva ideología del nuevo sistema se formula ya hoy, aunque el sistema no ha hallado todavía su propio equilibrio.

El marxista coherente no puede extrañarse en absoluto al ver que también en el campo de la producción intelectual del trabajo artístico se plantean nuevos problemas, de los que únicamente de manera *práctica*, es decir, en la acción práctica, podemos llegar a tener plena conciencia y a conocer su realidad concreta.

«La teoría materialista según la cual —dice Marx— los hombres serían el producto de las circunstancias y de la educación, razón por la que hombres distintos tendrían que ser el producto de circunstancias distintas y de una educación diversa, olvida el hecho de que las circunstancias son cambiadas precisamente por el hombre y que el educador debe, a su vez, ser educado por otros».

También ahora sería sano tener en cuenta este hecho y no debería eximirnos de realizar abiertamente

un trabajo serio y necesario en el campo de la producción intelectual-material.

«Una coincidencia entre cambio de las circunstancias y cambio de la actividad humana sólo puede ser admisible en el caso de que se entienda éste como praxis revolucionaria».

Solamente en el trabajo, en la acción práctica, pueden demostrar en concreto la validez de su causa los adversarios del arte tradicional y los innovadores de la producción intelectual-material.

Conquistar este derecho, el derecho a actuar concretamente, a producir, es el objetivo que debemos plantearnos hoy, ya que el problema de si «el pensamiento humano es capaz de conocer los objetos en la misma forma en que existen en la realidad no es en absoluto un problema teórico, sino un problema práctico» (K. Marx).

«El hombre debe demostrar *prácticamente* la verdad del pensamiento propio, es decir, demostrar que éste posee una fuerza efectiva y no se detiene en el umbral de los fenómenos» (K. Marx).

«El error fundamental del materialismo —incluido el de Feuerbach— era considerar la realidad, el mundo objetivo percibido a través de los sentidos externos, solamente en forma de *objeto* o de meditación y no como actividad humana concreta, como praxis».

«Por eso el elemento activo fue desarrollado, en polémica con el materialismo, por el idealismo; haciéndolo, sin embargo, abstractamente, puesto que el idealismo, como es obvio, no reconoce la actividad concreta como tal» (K. Marx).

El arte de la época capitalista burguesa, al ser una expresión externa, formal, del idealismo filosófico en todas sus tendencias, ha fijado igualmente el aspecto «activo», abstracto, de la misma realidad y, en conse-

cuencia, sus medios figurativos han tenido un sentido y un significado racional.

La pintura, la escultura, el llamado arte «noble», es decir, la arquitectura, e incluso el teatro, fueron las formas materiales asumidas por el sistema estético de la cultura capitalista-burguesa, formas a través de las cuales se satisfacían las exigencias «espirituales» del consumidor en un régimen social no organizado.

La revolución proletaria, al destruir desde sus fundamentos el artificioso equilibrio de la sociedad burguesa, ha puesto al desnudo la obtusa ilusión, el absurdo y la gravedad de las contradicciones que caracterizaban también la actividad artística. La revolución proletaria levantó los velos y puso al descubierto el verdadero rostro del sortilegio, de la charlatanería y de los exorcismos; en una palabra, rompió la magia estética del corazón.

Cantidad de valores artísticos en su conformación material quedaron aún sólidamente pegados a la corteza terrestre, pero el material humano vivo se turbó

El ser determina la consciencia. Desde la esfera de las luchas literarias, el materialismo pasó a la realidad concreta y asumió su forma más terrible: empezó a actuar prácticamente.

La producción artesanal del arte, con su técnica antediluviana, su abstracción y sus medios de expresión abstractos, dejó de desarrollar sus funciones.

Su lugar fue ocupado por una producción distinta, tímida todavía y privada de un nombre preciso y definido.

Recordemos que cada fase del desarrollo social debe ser considerada y comprendida en los elementos distintivos que les son propios y sólo en aquellos elementos.

En cada época determinada los fenómenos sociales están ligados entre sí.

«Cuando se examinan los fenómenos sociales hay que captar la dirección en que se mueven las fuerzas productivas materiales y sociales, la técnica social, el sistema de los instrumentos de trabajo».

»¿Es acaso posible —se pregunta el compañero Bujarin— que los esquimales que viven en el hielo posean un telégrafo sin hilos inventado por ellos mismos? ¿O que la ciencia moderna prediga el futuro en base al movimiento de las estrellas? ¿O que el marxismo hubiera nacido en la Edad Media?

»Ciertamente, no.

»Los esquimales que viven entre hielos no habrían podido inventar el telégrafo sin hilos por el mero hecho de que ni siquiera saben utilizar un sencillo teléfono. La ciencia moderna no se dedicará a tonterías como la de predecir el destino basándose en el movimiento de las estrellas, porque el nivel alcanzado actualmente por la ciencia está en contra de esas servidumbres. El marxismo no podía nacer en la Edad Media desde el momento en que faltaba un proletariado y, por tanto, la teoría marxista no tenía donde enraizar.

»Por el contrario, la técnica de alto nivel, el proletariado, el enorme número de periódicos, los *réclames* de proporciones gigantescas, los *trusts*, los aeroplanos, la teoría de los electrones, los dividendos de Rockefeller, las huelgas de los mineros, la Sociedad de Naciones, la III Internacional, la electrificación, los ejércitos de millones de hombres, Lloyd George, Lenin, etc., son todos fenómenos que pertenecen claramente a una misma época.

»Así también se insertan en el mismo período histórico —el Medieval— hechos como, por ejemplo, la técnica relativamente atrasada, la servidumbre de la gleba, la ciencia de la Iglesia (la Escolástica), la bús-

queda de la piedra filosofal (con la cual obtener oro de una materia vil, etcétera), la inquisición, los malos caminos, el analfabetismo incluso del rey, la comunidad campesina, los magos, las corporaciones artesanas, el latín tardío (hablado y escrito por los estudiosos), las correrías de los caballeros, etcétera.

»Acaso podemos imaginarnos a Lenin, Lloyd George y Krupp en la Edad Media?

»¿Acaso es posible ver hoy en la plaza un torneo de caballeros que combaten hasta la última sangre por la sonrisa de una dama?».

No, no es posible.

En cambio, es posible —o así lo parece, al menos— confundir todavía hoy las ideas de la gente por medio del arte.

«Condimentados con todas las salsas nos hacen tragar los Kean, los Lear, los Hamlet, los Gudonov, los Onegin, las Tatianas y la infinita serie de difuntos héroes y malvados de todas las épocas y de todos los pueblos, pintándoles en telas, tallándoles en madera, representándoles, etc.».

En una época en la que a nadie se le ocurriría salir en carroza y recorrer Petrogrado a bordo de ese medio de transporte, continuamos embarcándonos con toda la tranquilidad convencionalmente, hacia esta o aquella época pasada y, con extremada seriedad, nos dedicamos a la contemplación de las manos de la vieja de Rembrandt e incluso de la Venus de Milo...

Basta de ese absurdo.

La nuestra es la cultura del trabajo y del intelecto, la cultura de una época técnicamente desarrollada.

Y de la misma manera que la forma de la sociedad está determinada por el desarrollo de las fuerzas productivas, es decir, por el desarrollo tecnológico, así también los fenómenos sociales son fruto, por una

parte, del contenido de un tipo dado de sociedad y, por otra, de las conquistas de la técnica.

NUESTRA EPOCA ES UNA EPOCA INDUSTRIAL.
TAMBIEN LA ESCULTURA DEBE CEDER SU
PUESTO

A LA SOLUCION ESPACIAL DEL OBJETO
LA PINTURA NO PUEDE RIVALIZAR
CON LA FOTOGRAFIA

EL TEATRO ES RIDICULO EN UNA EPOCA
QUE PRODUCE LAS EXPLOSIONES DE LA «ACCION
DE MASAS».

LA ARQUITECTURA RESULTA IMPOTENTE PARA
DETENER

EL AVANCE DEL CONTRUCTIVISMO.

EL CONSTRUCTIVISMO Y LA ACCION DE MASAS
ESTAN INDISOLUBLEMENTE LIGADOS AL SISTE-
MA DE TRABAJO

DE NUESTRA EXISTENCIA REVOLUCIONARIA.

Hay que comprender qué es en la práctica la nueva ideología.

Nuestros marxistas enfermos de estética no se limitan a exaltar y a canonizar las verdades eternas presentes en el arte, dando a la belleza un significado supremo, sino que el arte mismo se ha convertido para ellos en indestructible y eterno.

Esta actitud está en plena contradicción con la orientación dialéctica del sistema marxista y subraya una vez más la inadmisibilidad de cualquier tendencia oportunista cuando se trata de definir nuestra posición respecto de «materias» tan delicadas como la belleza, la estética o el arte.

«Cuando el farmacéutico —escribe Jules Destrais— prepara una caja de compresas o el zapatero un par de botas, el producto de su trabajo tiene un destino

muy preciso y claramente delimitado; de ese producto se hará el correspondiente uso, hasta que se gaste o ya no sirva. En cambio, la obra de arte no tiene ese carácter relativamente limitado.

»La obra de arte goza de una inagotabilidad casi absoluta, y nadie podría determinar con exactitud el número de sensaciones placenteras, la masa de sentimientos nobles y elevados que dicha obra es capaz de suscitar. Las botas se gastarán, las compresas producirán su efecto; en cambio, la obra de arte, que da un goce espiritual a millares de personas y que puede procurar el mismo goce a otros millares de personas, se transforma así en una fuente inagotable de placer para toda la humanidad.

»¿Hace falta poner ejemplos?

»¿Quién es capaz de enumerar todos los generosos y nobles pensamientos inspirados por la cultura de la antigua Grecia?

»¡Cuántas energías y cuánto arrojo suscitan en quien busca un futuro mejor, el sagrado tema y la poesía de la *Marsellesa!*

»Y estas estatuas, estos edificios, estas melodías y poesías que han alimentado tantas esperanzas siempre son jóvenes e inmortales, siempre dispuestas a procurar, a quien es capaz de apreciarlas, los mismos altísimos placeres.

»Estas son la fuente de un néctar siempre fresco e inagotable en cuyo manantial han bebido todas las generaciones deseosas de belleza».

Ha sido necesario citar ese largo párrafo escrito por un representante del ala oportunista de los socialistas para ganar tiempo y omitir las innumerables intemperancias verbales de nuestros *marxistas-estetas* o *estetas-marxistas*, quienes sin sonrojo alguno exaltan la «absoluta inagotabilidad», la «imposibilidad de definir con exactitud la cantidad de sensaciones pla-

centeras» y «la masa de sentimientos nobles y elevados», «del goce espiritual», «de los placeres supremos», en definitiva, de todo aquello que procede de un arte incorruptible y eterno.

Efectivamente, ¿hace falta dar ejemplos para demostrar y enumerar ahora «todos los numerosos y nobles pensamientos suscitados por la escultura de la antigua Grecia»? Si parece que no, que no es necesario, es simplemente porque es inútil.

La viva actividad humana es el mejor ejemplo y la más convincente de las pruebas.

Nosotros pensamos que «estas estatuas, este edificio, estas melodías y estas poesías», siempre jóvenes e inmortales, dispuestas para provocar la admiración de quien (esto es justo) sea capaz de admirarlas, pueden dejar de ser de una vez para siempre fuente inextinguible de néctar para las «generaciones que beben» (en las fuentes de lo sublime).

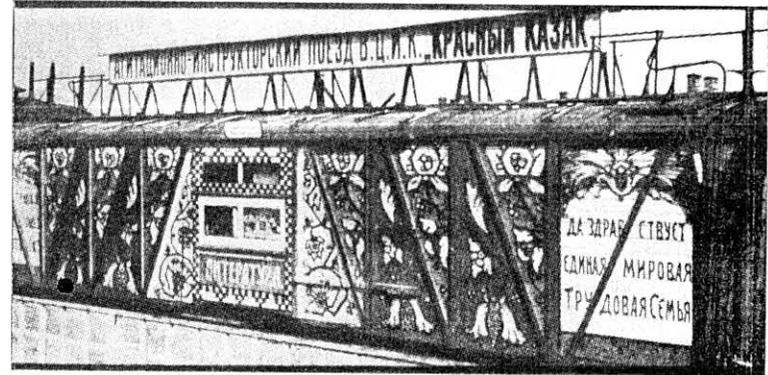
Nosotros, los que nos hemos rebelado, tenemos el deber de saciarnos más prudentemente con el «néctar» de las eternas e inmortales verdades de la belleza, lo mismo que con las verdades eternas en general.

Ya sabemos lo que decía Marx a propósito de las «verdades eternas» de la ciencia económica descubiertas por Proudhon.

Las llamaba ilusiones «de la filosofía especulativa».

Agarrarse a cualesquiera verdades eternas, «cuya esencia no puede ser destruida por ningún desarrollo ulterior», tiene poco que ver con el intelecto de un marxista.

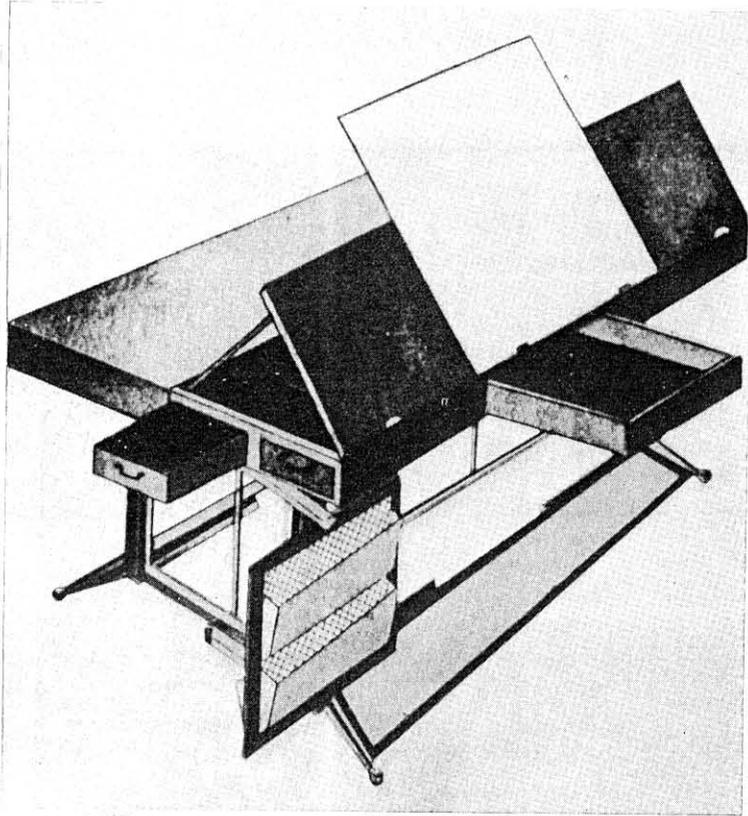
Si las verdades económicas son sólo la expresión teórica de determinadas relaciones sociales de producción y si las verdades sociológicas —como dice Engels— «son una relación determinada por los vínculos existentes entre determinados pueblos y en el ámbito de fuerzas estatales y sociales cambiantes por su mis-



Trenes de propaganda, 1919



Petrof-Wodkin. La muerte del comisario. Oleo 1927



Arriba: *Vchutemas*, mesa para diseñador, 1926
Abajo: *Lunatcharski*, dibujo de Broaski en 1920



Lili Brik y Tatlin, 1918

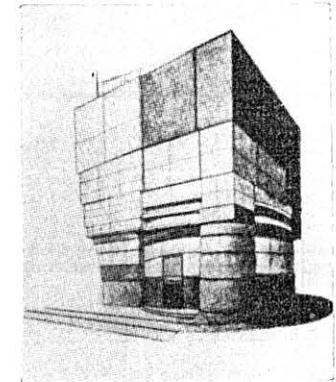
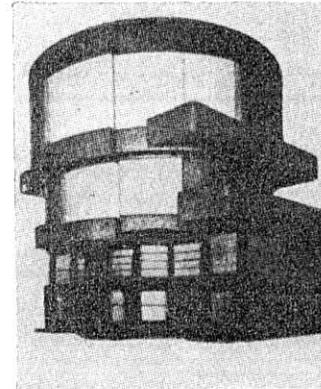
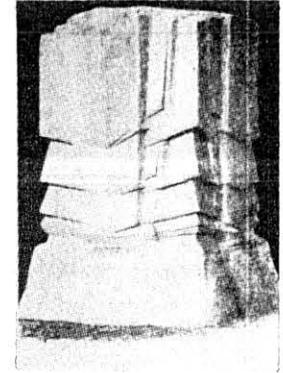
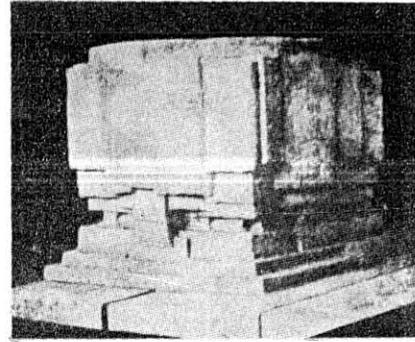




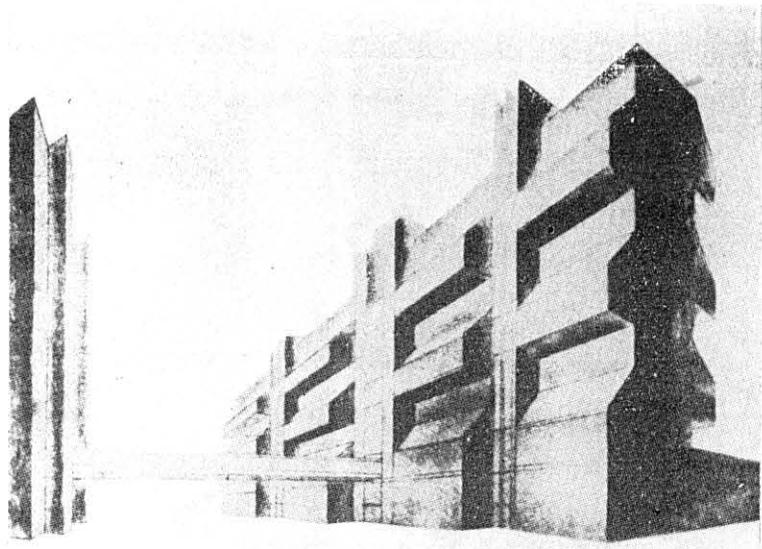
Kandiski: diciembre 1921



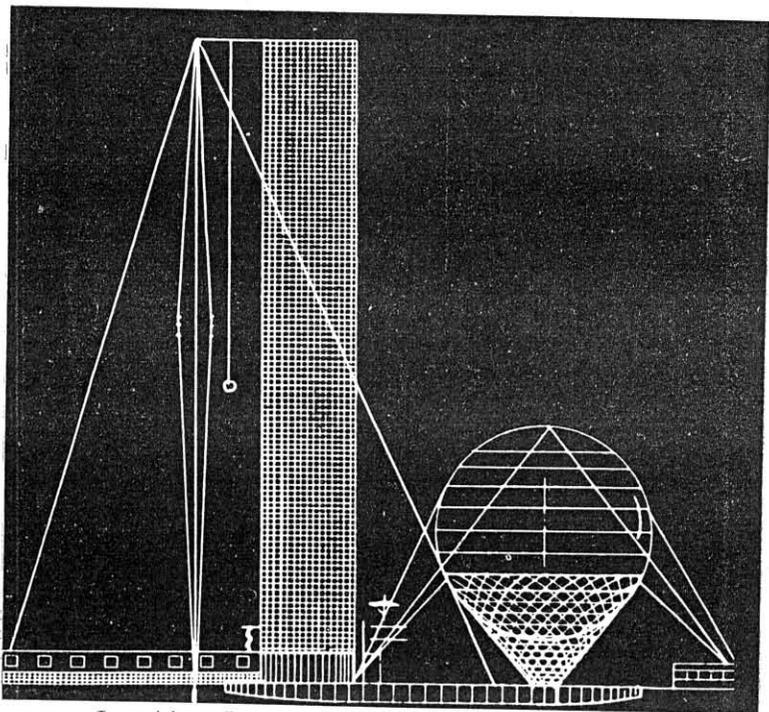
Klebnikov, dibujo de Mitouritch



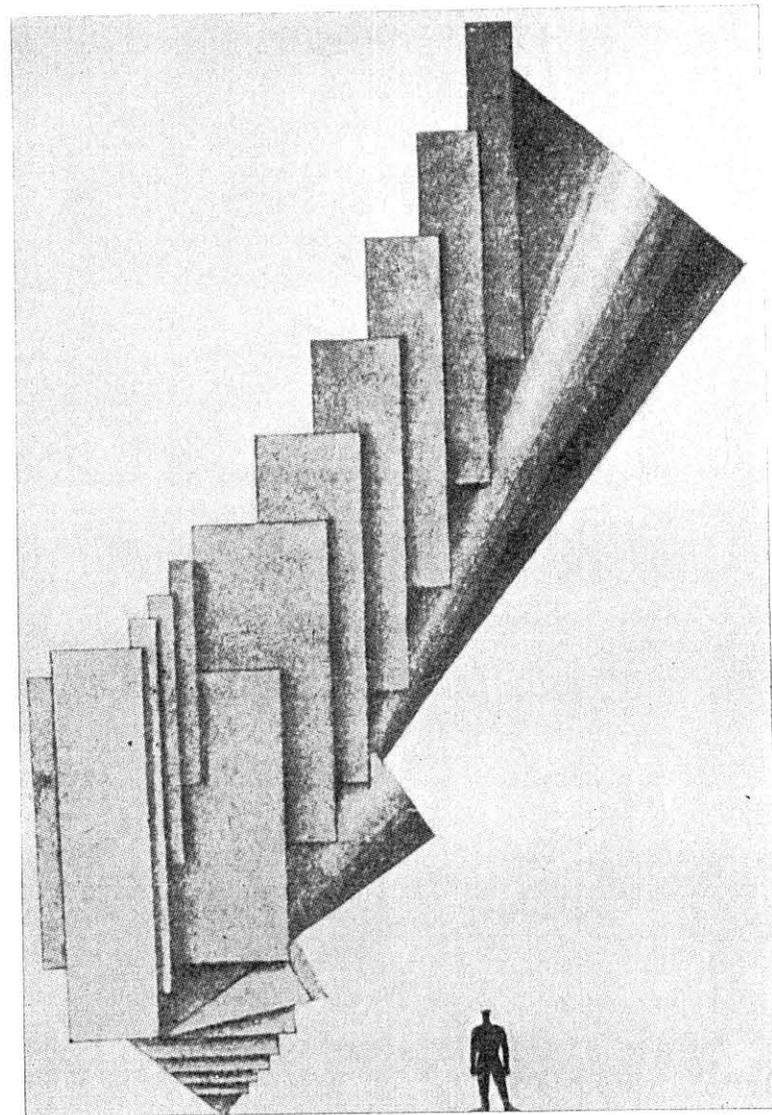
Vchutemas. Ejercicios sobre la representación de masa y peso, tema productivista para un pabellón, segundo curso



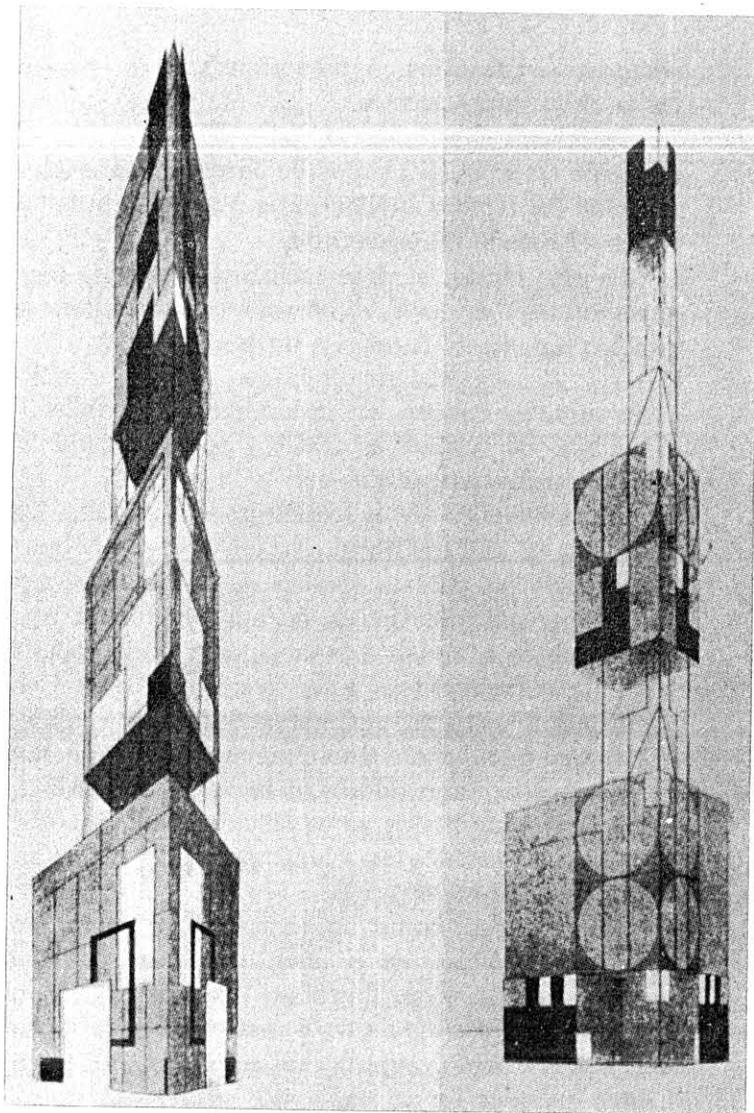
Vchutemas. Edificio para una escuela de arte. Estudiante S. Helfeld, 1927



Leonidov. Proyecto para el Instituto Lenin, 1927



Vchutemas. Ejercicio sobre la representación físico-mecánica de las propiedades formales: Masa y equilibrio, primer curso. Estudiante A. Arkin, 1922



Vchutemas. Ejercicio sobre la representación de la dinámica, el ritmo y la proporción, primer curso. Estudiante A. Silcenko

ma naturaleza», ¿por qué tenemos que asignar al arte una posición tan estática en el mundo de los reflejos intelectuales y además en la fase más activa de las constantes transformaciones sociales como es, sustancialmente, la revolución proletaria?

«No debemos negar nunca que de la misma manera que nuestros conocimientos están limitados necesariamente por las circunstancias en que los hemos adquirido», así también los sentimientos de que tanto hablan los estetas *tout court*, y nuestros estetas-marxistas, están limitados necesariamente por las condiciones en que dichos sentimientos se han formado.

Es por eso por lo que «para nosotros debe perder todo significado, de una vez por todas, la búsqueda de soluciones definitivas y de verdades eternas».

Es justamente el momento de suprimir para siempre esa maléfica herencia atávica que llevamos dentro de nosotros mismos.

Puesto que sabemos que el fin de la sociedad capitalista mercantil comportará el fin de la economía política, hay que preguntarse por qué el fin de la economía no organizada, donde las relaciones entre personas son sustituidas por relaciones entre cosas, no ha de comportar también el fin de toda una serie de funciones humanas y el inicio de una fase en la que el fatalismo, el caos y la desorganización sean sustituidos por la planificación y la consciencia del progreso en toda la vida social.

Pero aún es pronto para afrontar ese problema.

Para nosotros, lo importante es establecer cuándo será finalmente legítimo hablar de un cambio radical. puesto que el equilibrio de la sociedad de clases se ha roto ya y la transformación de la sociedad ha cobrado un carácter no episódico, sino sistemático.

Para que el problema que planteamos aparezca con

la mayor claridad posible es indispensable indicar en concreto cuál es el contenido del cambio radical del que se ha hablado.

No se trata del cambio superficial sobre el que tanto se cacarea desde hace cuatro años.

Se han cambiado los personajes de la literatura y los temas de las artes figurativas, se han impuesto contenidos que se refieren directamente a la política cotidiana, se siguen protegiendo los arcaísmos formales y los temas sociales de la época del eclecticismo utópico. Pero llamar cambio revolucionario a ese amasijo de operaciones exaltándolo como nuevo arte proletario, resulta sencillamente una empresa absurda y difícil por demás.

El mundo mísero de los literatos debería avergonzarse incluso de hablar de ese famoso «cambio», condimentado con las especias del sentimentalismo pequeño-burgués.

Para hombres intelectualmente capaces, la elección del tema de una obra de arte no ha sido nunca un elemento esencial, determinante. Aunque a causa de su propia servidumbre el arte ha expresado a través del tema las ideas y las emociones de la clase dominante, sus bases más profundas han estado siempre en la esencia formal, material, en su producción.

En cuanto a la producción artística, si se ha desarrollado irregularmente ello se ha debido únicamente a que, como cualquier otro tipo de producción, no ha conseguido liberarse ni en la fase de la servidumbre de la gleba, ni durante el feudalismo, ni en la sociedad burguesa.

Pero ni siquiera el arte de contenido satisfacía las exigencias de la sociedad en su conjunto, como un todo único.

O estaba limitado por la simple repetición de los procesos productivos, o servía a este o aquel dogma

religioso o filosófico, o bien expresaba la psicología de la clase improductiva.

Las clases dirigentes se esforzaban por mantener con vida no sólo los medios de opresión material, sino también las formas intelectuales que contribuían a reforzar el estado de esclavitud.

De este modo, el arte esclavizado apenas lograba desarrollarse, es decir, diferenciarse en el plano de la producción de la forma, y no podía hacer más que ilustrar «las relaciones limitadas existentes sólo en determinadas épocas, en determinados pueblos y en el ámbito de formas estatales y sociales cambiantes por su misma naturaleza».

En una época de eclecticismo exacerbado, en la época de la cultura burguesa, en cuyo seno han ido madurando las fuerzas frescas de nuevas fases históricas, aparecían de vez en cuando singulares innovadores que se atrevían a emanciparse de la esclavitud «feudal» enfrentándose a la clase dominante.

Al eliminar toda «espiritualidad», toda ideología dogmática que llevaba bien claramente impreso el sello de clase, esos innovadores delineaban sus principios productivos implícitos en la solución que daban a los problemas formales en el campo de la pintura, del volumen y del espectáculo.

Sin embargo, como no encontraban un campo de aplicación práctica en el ámbito de una sociedad en descomposición y no lograban hacer suyos los objetivos de la clase que estaba naciendo, interiormente desclasados como eran, acababan encerrándose en las cuatro paredes de un «angosto» profesionalismo.

De pronto surge el octubre proletario.

Los seguidores y los exponentes de las viejas ideas quedaron marginados rápidamente.

Un acto histórico, único en su profunda claridad, fue suficiente para poner en claro que el bacilo contra-

revolucionario empezaba a dar señales de vida en los medios de los servidores del arte.

Muy distinta fue la actitud de los grupos de los que hemos hablado ya. Sin haber asimilado la nueva ideología de la clase obrera, éstos se lanzaron, en su calidad de productores, al torbellino de la reorganización social.

Nosotros, en cambio, hemos permanecido a la altura de nuestro deber en todos los sectores de la producción y de la reorganización social. Las viejas tradiciones, el fetichismo y las costumbres atávicas nos mantenían todavía (y tal vez nos mantengan aún durante mucho tiempo) atados al pasado.

Los quevedos pequeño-burgueses, en precario equilibrio sobre la nariz que olfatea nuestra política, se encontraron perfectamente adaptados, en aquella misma posición, cuando sus poseedores empezaron a aspirar los aromas del esteticismo idealista.

Así fue como nuestros dirigentes responsables no lograron percibir los principios más sanos de la expresión formal del trabajo artístico en el campo de la producción intelectual-material.

La falta de una línea mínimamente clara en lo referente a la construcción cultural y, en particular, a la construcción del arte se ha hecho sentir muy pronto.

El trabajo de los especialistas ha allanado definitivamente un terreno apenas roturado y, en vez de presentar un plan de producción bien definido para auténticos especialistas-innovadores, se ha empezado a abrir las puertas a un determinado tipo de especialistas, los expertos en la fabricación de simulacros espirituales de bochornosa charlatanería.

Así, pues, el cambio no sólo no ha sido acogido como un hecho positivo, sino que incluso llegó a aterrizar a los funcionarios del comisariado, hasta el punto de que retrocedieron centenares de años para buscar

refugio en sedicentes clasicismos y academicismos.

En ese cambio pensábamos cuando nos preguntábamos en qué día y en qué mes se produjo.

Los marxistas esteticistas, a los cuales se les cae la baba cuando defienden los derechos soberanos del arte eterno e incorruptible, no quieren admitir que se ha producido realmente un cambio terrorífico.

Haciendo referencia a los principios socialistas del marxismo, esos hombres declaran que las sobreestructuras ideológicas y su expresión formal son algo perteneciente a un futuro lejano.

Se den cuenta de ello o no, el asunto les concierne; sin embargo, olvidan o no advierten que de la misma manera que las concepciones de los fundadores del marxismo se han ido desarrollando y profundizando en el transcurso de unos cuantos decenios, así también se han modificado ya sensiblemente la técnica y la estructura económica de la sociedad, al igual que el estado de las fuerzas productivas.

Aunque nuestros sacerdotes de la estética, siempre dispuestos a justificarse con referencias a Marx, no quieren saber nada de esto, ha llegado ya el momento de «admitir» una nueva ideología (artística), que se deriva orgánicamente de las nuevas condiciones económicas.

Sólo hay que entender qué es *en la práctica* la nueva ideología.

Cómo y en qué forma se realizará prácticamente, hoy, en las condiciones actuales y en la sociedad presente.

De la actividad especulativa del arte al trabajo artístico socialmente entendido.

La sociedad humana * es un sistema de hombres

(*) El comienzo de este capítulo se ha escrito siguiendo un texto de Bujarin (*Teoría del materialismo histórico*).

unidos entre sí. Esta unión es, ante un todo, un sistema de trabajo: el aparato laboral humano.

La organización y sistematización de ideas, al igual que la fabricación de objetos, se desarrollan ininterrompidamente en el ámbito de la producción global mediante un continuo proceso de ósmosis.

Las moles de piedra de la ciudad, los establecimientos gigantescos, los ferrocarriles, los puertos, las máquinas, las casas, son «órganos» técnico-materiales de la sociedad.

Al margen de la sociedad humana, cualquier máquina como tal pierde su valor; se transforma en un simple fragmento de naturaleza, en una combinación de partes de acero o de madera sin más.

Imaginemos que se hunde un transatlántico, esa mole viva, de potente motor que hace temblar todo el monstruoso cuerpo de acero de la casa flotante, dotada de millares de utensilios, desde el trapo de cocina a la estación de radio.

Cuando el transatlántico yace en el fondo del mar como un peso muerto, toda la complicada construcción de que está compuesto pierde su valor social.

La nave deja de ser nave porque está privada de su propia existencia social, porque ha sido expulsada de la sociedad, ya no es parte componente de la misma, porque ya no cumple su función social, porque se ha transformado de objeto social que era en un objeto cualquiera, en una parte cualquiera de la naturaleza sin contacto directo con la sociedad humana.

La técnica no se compone simplemente de fragmentos naturales; es una prolongación orgánica de la sociedad, es técnica social. Por eso los objetos adquieren una «existencia social» propia, entran a formar parte de la sociedad humana como un sistema que constituye el aparato técnico *objetual* de dicha sociedad.

El hombre ha logrado alargar su vista por medio de prismáticos y telescopios, ha fabricado el teléfono para que su oído y su voz superaran las llamadas barreras «naturales» y se pudiese hablar y oír a centenares de kilómetros de distancia. El hombre ha potenciado al máximo su propia capacidad de desplazamiento mediante el uso de motores y se ha puesto literalmente a devorar espacio.

Incluso la locura del salto hacia lo alto ha logrado ganar miles de metros de altura desde que los aeroplanos consiguieron despegar de la tierra. Todo esto no es sino una prolongación técnica del hombre y de sus capacidades.

Pero cuando hablamos de técnica social no nos estamos refiriendo a un único y determinado instrumento ni tampoco a un amasijo de instrumentos varios, sino a su sistema, a su suma en el ámbito de toda la sociedad.

Hemos de imaginar que en una sociedad determinada, en varios lugares y dispuestos en un orden muy preciso, se encuentran máquinas, utensilios y motores, instrumentos y aparejos, útiles simples y compuestos.

En unos lugares esos instrumentos forman como nidos enormes (por ejemplo, en los grandes centros industriales), mientras que en otros sitios se hallan diseminados otros instrumentos de trabajo. Pero en cada momento de su vida, de la misma manera que los hombres están ligados entre sí por vínculos de trabajo y que tenemos una sociedad, también todos los instrumentos de trabajo se hallan sustancialmente ligados entre sí y no sólo en nuestra mente, sino objetivamente, en la realidad; todas las técnicas de cada uno de los sectores particulares de la producción forman un todo único, una única técnica social.

El sistema técnico de la sociedad, la estructura de

sus instrumentos de trabajo crea precisamente la estructura de las relaciones humanas.

La estructura económica de la sociedad está constituida por el conjunto de las relaciones de producción.

La estructura socio-política de la sociedad viene determinada directamente por su estructura económica.

Pero en los períodos revolucionarios surgen determinadas contradicciones.

Vivimos en la primera república proletaria del mundo. El poder obrero realiza sus propias tareas, previstas planificadamente, y combate no sólo para conservar el poder, sino también para afirmar un cierto tipo de dominio, para consolidar formas históricamente nuevas de existencia social que resultan indispensables.

En el ámbito del trabajo y del intelecto no hay puesto para la actividad especulativa.

En el campo de la construcción cultural sólo tiene realmente valor aquello que está indisolublemente vinculado a las tareas generales del quehacer revolucionario.

El cerco burgués puede obligarnos a toda una serie de retiradas estratégicas en el campo de los planes y de las relaciones económicas, pero no debe deformar en absoluto el proceso de nuestro trabajo intelectual

¡El arte ha muerto! No hay lugar para el arte en el aparato laboral humano.

¡Trabajo, técnica, organización!

La revaloración de las funciones de la actividad humana, la vinculación entre cualquier esfuerzo y el cuadro general de las tareas sociales,

TAL ES LA IDEOLOGIA DE NUESTRA EPOCA.

Cuanto más claramente aparecen ante nuestra conciencia las fuerzas motrices de la existencia social, cuanto más meridianamente se delinean las fuerzas socio-políticas de las mismas, tanto mayor es el deber que los artífices del trabajo artístico tienen de afrontar la siguiente tarea:

ALEJARSE DE LA PROPIA ACTIVIDAD ESPECULATIVA (ARTE) Y ENCONTRAR LOS CAMINOS QUE CONDUCEN AL TRABAJO REAL, APLICANDO LA PROPIA CONSCIENCIA Y CAPACIDAD A UN TRABAJO AUTENTICO, VIVO Y FUNCIONAL.

La producción intelectual-material establece las relaciones laborales y productivas con la ciencia y con la técnica, sustituyendo al arte que, por su naturaleza, no puede alejarse de la religión y de la filosofía ni tiene la suficiente fuerza para salir del círculo vicioso de una actividad abstracta, especulativa.

*Tectónica,
factura,
construcción.*

Puesto que ha conservado con vida los sólidos fundamentos materiales y formales del arte, como el color, la línea, la superficie, el volumen y la acción de masa, el trabajo artístico, materialistamente entendido, hallará condiciones para una actividad directa con un fin preciso, y la producción intelectual-material descubrirá nuevos medios de expresión artística.

No se trata de reflejar, configurar o interpretar la realidad, sino de construir y expresar realmente las

tareas elaboradas siguiendo el plan de la nueva clase, del proletariado, que «construye los fundamentos de la sociedad futura, y los construye como sujeto de clase, como fuerza organizada, dotada de un plan y de una inmensa voluntad puesta al servicio de ese fin y capaz de solventar todos los obstáculos que puedan aparecer».

Precisamente ahora que la revolución proletaria ha triunfado y que su avance destructor-creador penetra cada vez más profundamente en la cultura organizada con el grandioso plan de la producción social, tanto el artífice del color y de la línea, como aquel que combina cuerpos volumétrico-espaciales, o el organizador de la acción de masas, deben hacerse constructivistas con la común empresa de la construcción y del movimiento masivo de muchos millones de hombres.

Para afrontar ese trabajo de nuevo tipo, un trabajo nunca visto en toda la historia del hombre, es preciso empezar realizando nuevas investigaciones de carácter práctico.

Encontrar la expresión comunista de las instalaciones materiales, es decir, fundar científicamente la manera de afrontar la construcción de nuevos edificios y organizar servicios capaces de satisfacer las exigencias de la cultura comunista en su fase de transición actual, en todas las formaciones de su proceso histórico a partir del período de la destrucción. Tal es la primera tarea de la producción intelectual-material en el campo de las instalaciones; tal es la primera tarea del constructivismo.

La segunda tarea consiste en fundar científicamente la manera de afrontar la organización y afirmación de los procesos laborales de masa, de los movimientos que se producen en el seno de toda producción social;

se trata, pues, de trazar el primer plano esquemático de una viva acción de masas humanas.

Tales son las primeras tareas fundamentales de la producción intelectual-material en el campo del trabajo artístico.

Si en el intento de conocer la tumultuosa realidad en que vivimos desde el primer momento de las jornadas de octubre de 1917, analizáramos paso a paso las fases del proceso revolucionario y lográramos asimilar el complicado mecanismo de la estrategia proletaria, veríamos cuántas desgracias han ocurrido y están ocurriendo solamente por el hecho de que no en todas partes ni siempre se han encontrado ni se encuentran en su puesto compañeros mínimamente preparados, capaces de asumir conscientemente las funciones que progresivamente van apareciendo en el transcurso del proceso revolucionario.

Eso se ha visto en todos los frentes de la revolución.

No nos estamos refiriendo a una especialidad o profesión en particular, a este o aquel oficio; no se trata de eso.

La revolución es la forma más elevada de transformación social y exige conocimientos específicos y capacidad de iniciativa que sólo tienen que ver con ella.

Esta es una verdad práctica que hemos entendido profundamente en el transcurso de la revolución, luego de una serie de victorias y de esfuerzos dirigidos a consolidar los resultados obtenidos.

En el campo del arte, igualmente, se han verificado fenómenos de gran alcance y de notable interés.

El Octubre proletario ha constituido un terreno fértil para la simiente del arte de izquierda. Los exponentes más importantes y de más talento del arte de

izquierda han llegado al poder. Durante cuatro años, un restringido número de personas de considerable valor ha dirigido la actividad artística del país reformando las escuelas y movilizandó fuerzas nuevas; pero a pesar de que existía una atmósfera muy favorable no han conseguido injertar sólidamente las nuevas formas de expresión artística porque los grupos de izquierda no lograron hallar en sus medios elementos revolucionarios socialmente instruidos. Las conquistas de carácter profesional individual han sido antepuestas por ellos a las tareas de la revolución proletaria y ésta es la causa principal de su fracaso.

Pero la revolución crece, avanza e incide cada vez más profundamente en la realidad, y junto a ella crecen y aprenden los innovadores del arte de izquierda.

La producción intelectual-material se encuentra ahora en el deber de afrontar el siguiente problema: con qué medios contar, *cómo* crear y educar cuadros de trabajadores en el campo del trabajo artístico para lograr resolver los problemas que se nos presentan continuamente ante cada nuevo giro del proceso revolucionario.

En el plano puramente formal, algunos exponentes del arte de izquierda disponen de dotes excepcionales y de medios suficientes para poner manos a la obra. Pero falta el principio organizativo.

El constructivismo trata de superar esa falta.

El constructivismo une en un todo indisoluble la parte ideológica con el aspecto formal.

Los artífices de la producción intelectual-material en el campo del trabajo artístico abren colectivamente el camino de la instrucción.

La única escuela del constructivismo es la orientación soviética y su praxis.

La teoría del materialismo histórico, en la que los

constructivistas se basan para aprender la historia en general y las leyes fundamentales del proceso de desarrollo de la sociedad capitalista, les sirve también como método de estudio de la historia del arte. Esta última —para el constructivista lo son todos los fenómenos sociales— es un producto de la actividad humana, condicionada por el ambiente técnico y económico en el que tuvo que nacer y desarrollarse. Pero al encontrarse en relación directa con el arte, los constructivistas —en el proceso general de estudio, con sus ropas de productores— crean también por vez primera la ciencia de la historia del desarrollo formal del arte.

De la misma manera que tienen en cuenta que nuestra sociedad es una sociedad de transición y que el constructivismo no puede separarse de la base fundamental, es decir, de la vida económica de una sociedad determinada, los constructivistas consideran la praxis de nuestras instituciones como su única escuela; escuela en cuyo ámbito realizan una interminable serie de experimentos sin dar signos de cansancio o de compromiso.

El materialismo dialéctico es para el constructivismo una brújula que indica el camino a andar y las metas a alcanzar en el futuro.

El método del materialismo dialéctico abre perspectivas desconocidas hasta ahora en el campo de la proyección y del descubrimiento de nuevas formas de instalaciones materiales. Y, sin embargo, este proceso de abstracción no aleja de la actividad empírica. Los pies del constructivismo están sólidamente apoyados en la tierra.

Para lograr formar en su seno trabajadores prácticos y teóricos del constructivismo, cualificados, es indispensable insertar el trabajo dentro de un deter-

minado sistema, organizar disciplinas en cuyo cuadro deben desarrollarse todos los procesos laborales y experimentales de los constructivistas.

Los pintores de izquierda han interiorizado una ruta plena de experiencias felices e infelices, de descubrimientos y fracasos. El segundo decenio del siglo xx veía ya sus esfuerzos innovadores. En un análisis riguroso se observan ya tendencias vagas, pero insistentes hacia principios de carácter productivista: la hechura como forma de rendimiento, el tipo de presentación pictórica ofrecida a la percepción frutiva del contemplador y la investigación sobre las leyes de la estructura como matriz formal de superficie. La pintura de izquierda operaba entre estos dos principios defendiéndose valerosamente ante las viejas tradiciones en el campo del arte. Los suprematistas, los abstractos y los *bez'idejniki* se aproximaban a la pura técnica del trabajo artístico de la producción intelectual-material, pero no consiguieron cortar el cordón umbilical que todavía los mantenía sujetos al arte tradicional de los Viejos Creyentes.

La partera fue el constructivismo.

Además de los principios productivistas de carácter material-formal, es decir, la hechura y las leyes de la construcción, el constructivismo aportó un tercer principio y la primera de las disciplinas; la tectónica.

Hemos dicho ya que, a pesar de tener que desarrollar sus posiciones en las circunstancias de la cultura burguesa, los pintores de izquierda se habían negado a servir los gustos y necesidades de la burguesía. En este sentido contituyeron el primer núcleo revolucionario en la esfera de los cánones culturales y turbaron el obtuso estado de beatífica quietud en que se hallaban aquéllos. Ya entonces empezaron a afrontar los problemas productivistas en el campo del trabajo ar-

tístico, pero todavía no existían las nuevas condiciones sociales apropiadas para que los pintores lograran expresarse socialmente a través de los productos de su arte.

Ha sido la revolución proletaria la que ha hecho esto posible.

Durante los cuatro años de su victorioso avance, los exponentes del arte de izquierda han asimilado la ideología del proletariado revolucionario. Sus conquistas formales se han visto enriquecidas por un aliado nuevo: el materialismo de la clase obrera. Para los auténticos especialistas de la producción artística, los experimentos de laboratorio en torno a la hechura y a las construcciones en el estrecho marco de la pintura, de la escultura y de la beata arquitectura —sin la menor conexión con las transformaciones sociales de todo el organismo social— constituían una especie de picadura de mosquito, un absurdo.

Y mientras que los pequeño-burgueses y los estetas, juntamente con el coro de los «intelectuales» posibilistas, soñaban en «aturdir armoniosamente» a todo el mundo con su arte musical y en acomodar el espíritu comercial en un sentido soviético (demostrando, con sus cuadrillos simbólico-realistas, a la Rusia ignorante y analfabeta el significado de la revolución social y poniendo en escena, en un país de punta en blanco, el comunismo mediante los teatros profesionales), el núcleo sano de los exponentes del arte de izquierda ha empezado a desplegarse a lo largo del frente de la revolución misma.

Los constructivistas han pasado del trabajo de laboratorio a la actividad concreta.

TECTONICA,
FACTURA
y CONSTRUCCION

ésas son las disciplinas con cuya ayuda se puede salir del círculo vicioso del profesionalismo estetizante del arte tradicional para invocar el camino de la realización funcional de aquellas tareas nuevas que la actividad artística tiene que afrontar en la esfera de la cultura comunista que está haciendo.

Sin el arte, el constructivista se inserta en el orden proletario a través de la producción intelectual-material, para luchar contra el pasado, para conquistar el futuro.

Nuestro constructivismo lucha por la producción intelectual-material de la cultura.

Antes de la revolución proletaria cada uno de nosotros realizaba operaciones fortuitas sobre materiales al enfrentarse con trabajos de tipo espacial-constructivo.

La acumulación de material y el trabajo mismo se efectuaban de un modo parcial al no disponer de un terreno bien abonado.

Todo se concebía en un sentido estrictamente profesional y artificialmente separado de la vida.

Tanto si se quería como si no, el trabajo quedaba interrumpido para limitarse a un juego de carácter experimental y, como se sabe, los proyectos eran realizados «fuera de la vida».

Había que pasar al experimento real, inserto en la vida.

No crear proyectos abstractos, sino partir a la hora de trabajar de las tareas concretas.

Nuestra revolución es dinámica por esencia y su objetivo principal y más simple es realizar la planificación y posibilitar la toma de conciencia acerca del conjunto de actividades socio-económicas de las masas mismas.

Al negar y destruir el viejo modo de vida podemos

no pretender conservar las monstruosas huellas de la arquitectura precedente ni admitir el esteticismo. Nuestra actividad revolucionaria en el campo de las relaciones de producción y de la producción misma situará a la industria en condiciones diferentes, la llenará de energía técnica; sólo entonces quedarán definitivamente desmascaradas las «perlas» del período capitalista, condenadas sin posibilidad de apelación.

¿A quién se va a elegir el comunismo como coartífice?

¿Al arquitecto esteticista?

Por supuesto, no.

Han de ser los constructivistas los encargados del sector de las estructuras espaciales-constructivas de la nueva cultura.

Antes de lanzarse a proyectar esas estructuras, los constructivistas deben «trabajarse» a sí mismos; proponerse la tarea de convertirse en constructivistas cualificados. Sólo entonces podrán dedicarse a un trabajo social realmente serio.

Las formas cambiantes de la existencia social y las formas materiales que las expresan siguen aún privadas de los aspectos más elementales del constructivismo por el mero hecho de que no se ha logrado encontrar artistas instruidos y capaces de razonar en un sentido dialéctico y de dar forma material al fluir de la vida y a su contenido concreto.

Mientras que en las construcciones anteriores se trataba de eternizar cualquier cosa, de ubicarla sobre la superficie terrestre de manera que sirviera a todas las generaciones siguientes cual obtuso símbolo de lo eterno, el constructivista debe inspirarse en razonamientos muy distintos, de carácter práctico.

Es indispensable ponerse a construir de manera que la dinámica del producto no sea de tipo ilusorio.

función

abstracto, destinada a una impresión visiva, sino que sea, por el contrario, la dinámica auténtica del movimiento concreto.

¿Qué significa eso?

Significa que si hoy el socialismo exige un edificio destinado al momento que atravesamos, debemos construirlo sabiendo que mañana se nos pedirá otra forma, la cual haremos sin por ello abolir la precedente, sino completándola.

Así, pues, para construir el presente el constructivista no puede ignorar en absoluto qué es el socialismo y qué es lo que puede exigirle mañana.

¿Cómo hay que afrontar esa tarea?

Los constructivistas afirman: «Constructividad vinculada a la función».

¿Cuál es la esencia de una constructividad y de un constructivismo de ese tipo?

Solamente conociendo a la perfección los principios de la economía que caracteriza al período de transición (del capitalismo al socialismo), fijándose atentamente en la estrategia política y económica, se podrán adquirir conscientemente las propiedades indispensables de la actividad constructiva.

Por consiguiente, la vinculación a la función debe entenderse partiendo de las características orgánicas y de las exigencias del socialismo. Eso, por una parte, y por otra, partiendo de una *actitud* consciente ante el material industrial.

El capital se esforzaba en organizar la cultura burguesa. Daba las órdenes y el arte y la técnica trataban de satisfacerlas. En las condiciones antagónicas de aquel modo de vida predominaba el elemento fortuito. Y fortuitas eran también las formas de la ciudad capitalista, es decir, las formas de su arquitectura.

Es evidente que al modificar de manera radical las relaciones sociales, la revolución proletaria transforma asimismo, sin proponérselo, las formas de expresión externas. Sería erróneo, por tanto, partir de las condiciones propias del sistema de vida capitalista con su fatalismo, caos y abulia.

Así, pues, hay que considerar el vínculo con la función desde el punto de vista del momento que está atravesando la revolución proletaria.

A tal fin es indispensable estudiar, además de las disciplinas espaciales, el socialismo, interpretando en sentido creador las formas primarias de su nacimiento y las características de su posterior desarrollo.

El aspecto ideológico debe ir vinculado al aspecto formal en una unión inseparable.

Es indispensable participar realmente en la vida.

Proyéctese, pues, un período duradero de actividad experimental, pero todo debe fundarse en bases muy sólidas, tanto en el plano formal como en el ideológico. Solamente así el trabajo no acabará en el laberinto de las elucubraciones teóricas. No hay duda de que en un trabajo de laboratorio realizado seriamente pueden hacerse numerosos descubrimientos capaces de satisfacer las exigencias concretas de la cultura comunista.

El aspecto ideológico debe orientar la actividad práctica concreta, mientras que el aspecto práctico-experimental servirá (indudablemente) para corregir y mejorar la ideología.

Hasta hoy, los hombres construían «obras» artísticas monumentales o simplemente casas a renta.

Dejando aparte el hecho de que el término «monumentalidad» se ha usado demasiado, es evidente que no puede definir los objetivos de las nuevas instala-

ciones. Es un término maleado por los juicios de gusto y coronado por la estética.

Las «casas a renta» se construían siguiendo los principios de una economía basada en el cambio. A veces, por motivos mercantiles, eran embellecidas según el capricho ecléctico de un propietario privado o de acuerdo con un semiestilo debido al arbitrio del mismo constructor, pero más frecuentemente se las «modernizaba». En América, estos edificios se multiplican en sentido aritmético penetrando en el espacio en sentido vertical.

Por medio de la tectónica como primera disciplina, los constructivistas se esfuerzan en eliminar la ignorancia y la arbitrariedad de los arquitectos que actuaban en el sistema capitalista.

T E C T O N I C A

La tectónica o estilo tectónico emerge y deriva, por una parte, de las características del propio socialismo, y, por otra, del uso funcional de los materiales industriales. El término tectónico procede de la Geología, donde se usa para definir las erupciones cuyo origen está en el centro de la tierra.

Tectónica es sinónimo de organicidad, de explosión de lo íntimo.

La tectónica entendida como disciplina debe llevar prácticamente al constructivista a una síntesis entre nuevo contenido y nueva forma. El constructivista debe haber superado completamente el arte y debe ser capaz de afrontar concretamente el material industrial. La tectónica es la estrella polar del constructivista, el meollo de la actividad experimental y práctica.

El constructivismo sin la tectónica es como la pintura sin color.

F A C T U R A

No es posible dar una definición de la factura desde el punto de vista profesional del pintor. La factura debe considerarse en el plano material, sin ver en ese concepto un significado temporal. Es necesario adelantar una definición nueva de ese concepto, determinar cómo se le entendía con anterioridad a nosotros y cuál es la esencia de la factura.

Para un examen de nuestro concepto de factura debe partirse del material en general.

Tomemos como ejemplo el hierro fundido, que es un material industrial.

Para obtener un objeto de hierro fundido es preciso un complicado proceso industrial.

El hierro se funde, es decir, se transforma en una masa líquida incandescente que se echa en un molde para ser pasada luego por el esmerilado, o simplemente cortada; más tarde se pasa a las máquinas en la sección mecánica. Sólo entonces puede decirse que el hierro fundido se ha convertido en un objeto. Todo ese proceso es justamente la factura, es decir, la elaboración total del material y no sólo de su superficie.

El material se considera aquí en estado bruto. Un uso funcional del material significa su selección y reelaboración; el carácter específico de esta reelaboración vinculada a la función es, ni más ni menos, la factura.

Dicho con más precisión: la factura es la condición orgánica del material trabajado o la nueva condición de su organismo.

La palabra o término «factura» ha sido utilizada con diferentes sentidos.

Factura significa la mención del hecho mismo, la esencia factual de un determinado dato del cuerpo, de la materia.

Nosotros conservamos gustosamente este significado.

El material es el cuerpo, la sustancia. La transformación de este material bruto en una forma u otra continúa mentándonos o recordándonos su condición originaria y nos transmite la futura posibilidad de otras transformaciones.

En la medida en que transformamos y reelaboramos, nosotros damos «factura». Partiendo de aquí, podemos definir la segunda disciplina de la siguiente manera: la factura consiste en tomar conscientemente un determinado material y usarlo funcionalmente de modo vinculado a la función, sin interrumpir la dinámica de la construcción o limitar su tectónica.

CONSTRUCCION

La construcción se entiende como función coordinadora del constructivismo.

Si la tectónica comporta el nexo ideológico formal, dándonos como resultado la unidad del trabajo que se nos ha propuesto, mientras que la factura es la condición del material, la construcción alude al proceso mismo de la edificación.

Esta es, pues, la tercera disciplina, que consiste en dar forma al trabajo funcional mediante el uso del material elaborado.

La ciudad socialista constituye el fin preciso de la construcción.

Las ciudades capitalistas actuales, o ciudades del

confort provincial pequeño-burgués como «órganos» materiales-técnicos de la sociedad, se han demostrado fieles aliados de la contrarrevolución.

La experiencia del socialismo soviético ha demostrado que la ciudad capitalista no sólo no presenta ni los más mínimos signos de una construcción revolucionaria, sino que, además, se empeña tozudamente en seguir el camino de las reconstrucciones.

Sus edificios, pequeños o cursis, no satisfacían las exigencias operativas de los aparatos soviéticos; eran estrechos para celebrar asambleas compactas, de la misma manera que las calles y plazas no tenían las condiciones necesarias para realizar manifestaciones masivas.

El contenido interno y externo de un ciudad burguesa, con todo el eclecticismo de sus formas arquitectónicas, sigue siendo extremadamente subjetivo y tendencioso.

La filiación de la propiedad privada se manifiesta violentamente y a cada paso.

La desproporción de los edificios, las dimensiones fortuitas de las calles, la descentralización del mercado mismo, la pulverización de este último en una infinita serie de minúsculas partes autónomas, son todos ellos motivos que hacen difícil desvelar la lógica interna de la ciudad capitalista, la estructura de su técnica y de su economía.

La ciudad entera está llena de los más variados emblemas e inscripciones, escaparates, ilustraciones, publicidad, sistemas de numeración. Pero todo eso no basta para que se convierta en una ciudad organizada.

En la sucesión de edificios-volúmenes, absurdamente diferentes unos de otros, se encuentran los templos de la religión dominante y del arte dominante, los monumentos y otros atributos materiales de una so-

ciudad corruptora que contagia a los jóvenes con su espiritualidad.

Hay que organizar la conciencia humana y enseñar a los grupos que operan en un sentido revolucionario y a las masas trabajadoras para que consideren esta situación como algo desagradable con la misma sencillez y naturaleza con que pueden experimentar disgusto cuando por algún motivo encuentran su apartamento desordenado.

Los constructivistas quieren dar ahora a conocer sus proyectos de laboratorio para introducir a todos los ciudadanos de la república proletaria en esta actividad tan importante para la comunidad.

Únicamente así se podrá lograr que los ciudadanos tengan una idea realmente plena de la propiedad social.

En primer lugar debe tomarse en consideración la experiencia de estos cinco años durante los cuales la revolución proletaria, como primer paso ha ido cambiando el aspecto de la ciudad capitalista-burguesa.

En segundo lugar debe observarse cómo la NEP está restaurando de nuevo esas ciudades, y así sucesivamente.

Para llevar a cabo todo ese trabajo, precisamente los constructivistas están elaborando un sistema fundado en un plan.

El primer plan corresponde a la determinación de:

- 1) qué se debe hacer en un determinado momento;
- 2) quién puede tomar parte en los trabajos;
- 3) qué nos ha dado la revolución;
- 4) qué fuerzas o agrupaciones existen hoy;
- 5) qué proyectos han sido realizados ya;
- 6) informaciones existentes sobre la ciudad del presente y del pasado;
- 7) materiales de la construcción;
- 8) manera de afrontar la reconstrucción de la ciudad.

A la hora de organizar el trabajo en estas condi-

ciones resulta evidente que la primera medida práctica de los constructivistas debe orientarse a la limpieza.

Hay que derribar la ciudad burguesa. Se trata de una empresa muy, muy complicada.

Durante cuatro años hemos derribado y demolido. pero no hemos conseguido eliminar de una manera organizada los elementos burgueses ni hemos sabido afrontar en sentido productivo la empresa que tanto nos preocupaba.

La elaboración planificada de toda la superficie territorial de la ciudad, de los barrios particulares y, en definitiva, la solución del espacio siguiendo una vertical, la tectónica de las masas volumétricas, la hechura del material y de la construcción, así como las instalaciones de los edificios. Tales son las tareas esenciales del constructivismo.

De todas formas, el constructivismo tiene también otras tareas que realizar.

Crear un sistema de «conformación» del objeto en general.

La cultura dualista o dúplice del pasado lo dividía todo en puro y aplicado.

Arte pura y arte aplicada, ciencia pura y ciencia aplicada, etc. Siguiendo dos verticales paralelas se puede construir así una larga serie de palabras en base al sistema dualista.

Las raíces sociales de la ciencia, del arte y de la filosofía nunca quedaban en claro por la mala fe o la escasa inteligencia de los profesores. Era como si las ideas surgieran en el aire y la varita mágica de la inspiración divina, moviéndose por encima de esta tierra de pecadores, descendiera de tanto en tanto misericordiosamente sobre la cabeza de unos pocos elegidos, exponentes de la ciencia o del arte. Pero como tampoco los pecadores de este mundo permanecían mano

sobre mano, sino que trabajaban, se ha verificado la duplicidad.

Quienes han «hecho» la revolución proletaria han sido los «diablos blancos». Y, aunque pueda parecer extraño, la han hecho tan bien que las ideas surgidas del aire ya no encuentran a sus destinatarios, y la varita mágica no se atreve ya a rozar la tierra.

¡Es el fin de lo puro y lo aplicado!

Empieza una época de funcionalidad social.

La organización laboriosa de los hombres se apres- ta a producir conscientemente la cultura intelectual- material. La utilidad social del objeto pasará de un estado de utilitarismo en sentido genérico a la forma capaz de satisfacer a todos.

La técnica, hecha de pedazos de naturaleza exter- na y que decora una enorme cantidad de energía hu- mana para crear nexos organizativos y cimentar los actos productivos, se transformará en un conjunto de órganos automáticos y que serán prolongación de la sociedad.

El aparato laboral destinado a la producción de objetos, tomado separadamente o en su totalidad, no debe ser simplemente «hecho», sino que debe ser cons- truido en base al plan único del constructivismo.

Crear un sistema de «conformación» del objeto significa recorrer un largo camino práctico y experi- mental cuyo fundamento está en los principios de la funcionalidad social.

Además es indispensable elaborar también un sis- tema para el plano productivo-formal.

Por ejemplo, el constructivista Rotchenko, al ex- plicar uno de sus experimentos de constructivismo espacial, escribe lo siguiente: «Estas últimas construc- ciones espaciales las he elaborado en plan experimen- tal, exclusivamente para vincular al constructor a las

leyes de la funcionalidad de las formas aplicadas, a sus combinaciones regulares, así como para mostrar la universalidad del método, es decir, para mostrar que con formas iguales es posible realizar construc- ciones de todo tipo, diferentes sistemas, especies y aplicaciones. En estos trabajos, en cuanto que cons- trucciones reales, ponía al futuro constructor de la industria la siguiente condición imprescindible: «Nada de fortuito o no calculado». Todo se reduce a la ini- ciativa universal: simplificar, generalizar, etc.».

Que no haya nada fortuito o no calculado, nada que derive del gusto ciego y de la arbitrariedad esté- tica. Todo debe tener sentido desde el punto de vista técnico y funcional.

De este modo, nuestro constructivismo, es decir, el constructivismo surgido en el territorio de la RSFSR, se distingue claramente de ese otro constructivismo del que se habla en Occidente y con el cual se hallan en contacto nuestros pintores del arte de izquierda.

Post-Scriptum: El constructivismo en Occidente.

La revista francesa *L'Esprit Nouveau*, en el ar- tículo programático de su primer número, ha decla- rado que «el espíritu nuevo es el espíritu de la cons- trucción» («*Il y a un esprit nouveau: c'est un esprit de construction*»). La revista americana denominada *La vida americana* ha anunciado con letras mayús- culas «la superioridad del principio constructivo sobre el decorativo».

La revista holandesa *De Stijl* afirma igualmente que «el nuevo estilo colectivo se deriva del principio constructivo».

No debéis pensar —dice Ehrenburg a propósito de estas declaraciones— que se trata de profetas o visio-

narios. No, se trató simplemente de conclusiones que se derivan de datos reales. Los artistas, al salir de sus torres, han echado una ojeada a la vida y se han quedado maravillados. Ante un modo de vida nuevo y un hombre nuevo debe surgir, naturalmente, un arte nuevo.

Para entender el movimiento actual hay que mirar seriamente en torno y no limitarse a estudiar los manifiestos estéticos.

Antes de que el constructivismo, como expresión nueva en el campo del trabajo artístico, empezara a hacer pie también en Occidente, han transcurrido tres períodos.

El período anterior a la guerra, la guerra y, finalmente, la paz.

I. *Antes de la guerra.*

Exceso de objetos producidos, pero sin la sensación de su valor. Pereza y afabilidad. Grandes éxitos de la técnica (aviación, submarinos, automóviles, metalurgia, etc.), aunque son pocos los especialistas que se dan cuenta de ello. Últimos restos del siglo XIX: la teosofía, el neocatolicismo, Bergson, Claudel, Berdiaev, etcétera. El individualismo inhábil se jacta a más no poder.

II. *La guerra.*

Mentira, mala fe, *De Profundis* mercantil, pero nada más. La demostración de la organización, aunque sustancialmente hipócrita y abyecta, resulta indicativa en el plano de las formas externas. El espec-

táculo de las trincheras, de las ametralladoras, de las armas. *El contacto con el prodigio de nuestro siglo, con la máquina.* En el proceso de empobrecimiento, una visión más clara del trabajo y del objeto. A pesar de la hechicería y de los amuletos, la ruina de la religión. Una sana y ruda camaradería entre las compañías, los regimientos, las clases y los pueblos. La guerra, iniciada en nombre de ideas hipócritas, de un nacionalismo estrecho, de un heroísmo romántico, del desprecio por los objetos, termina con el triunfo del internacionalismo, de la honestidad positiva, del trabajo sobrio.

III. *Después de la paz.*

Las convulsiones de una humanidad que intenta ponerse nuevamente en pie. Nacionalistas, competencias, filósofos, ministros y mercaderes prolongan el caos de la vigilia. Pero los hombres, hartos de la terrible experiencia de la guerra, pregonan por encima de todo: *Trabajo. Claridad. Organización.*

Esta trinidad es el símbolo de la fe del nuevo arte. Así es como define y explica el constructivismo en Occidente nuestro compañero Ehrenburg, que ha salido para el extranjero hace dos o tres meses.

Ehrenburg se ha llevado consigo un rico material: las fotografías de nuestros trabajos, una libreta de apuntes y toda una serie de impresiones.

El error fundamental, tanto del compañero Ehrenburg como de lcompañero Lissitski, consiste en que no saben distanciarse del arte.

Ambos llaman constructivismo simplemente al nuevo arte.

Eso les permite dar el nombre de constructivismo

y meter en el mismo saco al teatro de Tairov, Charlie Chaplin (*Charlot*), Meyerhold, Marzanov, los expresos volantes de los comediantes, los circos, Fernand Léger y muchas cosas más.

De todas formas, *con esto no se quiere decir que el constructivismo sea un fenómeno exclusivamente nuestro.*

El constructivismo surge de la situación general que se funda en el estado de las fuerzas productivas.

Y según el estado de las fuerzas productivas, es decir, según las distintas formas sociales, el constructivismo asume diferentes aspectos.

El sistema socio-político de la RSFSR y el sistema de Europa y de la América capitalista son diferentes.

Es natural, por tanto, que tampoco el constructivismo sea igual.

Nuestro constructivismo ha declarado la guerra a muerte al arte porque los medios y las propiedades del arte no poseen ya fuerza suficiente para sistematizar los sentimientos del ambiente revolucionario afianzado por los éxitos reales de la revolución; unos sentimientos que son expresados por medio de la producción intelectual-material.

En Occidente, el constructivismo fraterniza con el arte (la enfermedad crónica del Occidente es precisamente la política conciliadora).

Nuestro constructivismo se propone fines muy claros: encontrar la expresión comunista de las instalaciones materiales.

En Occidente, el constructivismo coquetea con la política, declarando que el nuevo arte es ajeno a la política, sin por eso ser apolítico.

Nuestro constructivismo es batallador e inflexible; lucha encarnizadamente contra los gotosos y los paralíticos contra los pintores de derecha y de izquierda; en una palabra, contra todos aquellos que defienden, aunque sea mínimamente, la actividad especulativa del arte.

B. ARVATOV

UTILITARISMO Y ESTETICA *

1. El movimiento artístico proletario tiene un ala izquierda cuyas teorías coinciden en gran parte con las del llamado «frente de izquierda de las artes», que por el momento es muy débil y a menudo se deja arrastrar por la confusión idealista que caracteriza a la «extrema» izquierda (sobre todo a los constructivistas, a los «kinoki», etc.). Así, pues, será de utilidad si no discutir a fondo sí, al menos, delimitar con claridad un problema fundamental cuya solución constituye uno de los objetivos del movimiento artístico obrero. El problema es éste: dado que los productivistas mantienen que en el futuro forma y función deberán estar fundidas (utilitarismo), ¿en qué medida es posible luchar a favor de un arte proletario (socialista) y de una estética proletaria (socialista), entendiendo esa lucha no en el plano psicológico, es decir, como una posición nueva con respecto a una realidad creada al margen del arte, sino como lucha en favor de la construcción de tal realidad por parte de los profesionales del arte mismo?

2. El problema que hemos formulado comporta otro: ¿qué es el utilitarismo?

Cuando los llamados constructivistas rechazan desdenosamente el término «artista», afirmando que el arte debe ser destruido a causa de su connatural «extrautilidad», hay que responderles simplemente: una

* *Le Novy Lef.*

silla dibujada en un cuadro es tan utilitaria (en sentido literal) como una silla verdadera; la utilidad es un hecho social, no técnico, y hasta que no existan nuevas casas-jardín la sociedad necesitará paisajes; nunca ha existido ni puede existir un arte extrautilitario, y un pintor de caballete es tan funcional como un ingeniero. *El utilitarismo es la correlación social entre forma y función*; juzgando desde el punto de vista histórico, es preciso admitir que no existe un objeto más utilitario y otro menos utilitario, si es lícito comparar dos objetos creados por el trabajo económico-social.

3. ¿En qué se diferencia entonces el utilitarismo y la función de los productivistas de la contemplación y la forma de los pintores de caballete? *La diferencia está en el nivel de concreción y de unicidad de sus respectivas obras.*

Una silla dibujada es: 1) una composición gráfica; 2) una imitación; 3) un signo cambiado de la verdadera silla. Una silla verdadera es una silla, ni más ni menos. La silla dibujada es real en el primer aspecto, mientras que en los demás es una seudossilla. De ahí el formalismo del arte reproductivo: mientras que la composición de una silla verdadera es única, la composición de la silla dibujada depende de los métodos gráficos, de la técnica imitativa, de la relación sujeto-objeto, aspectos éstos del problema que no están vinculados en absoluto funcionalmente y que, por tanto, son forzosamente cosas condicionadas por la imitación y tradicionales.

La conclusión es la siguiente: las artes formalistas son limitativas y no dan lugar a una creación formal, como afirman los adversarios del arte de caballete. La liberación del formalismo (esteticismo) implicará la liberación de la forma (estética) y la invención de la forma (arte) como profesión.

El valor estético de los objetos no va a desaparecer por el hecho de que los mismos objetos no sean ya adornos: un objeto inventado *ex novo* y utilizado *ex novo* es estéticamente más válido que un objeto deformado (desde el punto de vista formativo o decorativo) en cuanto que es más real y, por tanto, capaz de ejercer una acción más intensa; por otra parte, el ritmo de desarrollo de la técnica y el dinamismo de la sociedad futura harán del cambio de funciones y de formas un fenómeno permanente.

Así como el arte de la burguesía es contemplativo y pasivo, el arte del proletariado debe ser factual y activo.

Si esto se así, ¿cómo hay que definir el arte?

4. *El arte es representación de formas*, mientras que la actitud artística es un hecho biológico; la actitud artística, que en cierta medida, como cualquier otra actividad, está presente en cada hombre, se desarrolla hereditariamente en los llamados artistas. Por consiguiente, el arte como tal no tiene nada que ver con una determinada función social —por ejemplo, con el arte figurativo—, sino que está ligado a las funciones que corresponden a una determinada fase del desarrollo histórico y de clase. El arte figurativo, de caballete o decorativo (el arte decorativo es de tipo figurativo-abstracto) es una técnica, no un arte, y si esas dos actitudes coinciden en el mismo individuo es por su naturaleza imitativa, formalista, en lo que respecta al objeto de su actividad (en lo que respecta a los métodos, es funcional); la diferencia entre un dibujo y una fotografía es de naturaleza técnica, no estética.

5. El arte de la «pura forma» no ha existido nunca, puesto que no hay forma sin función; *una forma no funcional es sencillamente una mala forma*, de la misma manera que es mala una silla cuando se rompe

o un vestido cosido solamente por la mitad. Por eso, si tuvieran razón los llamados constructivistas cuando afirman que la funcionalidad eliminará a los artistas de la sociedad, los artistas no existirían ni siquiera en la fase capitalista y los cuadros habrían sido compuestos por técnicos. El utilitarismo de los constructivistas, de manera diferente al utilitarismo del arte del pasado, es *el utilitarismo de la acción real, un utilitarismo monista y sintético* (en absoluto técnico, como en el caso de la «extrema» izquierda); sustituir una silla dibujada desde el punto de vista funcional-formal por una silla verdadera desde el punto de vista funcional-formal significa sustituir una función por otra y dejar que el arte siga siendo arte. El argumento según el cual bastaría cambiar las funciones para cambiar la forma es falso, puesto que la forma no está determinada por la función y una misma forma asume una cantidad de funciones técnicas secundarias no previstas; el *confort*, la higiene, la flexibilidad del objeto, etc., se consideran separadamente y sólo en el marco de una visión de conjunto aparecen como elementos estéticos también en el arte. Quien piensa lo contrario confunde la estética con el esteticismo.

6. La argumentación de la NOT (Organización Científica del Trabajo) tampoco puede resistir la crítica: quien defiende que la ciencia hace al arte inútil se sitúa en el mismo plano del pintor de caballete para el cual la creación artística es «inspiración», es decir, algo anticientífico. La experiencia acumulada es el instrumento de la invención y la teoría, al privar al arte de la libertad de invención, privaría de tal libertad también a la técnica, así como, en general, a toda actividad social. Realmente —y de ello da prueba la propia historia de la pintura de caballete— *la teoría no frena, sino que desarrolla la construcción concreta, funcional y formal.*

Fortalecido por su preparación técnica y teórica, y bien dotado en el plano de la invención formal, el artista del futuro será un profesional y su campo de acción cambiará; se transformará en constructor (categoría no representada en la sociedad actual puesto que los actuales ingenieros-constructores son, en el plano formal, otros tantos incapaces).

El significado social de semejante cambio en las finalidades del arte no puede ser evaluado en todo su alcance; el conservadurismo de la sociedad precapitalista y capitalista se expresaba sobre todo en el campo de la forma (la revolución permanente de la función es frenada por el éxtasis de la forma). Y viceversa, *el advenimiento de una revolución permanente de la forma, impensable sin la participación del arte, crea no sólo nuevas condiciones de existencia, sino también un nuevo ritmo de desarrollo.*

El error de los adversarios del arte es que obstaculizan la lucha en favor del arte proletario y, más particularmente, confunden a los verdaderos constructores del arte proletario, es decir, a los varios grupos de artistas proletarios de izquierda. Una clase no puede luchar contra el arte burgués sin combatir paralelamente en nombre de un arte propio, obrero; tanto más cuanto que el arte proletario no es una utopía, sino una realidad que se va afirmando día a día. La única política que la clase obrera puede aceptar es ésta: no alejar del arte a los trabajadores, sino llevar a cabo, en la medida de lo posible, una justa política artístico-productiva no dirigida contra el arte en general, sino contra el arte burgués, no dirigida contra la estética, sino contra el esteticismo.

N. LADOVSKI
FUNDAMENTOS PARA LA ELABORACION
DE UNA TEORIA DE LA ARQUITECTURA
(Desde el punto de vista de la estética racionalista) *

El racionalismo arquitectónico se funda, como el técnico, sobre el principio de economía. La diferencia consiste en que el racionalismo técnico se apoya en la diferencia de trabajo y materiales, a fin de alcanzar una construcción racional, mientras que el arquitectónico es una economía de la energía psíquica desde el punto de vista de las propiedades espaciales y funcionales del edificio. La síntesis de ambos en una sola construcción da lugar a la racio-arquitectura.

A propósito de la forma.

I. Por la percepción de la forma material podemos determinar simultáneamente el poder expresivo de las siguientes cualidades:

1. Geométricas (relaciones entre planos, contornos, ángulos, características de las superficies, etc.).
2. Físicas (capacidad, densidad, masa, etc.).
3. Físico-mecánicas (estabilidad, movilidad).
4. Lógicas (poder expresivo de la superficie en tanto que tal, y de la superficie como límite volumétrico).

A continuación del poder expresivo, del tamaño y de la cantidad, podemos hablar de:

- a) Potencia y debilidad.

* *Izvestia Associaciyi Novykh Arhitekhtorov* (Noticias de la Asociación de Nuevos Arquitectos); Moscú, 26 abril 1926.

- b) Grandeza y pobreza.
- c) Angostura y amplitud.

II. La arquitectura utiliza estas «cualidades» como si fueran magnitudes determinantes.

La arquitectura construye formas introduciendo elementos que no son técnicos ni utilitarios, en su sentido estricto, pero que pueden ser considerados como «motivos arquitectónicos».

Desde un punto de vista arquitectónico, deben ser racionales y servir para la superior exigencia humana de orientarse en el espacio.

Para ilustrar uno de los aspectos del trabajo sobre la expresividad geométrica de la forma, consideremos:

III. Ejemplo 1.

Dos proyecciones de un paralelepípedo proporcionan su representación-imagen geométrica exacta (figura 1).

Su perspectiva real representada por la serie de momentos estáticos, 1, 2... (fig. 2) da una imagen aproximada que apunta tanto al límite propio del paralelepípedo cuanto al límite geométrico representado en las dos proyecciones.

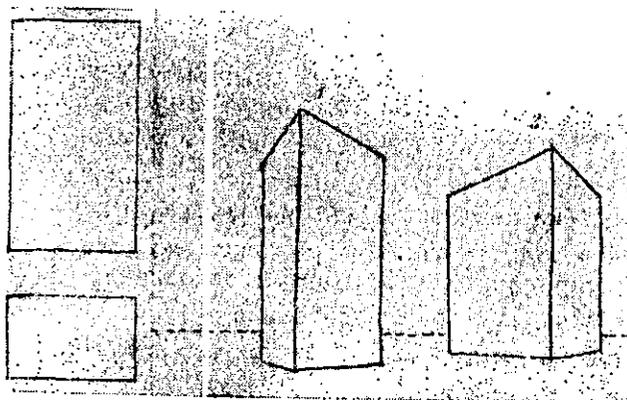


Fig. 1

Fig. 2

IV. La investigación del arquitecto sobre la expresividad geométrica de la forma, que siempre percibimos en perspectiva, consiste en aproximar la imagen obtenida mediante la percepción de la perspectiva real a la imagen que se obtiene por las proyecciones.

El grado de aproximación depende de la calidad y cantidad de elementos distintivos que forman parte del sistema de determinación que el arquitecto establece.

Los elementos estructurales evidenciados forman habitualmente parte del sistema de los elementos distintivos del edificio.

Cuando pueden ser plenamente utilizados, se crea una síntesis de la técnica y la arquitectura; cuando ello no es posible, el sistema arquitectónico (los elementos distintivos) se define mediante partes desarticuladas que sobresalen en relación a la superficie formal, que cumplen la función de medios de ejecución técnicamente más simples y más económicos. Los trabajos que explicaba por primera vez en 1920 en la Facultad de Arquitectura del Vchutemas pueden servir como ejemplo concreto del planteamiento y solución de estos problemas.

V. Trabajo número 1 (forma arquitecto-geométrica).

Tenemos:

1. Un paralelepípedo regular de 20 por 20 metros y 30 metros de altura.
2. Altura de los ojos del espectador: 1,60 metros; distancia del punto de vista: no más de 30 metros; punto de vista móvil, velocidad no superior a 15 metros por segundo.
3. Iluminación natural.

Nota.—Para la solución del problema es necesario tener en cuenta el movimiento del sol y la posibilidad

de que su movimiento sea tal, que los dos lados del paralelepípedo puedan estar iluminados simultáneamente y de forma uniforme.

Es necesario mostrar:

1. La orientación de las superficies que forman los lados del paralelepípedo en relación con las superficies coordenadas (orientación espacial).

Nota.—Las coordenadas espaciales son las mismas que se emplean en la teoría de la perspectiva.

2. Lectura nítida de los contornos.
3. Igualdad de los lados.
4. Relación del lado de la base con la altura.
5. Regularidad de las superficies que forman los lados.
6. Abertura de los ángulos que forman los lados de 90 grados.

Los elementos expresivos pueden ser: segmentos verticales y horizontales, el claroscuro y el tratamiento de las superficies.

Es necesario presentar:

1. El modelo y la perspectiva.
2. El diseño de dos caras de lado.
3. La sección horizontal y la vertical.

Escala 1/100.

(20, octubre, 1920).

Parece evidente que el trabajo fundamental de este problema consiste en mostrar al espectador las cualidades geométricas de paralelepípedo.

Pero esto no implica que se muestre la imagen geométrica.

En un paralelepípedo construido según reglas matemáticas puede verse alguna otra forma —una esfera, un cono, un cilindro, etcétera. No veremos ni una esfera, ni un cilindro, pero tampoco un paralelepípedo con

las propiedades geométricas que se le han adjudicado en el problema.

Es suficiente con mirar la serie de perspectivas 1-2 (fig. 2) para convencerse de la insuficiencia de los signos mediante los cuales debería poder determinar que los lados de la base son idénticos y que la relación de la altura con la base es de 1,5/1.

¿Es posible que, construyendo la forma no se dé cuenta el arquitecto de lo que percibiría el observador?

Admitirlo supondría por parte del arquitecto una falta total de principios y de capacidad de control sobre el dominio de la fuerza expresiva geométrica.

Es preciso establecer las condiciones —precauciones y reelaboración— bajo las que los aspectos arquitectónico-geométricos de la forma sean tales que el observador pueda percibir las características geométricas en la medida en que ello es necesario.

¿Cómo ha de procederse en el ejemplo ilustrado?

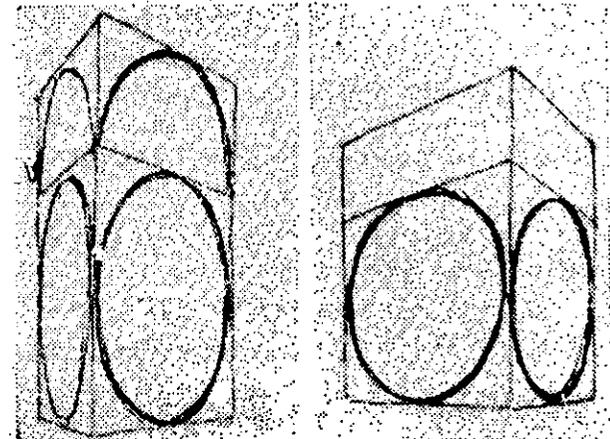


Fig. 3

Fig. 4

VI. Es necesario considerar iguales a cada pareja de caras del paralelepípedo visibles simultáneamente y consecuentemente las restantes caras; deberá seguirse que los segmentos trazados sobre todos los lados del paralelepípedo han de ser idénticos. Tracemos, por ejemplo, una circunferencia (fig. 4), tal que al percibirla el observador pueda determinar la identidad de los diámetros de cada pareja de circunferencias visibles al mismo tiempo; acercan con cierto grado de aproximación la imagen a su sustancia geométrica, y la igualdad de las distancias de contorno a contorno es aún más evidente (punto 2 del problema número 1).

Aun más, trazando dos semicircunferencias (figura 3), hacemos evidente la relación de la base con la altura, que es de $1 : 1 \frac{1}{2}$, lo mismo que la igualdad de los lados, con el grado de aproximación que estos elementos pueden ofrecer (punto 3).

Continuando el análisis de esta forma, encontramos los elementos necesarios para la solución del problema.

Comparando las imágenes arquitectónicas obtenidas mediante este trabajo con la serie de perspectivas 1-2 (fig. 2) en las mismas condiciones perceptivas, parece evidente el muy elevado grado de aproximación en la imagen arquitectónica (fig. 3) en relación a la imagen dada por las proyecciones (fig. 1).

La acción de la luz sobre el modelo es comprensible para todo el mundo.

Lo que requería el punto 3 (iluminación, problema número 1) está realizado.

La solución es posible.

a) Por una elaboración diferente de cada pareja de superficies visibles simultáneamente (punto 4).

b) Por el corte de cada una de las dos superficies

visibles simultáneamente en partes que hacen ángulo con la superficie sobre la que caen (punto 5).

c) Por la descomposición de dos superficies visibles simultáneamente, como en la fig. 5.

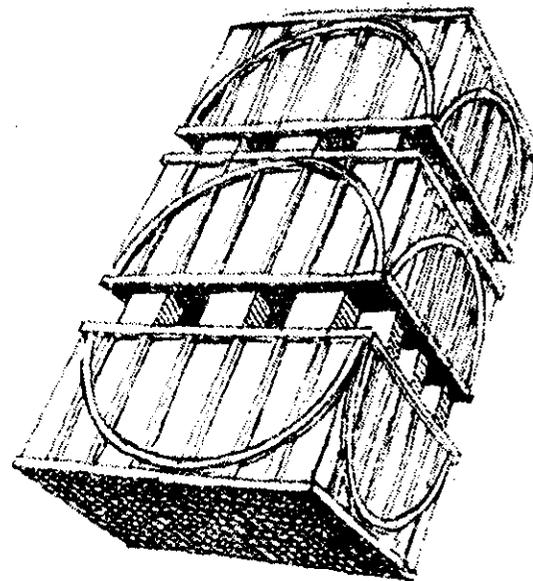


Fig. 5

DECLARACION DEL GRUPO «OKTIABR» *

Actualmente todas las clases del arte deben definir su lugar en el frente de la revolución cultural socialista.

Estamos profundamente convencidos de que las artes espaciales (arquitectura, pintura, escultura, gráfica, artes industriales, fotografía, cinematografía, etcétera) sólo podrán superar la actual crisis si se plantean el objetivo de satisfacer las exigencias del proletariado como clase hegemónica que incluye a los campesinos y a las nacionalidades oprimidas.

Participando conscientemente en la lucha ideológica de clase del proletariado contra las fuerzas hostiles y en favor de una aproximación de los campesinos y las nacionalidades oprimidas al proletariado, las artes espaciales deben servir a este último y a las masas trabajadoras que le siguen, en dos sectores indisolublemente vinculados:

1) En el campo de la propaganda ideológica mediante cuadros murales, la poligrafía, la escultura, la fotografía, la cinematografía, etc.

2) En el campo de la producción y de la organización directa de la vida colectiva (mediante la arquitectura, las artes industriales, la preparación artística de las fiestas de masas, etc.).

La tarea central de este servicio artístico consiste en elevar el nivel cultural de las capas atrasadas de la

(*) De I. MACA, *Sovetskoe iskusstvo*, cit.

clase obrera y de los trabajadores que sufren otras influencias clasistas hasta el nivel del proletariado industrial revolucionario de vanguardia, con la intención de reconstruir conscientemente la economía y la cultura socialistas sobre una base de organización, planificación y alto nivel técnico-industrial.

Sobre estos principios se apoya actualmente todo el edificio social-económico del Estado. Solamente el arte ha quedado en retraso a este respecto, debido a las tradiciones de casta y corporativas de las que no ha sabido liberarse. La tarea más urgente es eliminar este desequilibrio.

El artista que tiene plena consciencia de estos principios se halla ante el deber de asumir las siguientes tareas:

1. El artista de la época de la dictadura del proletariado no se considera como un individuo aislado que trata de reflejar pasivamente la realidad, sino como un activo combatiente en el frente ideológico de la revolución proletaria que con su trabajo organiza la psique de las masas y contribuye a la formación del nuevo modo de vida. Eso le obliga a un continuo proceso de desarrollo interno que le ponga al nivel ideológico de la vanguardia proletaria revolucionaria.

2. Debe someter a examen crítico todas las conquistas formales y técnicas del arte del pasado. Particularmente importantes para el arte proletario son las conquistas de los últimos decenios, durante los cuales han resurgido, alcanzando un notable nivel, los métodos inspirados en un planteamiento planificado y constructivo con respecto a la creación artística, métodos que los artistas de la pequeña burguesía habían perdido de vista. El proceso de difusión en el campo del arte, de los métodos materialistas y dialécticos que se inicia en este período, así como de los méto-

dos técnico-mecánicos y de laboratorio, ha constituido una notable contribución al desarrollo del arte proletario. Sin embargo, la tarea fundamental del artista proletario no es juntar eclécticamente los viejos métodos en cuanto tales, sino crear con su ayuda, y sobre una nueva base técnica, nuevos tipos y un nuevo estilo de artes espaciales.

3. La finalidad de un artista que expresa los intereses culturales del proletariado revolucionario debe consistir en servirse de los más expresivos medios propios de las artes espaciales para la propaganda del materialismo dialéctico y en crear nuevas formas materiales, de masa, para el nuevo modo de vida. Así, pues, rechazamos el realismo pequeño-burgués de los epígonos, el realismo de la vida cotidiana paralizador e individualista, pasivamente contemplativo, estático, que copia estérilmente la realidad, canoniza y embellece el viejo modo de vida y debilita las energías y la voluntad del proletariado todavía culturalmente débil.

Estamos a favor y vamos a construir el realismo proletario que expresa la voluntad de la clase revolucionaria, el realismo dinámico que muestra la vida en movimiento, que hace brotar de manera planificada nuevas perspectivas de vida; el realismo que hace los objetos, transforma racionalmente el viejo modo de vida, y se inserta con todos los medios del arte en la lucha y la construcción. Además rechazamos el industrialismo estético abstracto y el mero tecnicismo desahuciados por el arte revolucionario. Subrayamos que para influir sobre la vida con los medios artísticos hay que emplear todos los medios expresivos a disposición, todos los medios capaces de organizar lo más posible la consciencia y la esfera política y emotiva del proletariado y de las masas trabajadoras que le siguen. Siempre con esta finalidad hay que proce-

der a la cooperación orgánica entre todas las formas de las artes espaciales.

4. El arte proletario debe abolir las relaciones individualistas del mercado dominantes hasta hoy en la esfera del arte. Rechazando las concepciones burocráticas introducidas en estos últimos tiempos de «convivencia social», nos dirigimos a las masas de consumidores que clasifican las obras artísticas por su finalidad concreta y participamos colectivamente en la preparación de los objetivos. De ese modo aumenta en la vida del arte el peso específico de las artes industriales que en el ámbito de la producción y del consumo colectivo producen un efecto de larga duración.

5. Para obtener un máximo de resultados nos esforzamos en concentrar nuestras fuerzas en los siguientes puntos cruciales:

a) En la construcción planificada, en el problema de los nuevos alojamientos, de los edificios públicos, etc.

b) En la forma artística de los objetos de consumo de masas, producidos por la industria.

c) En la forma artística de los centros de la nueva vida colectiva: círculos obreros, salas de lectura en el campo, salas de té, etc.

d) En la organización de las fiestas de masa.

e) En la enseñanza artística.

Estamos firmemente convencidos de que el camino que señalamos puede suscitar un verdadero florecimiento creador en el seno de las masas.

Nosotros estimulamos este florecimiento potencial porque sabemos que el proceso fundamental de desarrollo del arte espacial en la U. R. S. S. sigue una dirección que llevará al arte de los círculos proletarios y de los círculos obreros y campesinos a unirse con el arte de los profesionales altamente cualificados,

naturalmente al nivel técnico impuesto por nuestra época industrial.

De esta manera el arte proletario abandona la consigna del período de transición, «el arte para las masas», y prepara el terreno para el arte de las masas.

Al reconocer el carácter organizado, planificado y colectivo como principio fundamental de la nueva construcción económica y cultural en el país de la dictadura del proletariado, el prupo «Oktiàbr» instaura una determinada disciplina de trabajo que vincula entre ellos a los miembros del grupo en base a los principios ya citados y que son susceptibles de una más profunda elaboración en el campo de la ulterior actividad creadora, ideológica y social del grupo.

Al formular esta declaración nos diferenciamos de todos los grupos artísticos hoy existentes, los cuales desarrollan su actividad en el campo de las artes particulares. Estamos dispuestos a colaborar con muchos de estos grupos siempre que por su parte exista un reconocimiento de nuestros principios fundamentales. Acogemos con gusto la idea de una federación de las asociaciones artísticas y daremos nuestro apoyo a cualquier paso serio de carácter organizativo que sea dado en este sentido.

Empezamos a trabajar en un período de transición para el desarrollo de las artes espaciales soviéticas. El natural proceso de especificación artística de las principales fuerzas del arte soviético contemporáneo se encuentra obstaculizado por una serie de fenómenos malsanos. Consideramos deber nuestro declarar que rechazamos el sistema de mecenazgo personal y de grupo así como la protección concedida a corrientes artísticas particulares y a particulares artistas, sistema que se ha convertido actualmente en un fenómeno cotidiano que obstaculiza el desarrollo del arte soviético y corrompe a los artistas. Somos plenamen-

te favorables a una sana e ilimitada emulación entre corrientes y escuelas artísticas en el plano de la capacidad, de una continua mejora de la producción artística e ideológica y de las investigaciones estilísticas. Pero rechazamos una competencia malsana entre grupos artísticos dedicados a ganarse a toda costa encargos y protecciones de personajes y entidades influyentes. Rechazamos toda pretensión al monopolio ideológico así como cualquier representación privilegiada de los intereses artísticos de las masas obreras y campesinas por parte de cualquier grupo de artistas. Rechazamos un sistema que se basa en una situación de privilegio (moral y material), creado artificialmente en beneficio de uno de los grupos artísticos existentes y en menoscabo de los otros grupos, porque eso está en radical contradicción con las bases de la política artística del partido y del Estado soviético. Rechazamos la especulación realizada mediante la forma de la «convivencia social» con el pretexto de que se trata de un tema revolucionario y de realismo genérico. De esa manera se sustituyen los serios intentos de dar forma a una concepción revolucionaria del mundo por la simple y taimada adquisición de un tema revolucionario inventado en ese instante. Estamos en contra de los elementos pequeño-burgueses en el campo de las artes espaciales soviéticas; estamos a favor de la madurez cultural, del magisterio artístico y del rigor ideológico de los artistas proletarios que están realizando rápidos progresos.

Algunos estratos del proletariado de vanguardia, activos e interesados por el arte, se están desarrollando rápidamente ante nuestros ojos. Numerosísimos trabajadores se dedican a actividades artísticas vinculadas a la lucha de clases, al desarrollo de la industria y a la transformación del modo de vida. Esta actividad exige sinceridad, cualificación, madurez cultu-

ral y consciencia revolucionaria. Y a esa actividad dedicaremos todas nuestras fuerzas.

Entre los miembros fundadores figuran los siguientes artistas-productivistas, críticos de arte e historiadores del arte: A. Alekseev, A. A. Vesnin, V. A. Vesnin, Veis, A. Gan, M. Ja. Ginzburg, A. I. Gutnov, O. I. Famski, A. Deineka, Dobrokovsky, V. Slkin, P. Ja. Irbit, Klucis, Kreicik, Kurella, Lapin, Maca, Michailov, Moor, Novichi, Ostrecov, Diego Rivera, Sedelnikov, Serkin, Spirov, Talakcev, Telingater Toot, Freiberg, E. Sub, Sneider, Eisenstein.

A. VESNIN, V. VESNIN,
A. GAN, M. Ja. GINZBURIG
CARTA ABIERTA *

Algunos compañeros han interpretado nuestra participación en la organización del grupo «Oktiabr» como una renuncia a los principios fundamentales del constructivismo y como un abandono de la Asociación de Arquitectos Modernos (Osa).

Creemos que esa equivocada interpretación se ha debido a la subvalorización del nuevo grupo, que por primera vez se ha planteado prácticamente la organización social de los nuevos tipos de trabajo artístico.

Pensamos que esta interpretación errónea se ha debido, evidentemente, en primer lugar al hecho de que en la declaración del «Oktiabr» se citan viejos tipos de arte junto a los nuevos tipos de valores artísticos, y, en segundo lugar, al hecho de que en uno de sus puntos se habla de una separación del grupo de todos los demás grupos artísticos existentes.

Por lo que respecta al primer punto deseamos aclarar que la emulación organizada y abierta entre los nuevos tipos de trabajo artístico y los viejos es una táctica vital y justa de los constructivistas y no puede ser considerada como una renuncia de los mismos a las posiciones fundamentales del constructivismo revolucionario.

(*) De «SA», núm. 3, 1928.

En cuanto al segundo punto, declaramos que la organización Osa, tanto por su estatuto como por su orientación general, no puede ser considerada como un «grupo artístico» de una nueva corriente estética en el campo de la arquitectura; es, en cambio, una asociación de carácter científico que opera para encontrar nuevas vías en el campo de la arquitectura, vías que permiten resolver de una manera efectiva las tareas vitales que la revolución de octubre ha planteado a la arquitectura.

A. VESNIN, V. VESNIN,
A. GAN, M. Ja. GINZBURG

«OKTIABR» RECONOCE SUS ERRORES *

Por encargo de la fracción del PC (b) y del Komsomol, la Asociación «Oktiabr» declara una vez más que puede hallarse una base de acuerdo entre los artistas proletarios en el documento redactado por la fracción del PC (b) de la Achr, la Omachr y la Ochs, documento aprobado por la asamblea constituyente de la Apch. Las posiciones políticas, artístico-ideológicas y creadoras de este documento son, en nuestra opinión, sustancialmente justas y nosotros las aprobamos. Por la misma razón consideramos en gran parte erróneo el juicio expresado sobre este documento en la declaración de «Oktiabr» titulada *La lucha en favor de posiciones proletarias clasistas en el frente de las artes espaciales*.

Consideramos que entre la Rapch y «Oktiabr» no existen divergencias sobre las principales cuestiones artístico-políticas y artístico-creadoras.

1) No estamos ya en desacuerdo sobre la cuestión de la herencia cultural. El proletariado acepta plenamente lo que ha quedado de las anteriores culturas de clase, selecciona críticamente todos los elementos que sirven en mayor medida y que tienen mayor valor para la construcción de una cultura primero clasista y luego comunista sin clases, y reelabora creadoramente estos elementos. Únicamente subraya-

(*) Declaración presentada al Buró (político) de la fracción del PC (b) de Rapch, 14 de julio de 1931.

mos la idea de la necesidad de una selección crítica y de una reelaboración creadora de clase.

2) No estamos ya en desacuerdo sobre la cuestión del arte de caballete y del cuadro de caballete. Consideramos erróneas todas las formulaciones imprecisas y ambiguas de algunos miembros del «Oktiabr» así como todas las formulaciones poco claras contenidas en la declaración del «Oktiabr». El arte de caballete puede y debe ser utilizado plenamente en interés ideológico de la revolución proletaria. Únicamente protestamos contra la afirmación de que la pintura de caballete debe tener una función preminente; somos contrarios al absoluto predominio de dicha pintura, lo cual se traduce en el análisis y valoración de todos los fenómenos de las artes espaciales desde ese particular punto de vista.

3) No estamos ya en desacuerdo sobre la cuestión de la especificidad del arte, la figuratividad de las artes espaciales y las imágenes artísticas. El arte es el método de conocimiento de la realidad mediante imágenes, es el medio más poderoso de influencia ideológica.

4) No estamos ya en desacuerdo a propósito del constructivismo cuyo sistema artístico no es considerado ya por nosotros como el más adecuado a la cultura artística del proletariado. En lo que respecta al constructivismo debe aplicarse también el mismo método de selección y crítica proletaria que en lo referente a cualquier otro sistema elaborado por la cultura burguesa. La adquisición del estilo constructivista por parte de los jóvenes artistas proletarios lo consideramos como un gran peligro ideológico en este período de cada vez más aguda lucha de clases en el frente de las artes espaciales.

5) No estamos ya en desacuerdo sobre la función preminente de la arquitectura para la formación de

un estilo artístico proletario en la época de la revolución proletaria. La función hegemónica no hay que atribuirle a una cierta forma artística, sino a la ideología proletaria. Esta afirmación no excluye la necesidad de poner en primer plano una de las artes espaciales o un determinado género artístico de acuerdo con las concretas exigencias ideológicas y las necesidades culturales y cotidianas de la clase obrera en un determinado momento.

6) Consideramos que no hay ningún motivo de disensión sobre la cuestión del arte originado por iniciativa espontánea y las artes llamadas productivistas. «Oktiabr» no ha hecho nunca declaraciones sobre la función predominante del arte espontáneo en el proceso formativo de un estilo artístico proletario. Consideramos como un gravísimo error político la subvaloración, en el proceso formativo-artístico, de la función del arte espontáneo de masas. Se trata de comprender cuál es la justa relación entre el arte profesional y el arte espontáneo del proletariado, cuáles las influencias recíprocas y la recíproca penetración entre estos dos filones del único arte proletario. Las declaraciones y las formulaciones sobre la existencia de dos métodos artísticos distintos las consideramos erróneas.

El método es uno sólo: el método proletario de conocimiento y reproducción de la realidad, el método del materialismo dialéctico. Los métodos de trabajo de los artistas profesionales y de los artistas del arte de masas, las tareas vinculadas a la producción, métodos y tareas relativas a estos sectores del arte proletario, poseen sus propias características específicas, lo cual es comprensible y debe ser tomado en consideración.

7) Eso mismo es válido para las artes vinculadas a la producción; significa cometer un grave error po-

lítico subvalorar la función de éstas en el período de realización de la consigna «alcanzar y superar en el plano técnico-económico a los países capitalistas», en el período de lucha por la mejor calidad técnica de la producción, en el período de la reorganización socialista de la vida cotidiana de las masas trabajadoras, en el período de reorganización de la economía urbana de la U. R. S. S. Es indispensable comprender y tomar en consideración las tareas específicas, propias de las artes productivistas. Constituye un gravísimo error digno del Lef confundir la capacidad de influencia sobre la ideología con la capacidad emotiva, términos que se derivan, respectivamente, de la forma figurativa del objeto y de las funciones utilitarias de un objeto despojado de la forma misma. Nosotros mismos con frecuencia no hacemos diferenciación alguna entre el objeto como forma de arte y el objeto en cuanto objeto de uso cotidiano. Somos también perfectamente conscientes de este error nuestro. Y vemos un grave error en la obra creadora del Achr que se reduce a una generalización mecánica de los medios propios de la pintura y de la gráfica a los objetos de la producción masiva, siguiendo así la pésima tendencia del arte aplicada. Estos dos errores deben ser reconocidos y eliminados de la práctica creadora del arte proletario.

Somos muy conscientes de nuestros errores, formulados en nuestra declaración y en el presente documento (sobre la cuestión de lo específico en el arte), en lo referente a la función de guía atribuida a determinadas artes, a la actitud conciliadora respecto del constructivismo, a las relaciones con el arte burgués de los últimos decenios, así como de los errores tácticos cometidos con respecto a nuestros compañeros y en lo referente al documento de la fracción del Achr.

Haremos todo lo posible por superar estos errores trabajando con toda sinceridad y con la dedicación digna de auténticos bolcheviques y jóvenes del Kom-somol. Sin embargo, no consideramos equivocado todo el proceso de desarrollo del grupo «Oktiabr» ni toda su actividad creadora. Repudiamos y condenamos nuestros errores, pero no renunciamos a nuestra fisonomía ni a las posiciones creadoras que corresponden a los intereses ideológicos, culturales y cotidianos de la clase obrera. El mérito de «Oktiabr» consiste en sacar a la luz la función del carácter de masa de las artes espaciales (la producción artística poligráfica de masas, la forma que debe darse a las fiestas de las masas y a las campañas políticas), en una lucha decidida contra los residuos y reincidencias del impresionismo y del cezannismo en las artes figurativas soviéticas, en la lucha contra el oportunismo ideológico, contra las chapucerías innobles presentes cada vez en mayor escala en la actividad de los pintores y de las editoriales de libros de arte, contra las artes aplicadas de origen burgués en el campo de las artes vinculadas a la producción, contra el reflejo pasivo y el naturalismo sin más en el campo de la pintura y de la poligrafía, contra el planteamiento de los epígonos y de los serviles imitadores, contra la falta de crítica respecto del arte burgués, a favor de un justo planteamiento del problema de la función y de la importancia del arte espontáneo de masas en el proceso formativo de un estilo artístico proletario, a favor de un justo planteamiento del problema del arte nacional. El grupo «Oktiabr» no renuncia a estas conquistas suyas.

La parte proletaria del «Oktiabr», que se tiene por un sector del arte proletario, considera que tiene derecho a formar parte de la organización única de los artistas proletarios y entra en la Rapch no para con-

traponer su propia línea artístico-política a la de la mayoría de la Rapch, ni para organizar una línea de fracciones; rechazamos decididamente cualquier idea de ese tipo; nosotros entramos en la Rapch para reforzar las filas del frente proletario, para luchar por la construcción del socialismo, por un arte partidista, por la revolución proletaria mundial. No hay en nosotros la más mínima idea de fomentar intrigas o de hacer baja política.

Aceptamos como punto de partida las posiciones generales políticas y creativas de la Rapch. Pero dentro de la Rapch daremos nuestra propia batalla a fin de que se adopten métodos creadores justos. Una discusión franca y una genuina emulación en el seno de la Rapch, sobre la base de una línea política y creadora general, no sólo no debería debilitar a la Rapch, sino que, por el contrario, debería convertirse en una condición para el desarrollo de nuevas energías y para progresar. Estas afirmaciones, que consideramos absolutamente justas, están confirmadas por las experiencias de lucha en las organizaciones literarias proletarias. No pretendemos minar la Rapch, sino reforzarla. Estamos superando nuestros errores y los superaremos completamente. Nos consideramos un grupo creador en el seno de la Rapch. Queremos participar y participaremos en la emulación creadora entre grupos diversos en el seno de la Rapch. Consideramos que no existe motivo alguno para que fracase un auténtico proceso de reforzamiento de las fuerzas proletarias en el frente de las artes espaciales.

Auspiciamos el reforzamiento del frente proletario.

EL BURO POLITICO DEL PC (b) DEL «OKTIABR».

EL BURO POLITICO DEL KOMSOMOL DEL «OKTIABR».

P. NOVICKI
LA CULTURA ARTISTICA
PROLETARIA Y LA REACCION BURGUESA *

Las funciones sociales de las artes espaciales.

El frente de las artes espaciales es más complejo y peculiar que el frente literario. Los procesos que tienen lugar en este sector cultural son, en muchos aspectos, análogos a los cambios que se han producido en otros sectores artísticos, pero también existen muchas diferencias entre ellos. Las artes espaciales, si se nos permite la expresión, son más tecnológicas que las demás artes. Al cumplir determinadas funciones ideológicas, las artes espaciales —que son uno de los más potentes instrumentos de la lucha ideológica de clases— influyen directamente sobre el desarrollo de la producción y sirven, en el plano tecnológico, a la industria y al proceso formativo de numerosos aspectos de la vida cotidiana de nuestra época. En numerosos sectores de la industria, la mejora cualitativa de la producción es impensable sin el auxilio de las artes espaciales. El proceso formativo del nuevo tipo de vida y de hombre ha de contar también con los medios de las artes espaciales.

Su función y su desarrollo en el seno de la nueva sociedad han transformado claramente las viejas clasificaciones y la vieja terminología utilizadas por los

(*) Título original: *Proletarskaia chudozestvennaia kultura i burzuaznaia reakcia*, 1931.

historiadores del arte. Su contenido y sus funciones sociales se han ido complicando hasta el punto de que el concepto mismo de «artes espaciales» ya no puede ser empleado como antes. El término «artes espaciales» se ha convertido en un verdadero anacronismo de tipo artesano-patriarcal. En realidad, se trata de un complejo único de literatura, música, teatro, arte coreográfico; y junto a él tenemos el complejo multiforme y contradictorio de las artes espaciales. El concepto se ha ido ampliando extraordinariamente. Los historiadores del arte de tipo patriarcal, que temen rebasar los límites de la clasificación artística y de las enmohecidas definiciones que se encuentran en los viejos manuales de instituto, ponen mucho cuidado para que en la noble sociedad de las artes figurativas clásicas —pintura, gráfica, escultura y arquitectura— no se cueilen las plebeyas artes utilitarias contaminadas por el humo de las fábricas. Pero la vida sigue su curso. La gráfica del álbum y el grabado es sustituida por la gráfica del manifiesto político e industrial, del libro, de la revista y del periódico, transformándose en nuevos tipos técnico-sociales de arte poligráfico. De medio de expresión del mundo interior de un individuo singular como era, la pintura se transforma en instrumento de agitación política de masas, en instrumento del proceso artístico formativo; en el momento de las campañas políticas, se transforma en disciplina escolástica. Irrumpe en la esfera de acción de otras artes espaciales, intenta hacerles la competencia poniéndose al servicio del teatro, desarrollando un trabajo de masa en los círculos y otros lugares, se esfuerza en rebasar los límites de la pintura de caballete. La pintura deja de ser arte autónomo para convertirse gradualmente en método de trabajo artístico. La escultura se siente ahogar en los laboratorios de los joyeros y en los estudios de los mecenas, por lo que trata

de encontrar un lugar en las plazas de la ciudad y en las de los nuevos complejos arquitectónicos; lo mismo que la pintura, la escultura se hace materia de estudio y método de trabajo artístico. La esfera de la arquitectura se ha ampliado de manera realmente excepcional. La arquitectura se coloca decididamente a la cabeza de todas las artes industriales y no sólo como disciplina y como método. La arquitectura elabora el estilo artístico de una nueva época; procede a reformar los escenarios, da nueva forma a las fiestas y ceremonias de masas, planifica parques, jardines y ciudades, resuelve todos los problemas de la distribución interna de las habitaciones y de los edificios destinados al servicio público; la arquitectura no quiere oír ni hablar de contraposiciones metafísicas entre forma artística y forma utilitaria, se industrializa y mecaniza rápidamente, liquida las diferencias entre el arquitecto-artista y el arquitecto-ingeniero. El arquitecto se convierte en el principal tipo de artista nuevo: organizador de la vida cotidiana, del arte y de toda construcción.

La aparición de nuevas formas y de nuevos tipos de trabajo artístico debe ser considerada como el hecho más importante ocurrido en las artes figurativas contemporáneas. La vieja clasificación de las artes espaciales en base a los materiales está hoy superada. Es necesario seguir un camino distinto: el criterio de la funcionalidad técnico-social. La palabra definitiva corresponde ahora a la producción práctica. Algo de eso se ve ya. Se puede hablar ya con un cierto fundamento de artes espaciales industriales al servicio de la industria (con una clasificación que sigue las distintas ramas industriales). Y con el mismo fundamento se puede hablar de un arte de la vida cotidiana que organiza y da forma a los procesos de la misma. Específicas son las funciones del arte decorativo, que se ocupa de las fiestas y ceremonias de masas. Las tareas del

arte constructivo, es decir, de la arquitectura, siguen siendo autónomas. Nacen nuevas formas artísticas de trabajo en los círculos (empleando los medios de las artes espaciales), y en general las formas de un arte figurativo de diletantes. Quedan, finalmente, las artes espaciales en cuanto disciplina metódica, escolástica y educativa. En todo caso, es indispensable tener en cuenta las formas sintéticas de las artes espaciales y la aparición de nuevas formas en las mismas. Los procesos fotomecánicos revolucionan la industria poligráfica y el arte poligráfico. Todavía no se ha sondeado la esfera de aplicación del fotomontaje, pero no se puede subvalorar la importancia de éste. La fotografía se está convirtiendo, como vemos cada día, en un arte de alto nivel. La denigran considerándola una tecnología y la contraponen a la pintura y al arte en general, pero la propia fotografía, con su progreso y con su creciente influencia, ha desacreditado a los pedantes profesores de la historia del arte patriarcal, poniendo de manifiesto que es un arte capaz de generalizaciones artísticas creadoras, capaz de elegir y elaborar los objetos reproducidos.

Con el mismo fundamento igualmente se puede incluir entre las artes espaciales la más grande de las artes de nuestra época (juntamente con la arquitectura): el arte cinematográfico. Un notable número de procesos de este complejo arte depende enteramente de la fotografía artística y se funda en la aplicación de los medios típicos de las artes espaciales. Incluso el técnico en luminosidad tiene que ser un artista especialista; la publicidad luminosa y la decoración luminosa se convierten en formas del arte espacial. Esta extraordinaria complejidad de la naturaleza ideológico-social y técnico-social de las artes espaciales hace particularmente difícil, responsable y preocupante la situación en el frente de la cultura artística. Con los

instrumentos de las artes espaciales se desarrolla una enérgica lucha ideológica, se reorganizan las formas de la vida cotidiana, se eleva el nivel cualitativo de la producción industrial, se educa el gusto de las masas obreras y campesinas, se da vida a las nuevas exigencias culturales y a la psicología del hombre nuevo. El mismo aspecto material externo de la nueva cultura humana, así como su estilo, dependen de las relaciones de las fuerzas sociales de clase en este sector.

Situación de la cultura artística soviética.

El frente de las artes espaciales se caracteriza ante todo por la acción de una serie de factores que condicionan el desarrollo de la cultura artística en la URSS.

El principal entre estos elementos es el incremento de la actividad cultural del nuevo destinatario del arte. En efecto, las exigencias culturales de las masas obreras y campesinas aumentan mucho más rápidamente que los medios del arte para satisfacerlas. Los ritmos de este incremento abren horizontes inmensos y cambian sustancialmente el carácter del conjunto general de las artes figurativas.

Millones de individuos empiezan a participar directamente en la actividad cultural y artística; el arte practicado por los aficionados abarca estratos humanos nuevos y numerosos. No se trata sólo de que todos gocen del arte, sino de que todos producen arte. Las formas de actividad desarrolladas por los círculos se hacen igualmente cada vez más complejas. El *diletantismo* en el viejo sentido de la palabra, como *Kulturträger*, desaparece de la actividad de los círculos, mientras que nuevos grupos culturales proletarios, que han pasado por la escuela de los correspondientes círculos obreros y del movimiento del Proletkult, apartan rápidamente todas las formas y métodos de la

antigua actividad de los círculos. Estos grupos desean sobre todo que el plan cultural quinquenal nos proporcione un número suficiente de instructores especialistas altamente cualificados para las actividades a desarrollar en los círculos. El trabajo de tipo artesanal, el *dilettantismo*, es inadmisibile para este sector. Los funcionarios de los comisariados encargados de la cultura se indignan porque los obreros construyen enormes casas («palacios») de la cultura, sin tener en cuenta el plan general de edificación cultural y porque estas casas permanecen vacías, ya que nadie trabaja en ellas. Las organizaciones obreras no se equivocan al querer construir estos edificios: las exigencias de las masas son enormes y ninguna construcción puede estar a la altura de sus objetivos. Los círculos estarían llenos de obreros de todas las edades si en vez de los actuales directores, viejos funcionarios que desconocen su papel, decrépitos bibliotecarios, actores desocupados y pintores paisajísticos que no saben dónde meterse, hubiera auténticos organizadores y dirigentes obreros, dotados de una preparación especial en institutos técnicos y facultades dispuestos para el caso. La cultura de los círculos se amplía cada vez más y sus perspectivas son desconocidas. No se trata sólo de que los círculos literarios y los correspondientes círculos obreros aumenten numéricamente y adopten métodos de trabajo más activos y racionales, sino de que está naciendo incluso un movimiento análogo en el sector de las artes figurativas. En efecto, aumenta el número de círculos de pintura que están adoptando formas de actividad más elevadas (un ejemplo de ello es el desarrollo de los círculos figurativos de Leningrado, que han sabido crear un método propio dando vida al movimiento «Izorama»).

Las masas obreras, una vez que empiezan a participar en el trabajo de los círculos, demuestran cada

vez mayor interés por el verdadero arte profesional. El enorme interés que en estos últimos años han demostrado los obreros de Moscú por el teatro es muy indicativo de lo que decimos. Efectivamente, de una manera completamente espontánea ha aparecido un movimiento de obreros dedicados al teatro. Algunas grandes empresas (además de las organizaciones sindicales) han enviado representantes propios para que formen parte de los consejos artístico-políticos de los teatros. Las principales corrientes del teatro contemporáneo han continuado sus discusiones en las fábricas, hacia las cuales se dirigen también los más sensibles dramaturgos con sus obras nuevas pidiendo críticas e indicaciones al público obrero. Dichos dramaturgos han utilizado muchas de las indicaciones que se les han hecho en los círculos y administraciones, llevando así al escenario obras parcialmente transformadas que ya antes habían obtenido la aprobación de las masas obreras. También los pintores podrían aprender algo de este ejemplo; y sus organizaciones deberían dirigirse al público obrero.

Al tiempo que progresa el arte practicado en los círculos y se hace cada vez mayor el interés de los obreros por los problemas del arte profesional, aumentan también las exigencias culturales del obrero que ha de gozar la obra artística. La edificación en continua expansión ha puesto sobre el tapete el problema de la distribución interna de un apartamento obrero, el problema de la cualidad de los objetos de uso cotidiano, del modo de «formar» o «adornar» las habitaciones. Los chapuceros oportunistas de todos los niveles, calificaciones y tipos han intuido muy pronto la importancia de estas nuevas necesidades y están enviando a las empresas estatales y a las cooperativas enormes cantidades de estatuillas, bustos, figurillas, objetos ornamentales, bajorrelieves, cartulinas, graba-

dos populares, litografías, cajitas, bordados, telas adornadas, etc. Mosdrev fabrica muebles incómodos y complicados, de un estilo apropiado para casas de mercaderes; las editoriales están poniendo en circulación libros mal encuadernados y peor impresos, con cubiertas sin gusto alguno. Son muchos los negocios que vuelven a lanzar al mercado todo tipo de trastos pequeño-burgueses para introducirlos en las casas obreras bajo el *slogan* del confort a bajo precio. Los círculos y entidades públicas adornan casi siempre sus locales de esta manera, con la ostentación del comerciante y un lujo de baja ley absolutamente superfluo. Y eso sin hablar de las desagradables oleografías, de las reproducciones de cuadros pseudo-revolucionarios y de las caricaturas de los dirigentes de la revolución (pseudo-retratos) que se exponen en las paredes de todas estas entidades.

En este sentido ha sido importantísima la campaña organizada por *Komsomolskaia Pravda* en favor de un nuevo modo de vida cultural y de la nueva forma que hay que dar a este modo de vida. Del debate producido ha nacido todo un movimiento, organizándose escuadras especiales del Komsomol para la lucha contra el espíritu pequeño-burgués en la vida cotidiana y en la producción de objetos de uso cotidiano. Sin embargo, la nueva redacción de *Komsomolskaia Pravda* no ha comprendido la enorme importancia de la cuestión y ha suspendido la campaña. A pesar de lo cual pueden verse todavía algunos resultados prácticos de todo esto: numerosas entidades de carácter económico y comercial han aceptado coordinar las cuestiones relativas a la calidad de los objetos sacados al mercado con los organismos dedicados al control artístico estatal (Glaviskusstvo). El significado ideológico de esta campaña es, desde luego, enorme. Algunos miembros, más bien tontos de Achr han intentado mofarse de la

lucha iniciada por *Komsomolskaia Pravda* contra ceniceros y estatuillas; piensan éstos que la influencia ideológica de los objetos entre los cuales se encuentra el obrero en su ambiente de trabajo y en la vida cotidiana es insignificante, que el gusto artístico de las masas trabajadoras no está determinado por los objetos que dichas masas se encuentran ante los ojos durante toda la vida, sino por la contemplación de las obras maestras de la pintura en las pinacotecas. La sacudida ideológica provocada por *Komsomolskaia Pravda* debe transformarse en una larga campaña cultural conducida con las fuerzas de los sindicatos, del Komsomol y de las organizaciones artísticas más activas. Por otra parte, el hecho mismo de que se haya organizado una campaña semejante y el profundo eco que ha suscitado entre la juventud obrera del «activo» proletariado de muchas fábricas demuestran el grado de madurez cultural alcanzado por la clase obrera. Esta campaña, renovada con mayor intensidad, debería elaborar un verdadero plan práctico para la reorganización del modo de vida de los obreros. El índice más notable de la actividad de la clase obrera en el campo del arte lo tenemos en las exigencias planteadas a todos los artistas soviéticos por la entidad encargada de organizar un parque de cultura y descanso en Moscú, por los proyectistas de muchos otros parques de cultura y descanso en otros centros proletarios, de una ciudad verde en los suburbios de Moscú, de la reorganización de las ciudades ya existentes y la construcción de nuevas ciudades socialistas. El Estado obrero está creando una nueva cultura humana a una escala y con un ritmo nunca vistos antes. Las masas obreras sacan de su seno a los organizadores de ciudades nuevas y de un nuevo modo de vida. La realización de estas tareas implica la actividad de decenas de miles de artistas. Sobre todo son necesarios artistas-

constructores y organizadores de la distribución interna y de la vida cotidiana, arquitectos, proyectistas e ingenieros. En un principio, por supuesto, habrá que contar con la participación de improvisadores mediocres que arruinarán muchas casas en nombre de un arte revolucionario y proletario, pero unos años más tarde serán eliminados y se les considerará como saboteadores y parásitos. La gran construcción que se lleva a cabo actualmente proporcionará una verdadera selección natural de los artistas realmente necesarios para nuestra época, hará valer sus exigencias en cuanto a la preparación de especialistas muy distintos de aquellos que hoy salen de las miserables escuelas de arte y creará un nuevo tipo de artista-metódico y de artista-ingeniero, de dirigente y de organizador-propagandista y constructor de los procesos de producción y de la vida cotidiana. Tal es el comienzo de un auténtico mandato social del proletariado, sin todo aquel juego de amor propio ofendido y de intrigas, sin el carácter fortuito de las exigencias individuales, de los gustos de los mecenas y de los salones mundanos. La mediocridad, el eclecticismo y el oportunismo pequeño-burgués sólo podrán florecer en el campo de las artes espaciales durante un breve período. Dentro de poco todo cambiará radicalmente. La cultura industrial del proletariado exige un altísimo nivel técnico y una óptima calidad (ideológica y artístico-formal). Los funcionarios de los sindicatos, que actualmente realizan un trabajo de tipo artesanal a la hora de enfrentarse con las necesidades artísticas de la clase obrera, deben sentir miedo ante la rápida toma de conciencia cultural y artística del proletariado.

Un segundo factor, que determina la situación de la cultura artística soviética, es la mayor exasperación de la lucha de clases en el frente ideológico. El avance socialista del proletariado suscita una violenta resis-

tencia por parte de los intelectuales burgueses. La industrialización y la colectivización de la agricultura, la práctica planificada del socialismo, la reorganización de la economía nacional, sólo tienen un significado: la destrucción de los restos y de las raíces de la economía y de la cultura burguesas. Sin una lucha encarnizada y prolongada contra el espíritu burgués implantado en el *kulak* y en los exponentes de la NEP no conseguiremos construir el socialismo. Si la resistencia en el plano económico es fuerte, mucho más intensa y decidida lo es en el plano ideológico. En el campo del pensamiento político y filosófico es fácil aislar al enemigo; en cambio, en el campo de la pedagogía y en el de las ciencias exactas, la influencia de las concepciones burguesas está mucho más oculta y velada. Hace falta una relevante precisión metódica y una notable sensibilidad para separar las auténticas conquistas del pensamiento científico de las deformaciones introducidas por la ideología burguesa. También en el campo de la cultura artística asume formas particularmente complejas la influencia ideológica de la burguesía y de la pequeña burguesía sobre el proletario que juzga una obra. El arte no sólo organiza la consciencia, sino también la esfera volitiva y emotiva del hombre. Los elementos formales del arte son completamente ideológicos. Cuando uno quiere definir la esencia social-clasista del fenómeno artístico, se sacan conclusiones analizando los temas y argumentos de un determinado grupo de obras y en base a las declaraciones ideológicas de un artista de un determinado grupo artístico. Pues bien, la mayor influencia la ejercen los medios expresivos formales de que se vale un artista o un grupo de artistas. Suele ocurrir que estos medios expresivos no son analizados en el plano sociológico y de clase, cuando es justamente ahí donde está el meollo de la cuestión, puesto que tales medios son

profundamente ideológicos. Un artista que se presenta con *slongans* e ideas absolutamente perfectas, desde el punto de vista ideológico, y opera abiertamente con una temática revolucionaria puede ser, a pesar de ello, un portavoz de la ideología burguesa y de la trivialidad pequeño-burguesa. Esta trivialidad, que le llega al contemplador obrero no preparado a través de una temática revolucionaria, es mucho más peligrosa que un ataque enemigo a cuerpo descubierto. La auténtica naturaleza de clase de un artista y de cualquier fenómeno artístico consiste en el estilo empleado, en la manera de ver, de comprender y de sentir el mundo y la vida. Además, hay que tener presente que en el campo del arte, en la mayoría de los casos, no se realizan ataques ideológicos a pecho descubierto contra la cultura comunista. Las francas posiciones de Zamiatin y de Pilniak, a pesar de su carácter simbólico, siguen siendo excepciones. En el campo del arte, la lucha ideológica de la burguesía se concreta mediante un lento proceso de intoxicación de la consciencia y de la sensibilidad de la juventud proletaria y campesina con los venenos de la apoliticidad, el pesimismo, el escepticismo, el esteticismo, el tecnicismo como fin en sí mismo, la mística de una pseudoideología mecanicista, la patología sensual y el individualismo egoísta y amoral. Los artistas burgueses —tanto si son conscientes portadores de la influencia burguesa y pequeño-burguesa como si son inconscientes portavoces del enemigo— inspiran a sus oyentes, lectores o espectadores, sentimientos y estados de ánimo que les alejan de la vida y de la lucha, debilitan su voluntad, les desarman psicológicamente y justifican todo tipo de flaqueza espiritual. A pesar de todo lo cual es posible que no escuchemos ni una sola palabra contra la cultura comunista o la concepción materialista del mundo, propia del proletariado. Ya hemos tenido ocasión de hablar deta-

lladamente de las distintas formas de influencia burguesa y pequeño-burguesa sobre la cultura artística soviética (cfr. «La influencia burguesa sobre la cultura artística soviética, *Izvestia*, 22 de septiembre de 1929). Vale la pena subrayar, sin embargo, que el sector artístico es el último sector de la ideología y de la cultura en el que se han concentrado los más poderosos medios de la influencia burguesa. Este sector del frente cultural no se rendirá sin una encarnizada lucha de muchos años de duración. Perder la posibilidad de trabajar los cerebros, de educar la voluntad y la esfera emotiva de un amplio círculo de espectadores, tomando como pretexto el magisterio y el alto nivel de las cualidades formales, significa para los ideólogos de la burguesía renunciar a la última ciudadela sometida a su influencia, así como renunciar a la esencia misma de su existencia social. Por eso todas sus fuerzas culturales y no culturales, todas las reservas de talento, tradición y escuela del plurisecular magisterio burgués se concentran en este frente, en el frente del arte.

Además de estos factores, que valen para definir la situación de todo el frente artístico, influyen sobre el sector de las artes figurativas circunstancias específicas que lo hacen particularmente inquietante. Estas circunstancias son: la crisis del arte de caballete y el surgimiento de nuevas formas de trabajo artístico. El arte de caballete está estrechamente vinculado al desarrollo del individualismo burgués, al desarrollo de las relaciones individuales del mercado y la vida cotidiana privada, «de cámara» si se nos permite la expresión, unas relaciones incapaces de satisfacer las exigencias de la cultura del proletariado, volitiva, volcada hacia un objetivo preciso, una cultura del utilitarismo social y de ritmos industriales considerablemente rápidos. El arte de caballete, destinado a un consumidor individual, a embellecer apartamentos privados y a comple-

tar las colecciones de los mecenas y coleccionistas, se ha encontrado con que en la realidad soviética no tiene ya mercado, ni destinatario, ni vías de expansión. Los primeros años de la revolución, al abolir completamente la base objetiva de los coleccionistas, pusieron a los pintores paisajistas en una situación trágica. Maestros de mucho nombre no tenían ya compradores y esperaban, con mal disimulado rencor, un encargo de parte del Estado o una pensión estatal. Luego, poco a poco, se fue formando un cierto mercado limitado y restringido, que ahora intenta ampliarse mediante encargos y adquisiciones por parte de los sindicatos. Se empiezan a abrir negocios que venden la producción de los pintores paisajistas y se intenta utilizar las exposiciones con el mismo espíritu que en el pasado, como feria y bazar de cuadros y estatuas. Pero nadie espera un futuro brillante para la pintura de caballete. La desocupación, la estrechez e inestabilidad del mercado, la imposibilidad de vender la producción corriente, la falta de una suficiente organización de las compras y encargos, son todas ellas circunstancias negativas que continúan dificultando la suerte de la pintura de caballete. De ello se dan cuenta los propios pintores de esa corriente. Una parte de ellos, al no tener la valentía de modificar su propia naturaleza, siente una profunda nostalgia por el mercado privado burgués y empieza a trabajar para clientes extranjeros, para los salones burgueses europeos y americanos, para los apartamentos privados y para los mercaderes de cuadros. Otros se esfuerzan por adaptarse al mercado actual, por distribuir su propia producción entre clientes acomodados, utilizando las relaciones personales y los gustos personales de los mecenas soviéticos, o bien poniéndose temporalmente al servicio de una determinada entidad estatal o de un sindicato. Otros, finalmente —los más próximos a la nueva cultura y los

más soviéticos—, se ponen en relación con las editoriales, la industria, los círculos obreros, el teatro o el cine, es decir, se esfuerzan en aplicar sus propias capacidades, adquiridas en la escuela del arte de caballete, a los otros campos de la cultura artística. El arte de caballete, probablemente, existirá todavía durante mucho tiempo asumiendo formas nuevas y elaborando géneros nuevos, adaptándose a las condiciones de la cultura industrial.

El arte de caballete asumirá funciones de carácter experimental, de laboratorio, así como otras funciones de tipo escolástico y metódico. Pero su esfera de aplicación será, desde luego, restringida y poco influyente. Las tareas fundamentales de la sociedad proletaria en el campo de las artes espaciales evitarán el arte de caballete. Esta forma expresaba el mundo interior de una singular personalidad humana. El mundo y la lucha entre las culturas se expresarán mediante una reorganización revolucionaria de la vida cotidiana, en formas activas y construcciones monumentales. La crisis del arte de caballete se explica no sólo por causas económicas e ideológicas; se agudiza a causa de las nuevas formas de trabajo artístico (cinematografía, fotografía, el arte de los círculos, las artes industriales). No son las escisiones y las luchas internas en el seno de las asociaciones agonizantes de los artistas de caballete los fenómenos característicos de nuestras artes figurativas, sino un importantísimo proceso social como consecuencia del cual han surgido nuevas formas de artes espaciales. De ese proceso hemos hablado al principio del presente artículo, pero los teóricos no son todavía suficientemente conscientes de él.

El frente de las artes espaciales se caracteriza, finalmente, por una constante crisis interna de las agrupaciones y asociaciones actuales. En su seno tienen lugar continuas escisiones, se produce un profundo

fermento ideológico, una gran revuelta ideal. Se buscan aliados y se intenta formar bloques, se duda y se lanzan continuamente nuevas declaraciones. Estamos atormentados por la necesidad de inventar temas nuevos y se lucha en torno al problema de la forma. Ciertamente es que estas vacilaciones son características sobre todo de los pintores de caballete, lo cual confirma una vez más la crisis del tipo de arte que defienden. Pero la inestabilidad es característica de la situación actual de las artes espaciales en general. El proceso formativo está en pleno curso. Este fermento provocará una más precisa diferenciación de clase.

La cultura artística proletaria.

Un análisis marxista superficial de los fenómenos artísticos suele reducirse a la explicación sociológica de la temática y de la concepción del mundo expresada en una determinada obra o en un conjunto de obras. Un análisis marxista realizado más en profundidad precede al examen sociológico del sistema y de los métodos formales y artístico, es decir, busca la explicación sociológica del estilo. Con todo, resulta indispensable no sólo una explicación, sino también una valoración de la validez social del fenómeno tomado en consideración desde el punto de vista de las posiciones y de los principios de clase, elaborado y en curso de elaboración por parte del proletariado en el proceso de formación de su cultura. Ya hoy se pueden establecer las características principales de la cultura artística proletaria. Dichas características debe poseerlas toda obra de arte que pretenda formar parte de esta cultura. La obra o el conjunto de obras desprovistas de estas características, o dotadas de características opuestas, no tienen ninguna relación con la cultura proletaria que estamos construyendo.

¿Cuáles son las características principales de la cultura artística proletaria?

La primera es el industrialismo. Nadie puede negar la influencia de la técnica industrial sobre el carácter principal de la nueva cultura humana, sobre la formación de una nueva psique humana, sobre los nuevos gustos y, sobre todo, el estilo artístico y cotidiano de la época. Es muy evidente la función emancipadora de la cultura de las máquinas, la cual diferencia muy claramente la psicología del obrero de la psicología de un campesino, siempre dispuesto a maldecir al «intruso de hierro». Lunacharski, aun haciendo presente su propia antipatía personal por el arte industrial y urbano, ha trazado claramente en uno de sus discursos los límites entre dos épocas de la historia del arte: la época clásica de tipo artesanal-patriarcal, correspondiente a los métodos de producción de tipo artesanal, y la época del arte industrial, correspondiente a la gran industria mecánica. Hay en ellas ritmos de vida completamente distintos, diferentes formas del modo de vida cotidiano, distintas experiencias psíquicas, distintas formas de pensamiento y diferentes métodos de trabajo. Pues bien, está muy claro que el arte proletario no sólo debe expresar la ideología y la psicología del hombre de la época industrial, es decir, de un individuo capaz de gobernar las máquinas, interiormente preparado y acostumbrado a los cálculos matemáticos exactos y a los ritmos exigidos por el trabajo moderno, sino que también debe utilizar íntegramente todos los medios de la técnica más moderna y de los conocimientos científicos. Las obras del arte proletario deben ser técnicamente perfectas, deben ser ejemplos de alta técnica. Los artistas que no quieren utilizar todos los más recientes descubrimientos técnicos, que desprecian la cultura industrial y se contentan con la técnica artesanal y el simple «oficio», negando la fun-

ción revolucionaria de la industria en el cuadro del desarrollo de la cultura proletaria, son ideológicamente hostiles a la clase obrera, aunque estén con ella en un plano puramente subjetivo, es decir, aunque admiren la revolución proletaria en el plano temático. Naturalmente, el industrialismo no agota toda la gama de la cultura proletaria. Considerado aisladamente, sin ningún vínculo con las demás peculiaridades de la cultura proletaria, el industrialismo se transforma fácilmente en un apéndice de la cultura burguesa. La cultura proletaria no conoce ningún fetichismo de la técnica industrial. La técnica, esa magnífica expresión del genio humano colectivo, es solamente un instrumento para la reorganización socialista de la sociedad y de la naturaleza humana. La técnica está sujeta por completo a las tareas sociales de clase. Su fuerza emancipadora radica en su eficacia de carácter social-clasista.

La segunda característica de la cultura artística proletaria es el colectivismo. El colectivismo se halla en las antípodas del individualismo, que es el fundamento de la concepción del mundo burgués. Pero no se trata sólo de ideología y de moral; se trata de la psicología colectivista, de la transformación comunista operada con respecto a la naturaleza humana. El individualismo egoísta, el egocentrismo, la autocomplacencia de los intelectuales, la automortificación se encuentran en las antípodas de la cultura comunista del proletariado.

La tercera característica de la cultura artística proletaria es su orientación hacia un fin social clasista. No puede existir ningún trabajo autosuficiente, ninguna acción privada de una precisa finalidad. La cultura de la clase obrera es una cultura volitiva, volcada hacia la consecución del máximo fin. El artista proletario debe saber para quién y por qué está trabajando,

en quién quiere influir y en qué sentido. Cada obra y cada objeto es un instrumento de la lucha de clases, un medio para la reconstrucción. Cada paso y cada procedimiento deben estar dotados de sentido y racionalidad. No debe existir nada superfluo, nada que no venga exigido por el objetivo final que se propone el sujeto. La forma no se inventa, no se impone, pero se halla en dependencia con respecto al destino final del objeto. La contraposición metafísica entre forma y contenido pierde todo sentido. Cada elemento formal e ideológico de una obra y de un objeto se hallan subordinados a su destino (ideológico, utilitario y técnico). El fin no es la consecución de un orden individual, no corresponde a un gusto individual, ni expresa el mundo interior del artista. El fin está constituido por exigencias concretas y objetivos ideológicos generales de una clase. Según el destino nace la forma, y nace como resultado de un estudio metódico de las exigencias de un determinado ambiente social, de sus costumbres ideopsicológicas y laborales, y de sus necesidades. El artista tiene presente constantemente la función ideológica y el destino social del objeto. El artista trabaja en colaboración con los consumidores, teniendo en cuenta sus indicaciones y observaciones acerca de cada nuevo tipo de objeto. La forma artística de este último debe ser la más expresiva, la más eficaz, debe corresponder lo más posible, en todas sus partes, a su destino, debe ser la forma técnicamente más racional. La forma debe estar justificada en el plano ideológico y técnico. El objeto es bello no cuando está muerto, cuando se encuentra en estado de reposo, cuando se le contempla pasivamente, sino cuando se le goza, en el momento de la acción, cuando las personas lo utilizan, cuando vive y se desgasta para gloria de los seres vivientes. La cultura artística proletaria no conoce la anárquica ausencia de planificación.

El plan, sujeto a los objetivos sociales de la clase, es su ley y su regla de trabajo.

De ahí se deriva la cuarta característica: concreción y objetualidad. En la cultura artística proletaria no hay nada abstracto, sin objeto, sino producción de objetos-instrumentos indispensables para la vida cotidiana. Toda actividad es un medio para alcanzar los objetivos revolucionarios de la clase. La cultura artística del proletariado es socialmente utilitaria. El valor de los objetos y de los individuos viene determinado por su grado de utilidad para la revolución proletaria.

El utilitarismo social no significa estrecho practicismo ni limitación a las necesidades de cada día. Al contrario. La quinta característica de la cultura artística es la perspectiva, su enorme preocupación por la construcción y la creación. Por encima de los objetivos temporales y de carácter local, la citada cultura se halla enteramente subordinada, con todos sus planes quinquenales, a los grandes fines últimos, fines que son últimos en sentido muy relativo. La transformación radical de la sociedad humana y de la naturaleza humana, la eliminación de la explotación, de las clases y de la lucha del hombre contra el hombre es el verdadero objetivo fundamental. En este campo hay perspectivas gigantescas, horizontes ilimitados; y es precisamente en función de esas perspectivas cómo se construye la cultura artística del proletariado. Esta debe mostrar la vida solamente en su perpetuo moverse y modificarse, solamente en el proceso de transformación del hoy en el mañana. No se trata de una fijación de los datos conocidos del hoy, sino de una perspectiva que mira hacia los próximos años e incluso hacia los próximos decenios. Para un artista proletario son indispensables un audaz espíritu innovador, una continua capacidad inventiva, el pathos juvenil típico de los grandes planes relativos a una vida en continua

renovación. Las nuevas exigencias propuestas por la economía, la técnica, la organización del modo de vida cotidiano y la lucha política de la clase obrera deben obligar al arte a elaborar nuevos métodos de trabajo, a adelantar nuevos proyectos y a encontrar nuevas formas que respondan a esas exigencias. Por consiguiente, el conservadurismo, el poder de las tradiciones y de los viejos gustos, la admiración por la obra que realizaron los difuntos, la timidez artística, la estilización y la restauración de las viejas formas son orgánicamente ajenos al arte proletario y entran en contradicción con él.

Por último, la sexta característica de la cultura artística proletaria es el dinamismo. La estática, la inmovilidad, la contemplación pasiva, una percepción lenta y perezosa que paraliza la voluntad son características del arte burgués decadente y no pueden ser aceptadas por el arte de la clase obrera. Al contrario, todo tiende a demostrar el rapidísimo ritmo de desarrollo de la cultura artística del proletariado una percepción activa por parte del nuevo contemplador, un gran dinamismo de las imágenes, el empuje polémico de los objetos en favor de la lucha y la reorganización de la vida. Los trozos inmóviles de esta última, muertas fotografías (la fotografía moderna se ha hecho artística y, por tanto, dinámica), todo género estático, la configuración desfallecida, son caracteres típicos del arte pequeño-burgués, contrarios a la naturaleza del trabajo artístico proletario.

Cualquier arte cuyas características entren en conflicto con estas peculiaridades fundamentales de la cultura artística proletaria debe ser considerado extraño (en distintas medidas) y hostil al arte proletario, a pesar de que tenga buenas intenciones o haga admirables declaraciones verbales.

Las fuerzas sociales de clase en el frente de las artes espaciales.

En el campo de las artes espaciales, lo mismo que en otros campos del arte, tenemos que vérnoslas con la coexistencia de ciertos sistemas artísticos de clase (cultura). Portavoces de estos sistemas son los distintos grupos artísticos. De todas formas, no debe pensarse que cada asociación artística se distingue por unas claras características de clase propiamente suyas y por representar una determinada clase. La cuestión no es tan sencilla; las agrupaciones artísticas y los grupos sociales de clase no coinciden. Los grupos artísticos no son una repetición de los partidos políticos. Son, sobre todo, uniones de productores sobre la base de una plataforma ideológico-artística general, uniones de tendencias estilísticas generales y simpatías formales comunes. Cualquier joven artista comunista u obrero, absolutamente fiel en el plano ideológico a la causa de la revolución proletaria, debido a sus simpatías formales y a sus amistades, puede terminar en un grupo de intelectuales socialmente incierto, formalmente al servicio de la clase obrera, pero sustancialmente, al menos en su mayoría, ajeno a esta clase. ¿Deja entonces de ser un artista proletario? En un sentido riguroso habría que decir que sí. Puede decirse que sigue siendo un obrero, pero que en el campo del arte expresa una ideología burguesa o pequeño-burguesa. En el seno de los grupos artísticos particulares se desarrolla una lucha entre fuerzas e influencias de carácter social diversos. En el interior de cada grupo se instaura la dictadura de determinadas capas sociales, de determinados grupos de artistas profesionales.

Hay que tener en cuenta que numerosas uniones de artistas en el campo de las artes espaciales nacieron antes de la revolución, que con frecuencia los motivos

del nacimiento de dichas uniones eran consideraciones de carácter puramente práctico, como el deseo de organizar en común exposiciones de sus obras (la mayoría de las asociaciones de pintores de caballete son, efectivamente, asociaciones que se proponen tales fines) y de defender sus intereses profesionales (corporaciones de artesanos).

Sin embargo, los principales grupos tienen un aspecto bastante bien definido y si queremos expresar rápidamente juicios de carácter social sobre las tendencias y sobre las escuelas formales y estilísticas representadas por los grupos actuales tendremos que definir sin más las fuerzas sociales y de clase en lucha en el frente de las artes espaciales, en base a su actitud real (actitud que se hace expresa en sus obras y también en su actividad social) con respecto a la revolución proletaria y a la ideología proletaria, así como con respecto a los procesos fundamentales de la cultura proletaria; tendremos que definir su posición respecto de las fundamentales cuestiones de la política artística del Estado proletario y, finalmente, en base a la idea que tienen de la función de las artes espaciales en el ámbito de la reconstrucción cultural y económica de la URSS y de la lucha de clases del proletariado.

En el frente de las artes espaciales existen tres principales grupos sociales (al igual que en los otros sectores artísticos):

- 1) Los grupos de la intelectualidad artística burguesa.
- 2) Los grupos de la intelectualidad pequeño-burguesa.
- 3) Los grupos de la intelectualidad proletaria.

Los grupos de los que forma parte la intelectualidad artística burguesa, y que tienen una cierta influencia sobre el actual destinatario de la obra de arte, han elaborado durante estos últimos años una expresión

ideológica bastante clara. Se distinguen principalmente por un apoliticismo de principio; no creen servir a una sola clase, sino que se consideran al servicio de toda la humanidad y niegan cualquier orientación clasista del arte. Para ellos, el arte es una creación extraclasista de valores eternos, por encima del fango y de las ambiciones propias de la lucha política entre las distintas clases. El contenido de la obra de arte es la belleza; lo que más cuenta en el arte es un magisterio elevado, puro, libre, autónomo y autosuficiente. Por eso el *slogan* más caro a estos grupos es el de la libertad de creación artística.

El arte es la libre expresión del ánimo del artista. Al artista no se le puede ordenar nada, sólo debe obedecer a la voz interior de su propia consciencia artística. Ponerse al servicio de las exigencias prácticas de la sociedad de su tiempo no es tarea del arte; de ello pueden ocuparse las «artes aplicadas». El artista no necesita indicación alguna, sabe muy bien por sí solo qué es lo que debe representar y de qué debe hablar. Consecuencia de este apoliticismo son las posiciones que defienden el arte puro, el arte como fin en sí mismo, libre, independiente (de la sociedad). Tal es el punto de vista individualista e idealista.

Si el momento principal de la actividad artística es un magisterio libre de cualquier finalidad social, el criterio fundamental del arte será una elevada calidad formal. Los artistas de esta tendencia no se niegan a pintar cuadros dedicados a temas soviéticos, pero consideran que esto depende de la libre efusión de su personalidad creadora. «La ideología nos es indiferente», dicen. E incluso el argumento y el tema nos son indiferentes. ¡Para nosotros vale cualquier tema! Lo que cuenta es la calidad y la forma pura. Estamos, pues, ante un esteticismo formalista autosuficiente y academicista. Todos los artistas de la bur-

guesía son impasibles académicos, defensores de las tradiciones y del magisterio artístico, de la fe y del misterio. Pero su apoliticismo implica una determinada política de clase. Su anarquismo (independencia de la sociedad, libertad de creación) implica su dependencia ideal con respecto de la burguesía y su indiferencia ante la ideología no es sino purísima ideología de clase. En realidad elaboran ciertos temas por los que sienten preferencia; su interés se dirige a las sensaciones y a las experiencias de un intelectual burgués, aislado, separado de la sociedad, que trata de mantenerse apartado del rumbo de la revolución y de la lucha de clases para refugiarse en el regazo de la naturaleza, en el misticismo, en la vida interior, en la espontaneidad de la existencia biológica. Tales son ni más ni menos las sensaciones y las experiencias que describen estos artistas; no se trata de describir el mundo ni los hombres, sino a sí mismos. Están particularmente interesados en los temas psicológicos y en los problemas sexuales más agudos. En la elaboración de estos temas demuestran una notable sensibilidad para la percepción, para el esfuerzo individualista, una cierta falta de carácter y un profundo escepticismo irónico. Pero no disponen sólo de una temática y de una ideología, cuentan también con una determinada base económica; no piden sólo la libertad de crear, sino también la de comerciar. Exigen la extensión del mercado privado y sueñan con compradores y coleccionistas burgueses, con mecenas particularmente ilustrados. Piden al Estado y a las entidades de carácter social una tutela legislativa de las colecciones privadas y la organización de una amplia actividad coleccionista. Con su búsqueda de protectores han conseguido un mecenazgo soviético. Por último, resignados de momento a no tener un mercado interno, confían claramente en el comprador burgués

occidental y americano. Los maestros más conocidos piensan en organizar exposiciones de sus propias obras en Europa y América, y no se limitan a pensarlo, sino que pasan a la práctica; exigen que el sindicato y el Estado les subvencione para organizar estas muestras mediante intercambios culturales con el extranjero. De donde resulta evidente el profundo ligamen existente entre esta política económica y la ideología idealista e individualista de la burguesía. Se trata de una orientación muy clara hacia la cultura burguesa de la Europa occidental.

No es de creer que los grupos de la intelectualidad artística burguesa sean poco influyentes o no ejerzan influencia alguna sobre la cultura artística soviética. En mayor o menor medida (más bien, en mayor) estamos obligados a servirnos del conocimiento y del magisterio de estos artistas, de sus conocimientos técnicos y pedagógicos. Tratamos entonces de neutralizar su influencia ideológica (e incluso acabamos por sufrirla nosotros mismos). Esos artistas tienen de su parte las tradiciones, el conservadurismo artístico de muchas entidades y de muchos talleres del Estado, así como de numerosos dirigentes artísticos; tienen también de su parte el escaso nivel de instrucción artística de las masas, la influencia del magisterio artístico de Europa occidental. Ocupan puestos de mando en el campo de la producción (a pesar de su declarado amor por la pintura de caballete), dirigen las actividades de los museos, enseñan en nuestros institutos y tienen un gran número de alumnos, seguidores e imitadores.

No es posible eliminarlos con un simple gesto de la mano. Algunos de ellos pueden convertirse en óptimos artistas soviéticos, y muchos son utilizados como especialistas después de haber neutralizado su

influencia ideológica. Pero lo más importante es comprender su naturaleza de clase.

A este grupo de intelectuales burgueses pertenecen asociaciones como «Las Cuatro Artes», la Omch (Asociación de Pintores de Moscú), Ars (Asociación de Escultores Rusos), Mao (Asociación de Arquitectos de Moscú), Lao (de Leningrado) y una parte de la Ost (Asociación de Pintores de Caballete). Naturalmente, estas asociaciones son muy diferentes unas de otras por su fisonomía artística, por sus tendencias estilístico-formales y por otras particularidades. Y, por supuesto, en el seno de estas asociaciones existen algunos artistas muy agudos y modernos que no han roto los puentes con la cultura artística proletaria. En el seno de estas asociaciones todavía no ha concluido el proceso de diferenciación. Todas ellas están viviendo un confuso proceso de desarrollo. Pero nosotros no hablamos de las tendencias estilístico-artísticas ni de las escuelas, sino de las agrupaciones sociales y de las fuerzas sociales en el frente de las artes espaciales de nuestra época.

Del segundo e importante grupo social forman parte las asociaciones de la intelectualidad artística pequeño-burguesa. Se trata en este caso de una formación más compleja, dado que por su misma naturaleza social los artistas de profesión son sobre todo de origen pequeño-burgués artesanal y, al mismo tiempo, en toda su vida, en el período de la revolución proletaria, tienen que hacer frente a las exigencias de las grandes masas obreras y a las tareas de la cultura proletaria.

Además, se trata de la formación más numerosa. Una formación que no se caracteriza por ser compacta. Entre los artistas pequeño-burgueses que operan en el campo de las artes espaciales hay que distinguir: 1) los grupos artesanales pequeño-burgueses, y

2) los grupos radical-revolucionarios de la *intelectualidad técnica*.

El primer grupo ejerce una enorme influencia sobre el arte soviético contemporáneo. Es una enfermedad que la joven cultura proletaria debe superar antes de poder ponerse en pie y empezar a hablar con voz propia. Este numeroso grupo de artistas se caracteriza sobre todo por una oportunista falta de principios y por un eclecticismo acomodaticio en el campo de la temática y el argumento. Los mismos que ayer pintaban iconos, al verse en el país de la revolución proletaria, se transforman en cantores oficiales de los desfiles y de los éxitos del Ejército ruso. Los ayer retratistas de salón y de Corte, que pintaban al zar, a los ministros zaristas, a los banqueros y a sus amantes, hoy empiezan a hacer retratos, de la misma manera dulzona y aduladora, de los comisarios del pueblo, de los generales y de los dirigentes del partido. Los pintores de batallas, que hicieron su carrera con los grandes duques, hoy maravillan a las masas ingenuas con la toma de Perekop y con las audacias de la caballería de Budenny. Los pomposos retratos de los comandantes zaristas, montados en blancos corceles con aires de San Jorge, son sustituidos por retratos absolutamente idénticos de los jefes del Ejército rojo. Los autores de oleografías y los ilustradores de las publicaciones pequeño-burguesas prerrevolucionarias compiten en pintar y dibujar la demostración de 1905, el domingo sangriento, el fusilamiento de los veintiséis comisarios de Bakú, la fiesta del Komsomol, Lenin ante la estación de Finlandia, escenas de la vida familiar de los obreros y los tractores del nuevo pueblo. Ideología revolucionaria externa hay aquí toda la que se quiera, pero como la ideología revolucionaria no es una cualidad orgánica inherente a las obras de arte producidas por esa gente,

en cuanto que su metodología y sus maneras artísticas siguen siendo las mismas de antes —una descripción de tipo pequeño-burgués o adulatorio—, su oportunismo en el campo de la temática se transforma en una chapuza de la peor especie, en una chapuza oportunista oculta bajo el color rojo de la pseudoideología. En efecto, en este grupo hay mucho embustero y chapucero que envilece la temática de una época heroica rebajando la idea de la revolución proletaria hasta el nivel de la zalamería pequeño-burguesa. En uno de sus artículos polémicos, A. Zorik describe con mucha agudeza a estos «devotos secuaces de la trivialidad» que, en la vida cotidiana de nuestra época, llevan bajo la máscara de una ideología revolucionaria «los andrajos de las viejas ideas, de los viejos gustos y de los viejos géneros», «que suplen la falta de talento con la ideología», la cual «deja de ser medio de educación política para convertirse en forma de lograr beneficios».

Además de su superficial oportunismo, de su falta de principios y de su tendencia a la chapuza, este grupo de artistas se caracteriza por su notable conservadurismo artístico. A todos ellos les une un odio feroz hacia cualquier innovación, hacia cualquier búsqueda seria de una forma nueva y de un estilo nuevo: son los defensores de las tradiciones de los trillados moldes artísticos, los tutores de las viejas costumbres artesanales. El principio de una asimilación crítica de la vieja cultura feudal burguesa lo entienden como imitación de los géneros y de las maneras de los artistas seguidores del realismo de tipo burgués patriarcal y, por consiguiente, como desprecio por los valiosos artistas de la época de la cultura industrial. Sus únicos maestros son los viejos artistas burgueses y se niegan aprender de ningún otro, excluyendo incluso a los artistas burgueses modernos. Rechazan los

dictámenes de la técnica europea y se enorgullecen de ciertas tradiciones artísticas nacionales de tipo populista. En definitiva, son epígonos que para ocultar esta característica, así como su conservadurismo, se esfuerzan por fundar una teoría del realismo como único método artístico que responde a la filosofía del proletariado (es decir, al materialismo dialéctico). Sin embargo, su ingenuo realismo pequeño-burgués apenas se distingue de los cuadros costumbristas de los artistas de la nobleza y de la burguesía. Es un realismo chato que toma por objeto un hecho único, un único fenómeno de la vida cotidiana, un realismo estático, pasivamente contemplativo, fotográficamente documental; es el realismo naturalista de los pequeño-burgueses. No son capaces de liberarse de la anécdota (ya sea de la vida cotidiana, ya sea histórica). Con sus maneras edulcoradas y galanteadoras transforman los grandes temas en temas más bien miserables, ya que el complejo contenido de la vida cotidiana (el entusiasmo de la construcción industrial socialista, el proceso formativo de un hombre nuevo, la lucha contra el filisteísmo ideológico) no puede ser expresado con los métodos anticuados y standarizados de un heroísmo de cartón piedra. Hacen falta amplias generalizaciones artísticas, un estilo patético, la tensión emotiva y el dinamismo de las imágenes, un máximo de expresividad. En otras palabras, este arte exige la superación de la fragmentaria pintura de género y del estilo heroico de cartón piedra presentado al público bajo la pomposa bandera de «realismo heroico».

El realismo de los artistas proletarios debe mostrar la vida en movimiento, mediante imágenes dinámicas, capaces de expresar la voluntad de la clase revolucionaria; debe superar las limitaciones del arte de caballete dedicada sencillamente a embellecer y a

mostrar; debe convertirse en un método de lucha y de construcción capaz de transformar la vida cotidiana y la psicología de la gente. De la misma manera que los pintores de este grupo poseen la inmensa fuerza del oportunismo completamente desprovisto de principios, se hallan también muy dispuestos a afirmar que han obtenido grandes éxitos en el campo de las artes industriales. Pero, por supuesto, eso es una pura y simple mistificación.

La gran mayoría de los pintores de esta tendencia, toda su práctica artística, su actividad social y la plataforma que se deriva de esta práctica y de esta actividad están en contra del desarrollo de las artes industriales y de un estilo industrial proletario en el campo de las artes espaciales en general. El conservadurismo artístico, el epigonismo y el odio hacia la experimentación y las innovaciones del tipo que sea impiden a los miembros de este grupo liberarse del viejo naturalismo y de la *routine* de la forma. Este grupo de intelectuales pequeño-burgueses está representado por la mayoría del Achr (Asociación de Pintores de la Revolución).

Sin embargo —dirá alguien— en el seno del Achr está el Omachr (el grupo juvenil de esta asociación), que por sus tendencias pictóricas y por su concepción del mundo se distingue sensiblemente del núcleo central del grupo. Y además —dirá algún otro—, el Achr puede hacer valer una serie de méritos ante la revolución; no se le puede negar el importante papel jugado a la hora de organizar una gran masa de pintores, el haber luchado por una temática revolucionaria y social en las obras de arte, contra el apoliticismo, contra el esteticismo entendido como fin en sí mismo, contra el abstractismo.

Sí, es cierto, existen hechos históricos innegables: los méritos organizativos del Achr son relevantes;

res que esta asociación ha introducido en sus filas, pero tampoco hay que olvidar quiénes son los pintores cómo ha especulado con la temática revolucionaria, mediante qué métodos ha sido elaborada y tratada esta temática. No hay que olvidar el estilo predominante de esta asociación, su ideología mecanicista, el empequeñecimiento de las grandes ideas, sus chapucerías, su epigonismo, la degeneración del gusto de enormes masas trabajadoras, su conservadurismo artístico, su limitación artesanal.

Por lo que hace a los jóvenes, sus mejores conquistas (que en la práctica no son muchas) no dependen de la influencia del Achr, están en contradicción con las peculiaridades ideológicas y artísticas de esta asociación y son típicas no de los jóvenes pintores que han terminado en la facultad de pintura del Vchutein, sino de los Bogorodski, Perelman, Kacman, Volter, Radimov y Lech. Todo lo que de mínimamente culto e interesante puede observarse en el Omachr no se debe al Achr, sino al origen del sistema académico del ex Vchutein. Por lo demás, incluso la importancia de estos trabajos ha sido exagerada por una excesiva publicidad; estas obras ni siquiera hacen honor al Vchutein. Dicen que la juventud proletaria del Achr conseguirá desbancar a los improvisadores oportunistas e instaurar su propia dictadura ideológica. Estaríamos muy contentos de ello. Si la porción comunista y proletaria de la asociación consigue librarse de la influencia de esos mediocres epígonos de los «pintores ambulantes», si sabe hacer las cuentas con la pintura de caballete como factor fundamental de las obras, con el naturalismo pasado o heroico de cartón piedra, del oportunismo sin principios, con la ideología mecanicista, con el conservadurismo a toda costa, con la ostentación, con las tendencias al monopolio y a la improvisación de baja ley de la enorme ma-

yoría del Achr, entonces nos encontraremos no ya con esta asociación, sino con un grupo completamente nuevo y por fuerza hostil al Achr. Un grupo que ocuparía un lugar determinante entre los distintos grupos artísticos proletarios.

El segundo grupo de la intelectualidad artística pequeño-burguesa, el grupo radical-revolucionario, está ligado estrechamente a los progresos de la cultura industrial de nuestra época. Más bien habría que decir que se trata de un grupo desclasado de lumpen-intelectuales que tanto la burguesía como el proletariado pueden utilizar en provecho propio. La revolución proletaria alimenta la vertiente social de este grupo poniéndole en condiciones de ayudar a la reconstrucción industrial revolucionaria de la industria, la agricultura, la vida cotidiana y la cultura. La posición social y los intereses profesionales de este grupo dan vida a un particular tipo psicológico de trabajador-inventor, constructor, racionalizador e innovador. En el campo del arte, estos especialistas están dotados de un alto nivel técnico-científico e industrial, de un notable magisterio moderno y de notables capacidades formales; son propensos a poner las artes espaciales al servicio de la industria y de las exigencias de la vida cotidiana. Desean servir a la revolución proletaria y trabajar en temas y tareas de carácter socialista. Estos hombres se esfuerzan por atenerse al punto de vista clasista y por luchar contra las influencias pequeño-burguesas y burguesas. Pero arriesgan poco en su intento. El punto más vulnerable de su posición es la sobrevaloración de los elementos técnicos y la subvaloración de los elementos ideológicos en el campo de las artes espaciales. Para ellos, el industrialismo pasa a veces de ser simple instrumento de la lucha de clases a categoría extraclasista, a instrumento del confort cultural y general de la ra-

cionalización de la sociedad. Pecan continuamente de practicismo puro, de un tecnicismo como fin en sí mismo y de un apoliticismo extraclasista.

En el campo de las artes espaciales, este grupo está representado por las asociaciones siguientes: Osa (Unión de Arquitectos Contemporáneos), los pintores del ex Lef, una parte del Ost (una parte inclinada a la poligrafía y cansada de la pintura de caballete) y una parte de la Asnova (Asociación de Nuevos Arquitectos), que en conjunto defiende posiciones de carácter formalista. Este grupo debe ser sustraído a la influencia de la ideología burguesa y puede ser muy bueno utilizado en interés de la construcción socialista; podemos ponerlo enteramente al servicio de la revolución proletaria. Sin embargo, cuando hay que elegir entre los especialistas, siempre damos preferencia a viejos artistas típicamente burgueses, enemigos nuestros e inclinados a la *routine*, y rechazamos, en cambio, con desprecio la colaboración de los especialistas nuevos, educados en las circunstancias de la cultura industrial.

Pero —nos dirá alguien— ¿cómo es posible que del seno de la intelectualidad artística pequeño-burguesa surjan grupos profesionales tan contrapuestos? Nada tiene eso de extraño. Una parte de la pequeña burguesía apoya siempre a la reacción burguesa, mientras que otra parte se funde con la revolución proletaria. La pequeña burguesía alimenta en su propio seno elementos que se hacen fascistas y elementos que entran en el movimiento comunista. Claro está que no pueden compararse en absoluto los grupos de profesionales pequeño-burgueses, que actúan en el campo del arte soviético, con las fuerzas reaccionarias fascistas. En la mayoría de los casos, esos grupos son subjetivamente devotos del sistema soviético, pero son reaccionarios en su esencia artística

e ideológica, en su metodología artística, por la estrechez de su concepción del mundo y de la vida (su visión pesimista), por su obtuso desprecio frente a cualquier innovación y frente a la técnica moderna. Generalmente, la pequeña burguesía se distingue en el campo de la cultura artística por su rabioso y obtuso conservadurismo. En lo que respecta a la intelectualidad técnica, su existencia misma está ligada al desarrollo de la gran industria. Además, este grupo se halla menos vinculado a las tradiciones. Los primeros están mayoritariamente ligados al pasado, los segundos al futuro. Los primeros obstaculizan el desarrollo de la cultura artística, frenan el progreso del arte, introducen en las masas trabajadoras los gustos pequeño-burgueses; los segundos incrementan el desarrollo del arte, son capaces de revolucionar los gustos y la vida cotidiana. La diferencia es inmensa.

Pero no hay que cometer un error: no se debe pensar que grupos sociales definidos con tanta precisión coincidan con las asociaciones artísticas hoy existentes. Estamos hablando de categorías sociales, mientras que en el seno de las asociaciones artísticas está presente un fermento del que participan varias fuerzas sociales. Además, todavía hay toda una serie de grupos y de corrientes que no se ha organizado ni forma parte de ninguna asociación.

La intelectualidad artística proletaria todavía no ha asumido una forma organizativa propia, pero eso no significa que no esté representada en el frente de las artes espaciales. Lo está, y de manera no marginal. El simple nacimiento del grupo «Oktiàbr» ha obligado al «Achr» a reorganizarse, ha agudizado la crisis interna de esta asociación obligándola a crear de prisa y corriendo una sección «productiva». En su conjunto «Oktiàbr» es una organización de compañeros de viaje de izquierda, con un fuerte núcleo de artistas prole-

tarios. En el grupo de la intelectualidad artística proletaria entran no sólo una parte de «Oktiàbr», sino también otros muchos miembros activos de círculos creados para las nuevas formas de trabajo artístico del Komsomol, así como trabajadores de las uniones sindicales (en los distintos ramos de la industria).

La posición de todos estos grupos ha sido definida en el capítulo dedicado a las características fundamentales de la cultura artística proletaria. El fin común que dichos grupos se proponen es la lucha en favor de la ideología proletaria, una reorganización colectiva y racional de la vida cotidiana del obrero mediante las artes espaciales, la actividad al servicio de la industria socialista y de la lucha de clases del proletariado.

Todos estos grupos adoptan la perspectiva clasista. No admiten la posibilidad de crear una cultura artística proletaria de laboratorio; defienden, en cambio, que dicha cultura debe desarrollarse sobre la base de una estrecha colaboración recíproca entre el arte aficionado de las grandes masas proletarias y el arte profesional, innovador, científicamente industrial, de una intelectualidad altamente cualificada. Son contrarios a las organizaciones de tipo corporativo, cerradas en sí mismas, y exigen a sus miembros la participación en las «uniones productivas» de las principales ramas industriales. Para ellos, el campo de las artes espaciales no se limita simplemente a la pintura, la escultura y la arquitectura. En efecto, el cine, la fotografía, la técnica de la iluminación y las artes industriales transforman por completo la antigua concepción clásica y medieval de las artes espaciales e introducen nuevas formas de trabajo artístico. Los grupos citados mantienen que la tarea fundamental en el frente de las artes espaciales es la lucha contra el apoliticismo, contra puntos de vista extraclasistas,

contra el abstractismo y el tecnicismo puros, la lucha contra el decadentismo, la improvisación oportunista de los profesionales y la obtusidad.

La influencia ejercida por la burguesía y la pequeña burguesía en el frente de las artes espaciales es más intensa que en cualquier otro sector artístico. Y ello porque el campo de las artes espaciales está orgánicamente ligado a las formas más tradicionales de una vida cotidiana rutinaria y estacanda. La trivialidad y la vulgaridad en todas sus formas triunfan en los proyectos de nuevos edificios públicos, en las nuevas y grandiosas construcciones de oficinas y bibliotecas de las cuales habrán de avergonzarse muchas generaciones futuras, en los carteles y posters populares puestos a disposición de los consumidores por centenares y miles de copias, en la distribución de las viviendas obreras, así como en la ordenación de los círculos obreros y de las entidades estatales, en las fábricas de muebles, tejidos y cerámica, así como en las de objetos de vidrio, en la tipografía y en la litografía, en las exposiciones de cuadros.

La trivialidad, la *routine* y los gustos anticuados se mantienen por el oportunismo de unos y la visión artística obtusa de otros. Individuos que se han metido a trabajar, en el seno de la clase obrera, en el campo de las artes «productivas» y a dirigir las artes espaciales en general no pueden renunciar a los puntos de vista estéticos patriarcales del populismo ni a las simpatías artísticas de tipo académico. La sobrevaloración de la vieja cultura artística a la que están sometidos les lleva lógicamente a negar el punto de vista clasista en el campo del arte y a asumir en el plano ideológico los sistemas artísticos burgueses hoy de actualidad, así como las viejas profesiones burguesas. El culto de la pintura de caballete y la lucha contra las innovaciones y contra las técnicas

de laboratorio e industriales les convierten en instrumento de la reacción artística que asume las innobles formas del mecenazgo, las influencias personales, la adulación y el monopolio. En ningún campo del arte existen tantas lápidas y tantas tumbas como en el campo de las artes espaciales. En ningún otro sector son tan potentes los cadáveres y los difuntos, las tradiciones de las generaciones desaparecidas hace mucho tiempo y los fantasmas del pasado que todavía se mueven en los cementerios estéticos. Por eso es aún más necesaria la unión de todas las fuerzas vivas y modernas capaces de defender las posiciones de una cultura artística proletaria, de luchar contra la restauración de las tumbas, contra el triunfo del espíritu pequeño-burgués y contra todo aquello con lo que se pretende intoxicar a la joven cultura artística del proletariado.

3. CONSTRUCTIVISMO Y ARQUITECTURA

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

Редакция: Москва, Новинский бульвар, 32, кв. 67.
Тел. 6-76-38.

НОВЫЕ МЕТОДЫ АРХИТЕКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ

Одно десятилетие отделяет нас от архитектурного „благополучия“ довоенного времени, когда в Ленинграде, Москве и других крупных центрах лучшие русские зодчие беззаботно наслаждались всевозможными „стилями“.

Много ли десятилетие?

Маленькая трещинка времени. Но революция, уничтожив косные предрассудки и отжившие каноны, превратила трещинку в пропасть. По ту сторону пропасти остался последний этап упадника орнаментальной системы европейского мышления, беспринципный эклектизм, имеющий наготове тысячу художественных рецептов, апробованных нашими дедом и прадедами, готовый черпать истину откуда угодно, — но только в прошлом.

По эту сторону открывается новый путь, который еще надо прокладывать, новые просторы, которые нужно еще заселить. В обстановке сегодняшнего дня куется миролюбивое современное зодчество, создаются новые методы архитектурного мышления.

Вместо старой системы архитектурного творчества, где план, конструкция и внешнее оформление задания постоянно находились во взаимной борьбе и где архитектор был по мере сил своим примирителем всех этих неразрешимых конфликтов, — новое архитектурное творчество, прежде всего, характеризуется своим единым неразделенным целевым устремлением, в котором органически выковывается задача к и к которому сводится созидательный процесс от начала до конца.

Вместо отвлеченного и крайне индивидуалистического вхождения старого архитектора — современный зодчий твердо убежден в том, что архитектурная задача решается, как и всякая иная, лишь в результате точного выяснения неизвестных и отыскания правильного ее решения.

Зодчий ищет вокруг себя sources творчества изобретателя в разных областях современной техники, гигантских шагами побеждающей землю, недра и воздух, с каждым часом открывающей все новые и новые позиции. Не трудно понять, что этот изумительный успех человеческого гения объясняется, главным образом, правильным методом творчества. Изобретатель твердо знает, что как бы ни был ярост подем его творческого энтузиазма — он будет бесцелен без трезвого учета мельчайших обстоятельств, окружающих его деятельность. Он во всеоружии современного знания, он учитывает все условия сегодняшнего дня, он смотрит вперед, завоевывает будущее.

Конечно, можно было бы подменить сложное искусство архитектуры подражанием тем или иным, хотя бы



ПРОЕКТ

здания Московского отделения монтаж и реализация газет „Ленинградская Правда“, Москва, Страстная площадь. Архитектор А. А., В. А. Васильев. 1926 год.

Основная задача при проектировании заключалась в том, чтобы при данной минимальной площади обеспечить здание (6х8 м) наиболее рациональное размещение всех необходимых для данного производственного процесса помещений и выразить в фасадах производственный и агитационный характер сооружения.

Здание спроектировано в 3 этажах из кирпича, стекла и железобетона.

I этаж — газетный киоск, помещения для сторожа.
II — читальный зал.
III — общие контора и контора объявлений.
IV и V этажи — редакции.
Подвал — котельная.

По фасаду на Страстную площадь спроектированы: витрина для текущих сообщений, установка для световой рекламы, часы, трансформаторы, премьерер.

Primera página del número uno de „SA“ (Sovremennaja Architektura), 1926.

K. ZELINSKI

IDEOLOGIA Y TAREAS DE LA ARQUITECTURA SOVIETICA *

La arquitectura ha salido renovada de la última guerra. Se están acercando rápidamente los días en que empezaremos a construir. Los problemas ideológicos de la arquitectura constituirán en breve el centro de la atención pública.

Por fin ha llegado la época en que el desarrollo de la arquitectura ya no puede quedar abandonado a sí mismo, es decir, a la arbitrariedad del mercado. Dejando a un lado el caso de la Rusia soviética, puede decirse que incluso en el Occidente capitalista el Estado no puede descuidar por más tiempo el atraso y la anemia de la arquitectura moderna. De la misma manera que en una determinada fase de su desarrollo productivo-económico el Estado nacionaliza los ferrocarriles y las principales vías de comunicación, así también la inaudita superpoblación de ciudades como Londres y Nueva York (100.000 personas por metro cuadrado) obligan al Estado a ocuparse de la técnica necesaria para construir habitaciones para muchos millones de personas. Los principales sectores e empresas capitalistas proponen a sus gobiernos la ejecución de enormes proyectos arquitectónicos. Un proceso de teorización está en curso.

(*) «Ideologia i zadaci sovetskoj architektury» en *Lef*, número 3, 1925.

Pero los hombres, escribe Le Corbusier-Saugnier (1), viven en casas viejas y todavía no se han decidido a construir casas nuevas. El culto sagrado de la casa, de la divinidad doméstica, es tal que quieren demasiado a sus habitaciones. Las religiones se basan en dogmas, las religiones no cambian, cambian las civilizaciones; las religiones son combatidas una vez minadas por la podredumbre. Las casas no han cambiado. La religión de la casa permanece idéntica a lo largo de los siglos. La casa ha de ser abatida.

Así, pues, el arte del ingeniero, el arte constructivo en el sentido estricto de la palabra, entra en conflicto

(1) LE CORBUSIER-SAUGNIER, *Vers une architecture*, París, 1924. Este libro sobre la arquitectura moderna ha visto en Francia seis ediciones en un breve lapso de tiempo. Ello representa el más característico ejemplo de la confusa excitación que se ha apoderado de las mentes de los arquitectos ante el brillante triunfo actual de la técnica y de la ingeniería; pero la ambigüedad y un permanente espíritu de conservación social, de pequeño-burgués, impiden a Le Corbusier plantear los problemas de la arquitectura con toda la profundidad necesaria y ligarlos con la solución de los problemas centrales. Le Corbusier siente de manera extremadamente aguda toda la podredumbre de la arquitectura burguesa, así como su falta de gusto. Frente a esa arquitectura moderna, incómoda para sus habitantes, opone la frescura, la claridad y la funcionalidad de las instalaciones de ingeniería, de las grandes naves, de los aeroplanos, de los automóviles, etcétera. Más o menos, como nuestro Ehrenburg, Le Corbusier escribe: «Los ingenieros son sanos, fuertes, enérgicos, útiles, morales y alegres. Los arquitectos son frustrados, holgazanes, vanidosos y lúgubres». Refiriéndose a los banqueros y a los industriales, Le Corbusier dice que viven sólo en las fábricas, donde son fuertes, enérgicos y alegres. En cambio, en casa, en sus pasados *boudoirs*, se sienten cansados y oprimidos. Temed vuestras casas, dice Le Corbusier al pequeño-burgués francés, porque son *amorales* en su incomodidad. Construid casas nuevas, máquinas habitables; de lo contrario, las cosas irán mal. Le Corbusier ha titulado el último capítulo de su libro «Arquitectura o revolución», y con esa disyuntiva (o la arquitectura o la revolución) concluye su advertencia, de sentido clásico, dirigida al capital francés. *Todavía se podría evitar la revolución* si se construyeran nuevos edificios que no oprimieran con su incomodidad nuestra psique, que no quitaran a los hombres el hábito de estar en casa ni destruyeran de ese modo la moral y la familia.

con la arquitectura, con la más atrasada de las artes (atribuyendo a ese concepto un significado convencional).

Mientras que la historia de la arquitectura se desenvuelve lentamente a lo largo de los siglos en lo que respecta a la simplificación de las estructuras y de los ornamentos, cincuenta años de cemento nos han aportado resultados sintomáticos de la gran potencia de la construcción e indicativos del giro producido en el código de la arquitectura.

Si se compara eso con el pasado, podrá verse que, para nosotros, ya no existe el estilo; se ha producido una revolución (2).

La arquitectura se halla en vísperas de una nueva era. Lo mismo que en una gota de agua, se reflejan en ella las fuerzas potenciales de la revolución social que avanza. El culto de la iglesia, de la política, del confort doméstico, del arte «íntimo» del caballero, parecen ridículos, mezquinos e incluso (¡qué horror para un pequeño-burgués!) inmorales.

El Occidente capitalista se va debilitando y cada vez se halla más exhausto. Las trincheras de la guerra se instalan entre los apartamentos burgueses. Los muebles divanes de seda, los tapetes, los mezquinos cuadros al óleo y las litografías pierden su color. La arquitectura ha sentido de pronto su propio mal olor.

(2) Le Corbusier ve una posible salida para la estética de la arquitectura en el retorno a las formas geométricas constructivas originales: «la esfera, el cubo, el cilindro, el cono, etcétera. Puesto que, en efecto, así es como se construyen los ascensores y así fue como se construyó el Partenón. La geometrización permitirá a la arquitectura fundirse con la técnica».

Apartando en el libro de Le Corbusier-Saugnier todo lo que contiene de pequeño-burgués y de metafísico nos encontramos con una masa de materiales preciosos sobre la arquitectura contemporánea. Ante todo, dicho libro describe magníficamente la situación en que se encuentra la arquitectura de postguerra en Occidente, desvelando su ideología.

Durante la guerra se han apagado los hogares domésticos y el capitalismo ha descubierto ahora que olían a podrido.

La vieja Europa, con sus ricas y magníficas tradiciones, está dispuesta a empuñar la espada de la desnuda técnica. La revolución en el campo de la arquitectura se transforma en una válvula de seguridad (desahogo insuficiente) de las fuerzas sociales que presionan desde abajo y que son más profundas.

La arquitectura —la gran conservadora— suscita en las mentes pequeño-burguesas una rebelión incruenta pero eficaz, la insurrección de la técnica contra la arquitectura.

De un lado está la arquitectura adormilada en las visiones semiolvidadas de los estilos milenarios y de los gigantescos palacios asirios, de las columnatas de los templos de Luxor, que se prolongan por interiores kilométricos, la arquitectura llena de solemnidad del gótico, del Renacimiento enriquecido por el oro de los Luises; de otro lado, la ingeniería, las máquinas cargadas de fuerza inaudita, los puentes elegantes, los transatlánticos, las grúas, las construcciones, las estructuras de acero, todo un mundo de metal dúctil y poderoso.

Así son los dos mundos. Los mejores y más sinceros arquitectos e ingenieros de Occidente están viviendo ese contraste como un contraste de carácter social. Los confusos contornos del frente de batalla asumen un carácter inquietante y prometedor. El Occidente arquitectónico se encuentra en una encrucijada, ante problemas que no pueden resolver los arquitectos, sino las clases. La lucha técnica aspira secretamente a tomar el tono de una lucha social y política.

1. *Objetivos del artículo.*

Los problemas más urgentes que la arquitectura

contemporánea tiene planteados no son fortuitos. Están determinados por la desarticulación del régimen económico capitalista, y más particularmente por el rápido progreso técnico de estos últimos decenios. Para nosotros, en la Rusia soviética, los problemas de la arquitectura tienen una importancia de primer orden. Es cierto que la práctica de las construcciones se desarrollará todavía lentamente en el transcurso de los primeros años de esta desarticulación económica, pero el trabajo preliminar y la toma de posición ideológica por parte de la nueva arquitectura entran a formar parte de la cultura de nuestra época.

El proletariado ha vencido y, para construir, debe ser el piloto ideológico de su arquitectura.

Mi intención en este artículo es llevar a cabo una fundamentación preliminar de las posiciones ideológicas en el campo de la arquitectura. Por ideología de la arquitectura entiendo aquí el conjunto de premisas de carácter técnico-productivo, económico-social y estético que determinan la realización concreta de las ideas y de los proyectos arquitectónicos.

Nuestras exigencias de carácter técnico-productivo, en lo que respecta a la arquitectura, no son las mismas de los países capitalistas. Estas exigencias de carácter productivo-constructivo están determinadas por los fines de la construcción, y los respectivos fines no coinciden.

Sin embargo, en la presión del constructivismo sobre la arquitectura tiene su papel la lógica del técnico en general.

Esta lógica, tan necesaria en todos los campos de la cultura de nuestro país campesino, es la que voy a defender en el artículo.

2. *La historia desvela a la arquitectura.*

No es casualidad que el «arte» y la ingeniería cons-

tructivista hayan entrado actualmente en conflicto. Esto no ocurre sólo en el campo de la arquitectura.

El antagonismo tiene dos causas: *una histórica y otra de principios*.

He aquí la causa histórica: el desarrollo de las fuerzas productivas rebasa la «sobreestructura» arquitectónica y mediante sus tentáculos —la técnica— aferra la arquitectura. La «artisticidad» de la arquitectura pura empieza a impedir el ulterior desarrollo vital. Esta es la dialéctica. La arquitectura resulta purificada y dinamizada desde abajo, bajo la presión de exigencias funcionales.

Pero una arquitectura inerte, anclada en sus tradiciones, intenta resistir e imponer sus formas y estilos fosilizados a la vida real.

Un ejemplo claro de esta superchería arquitectónica lo tenemos en la estación de Kazán que se está acabando de construir en Moscú y que representa una verdadera burla formal en detrimento del ferrocarril.

En el plano de los principios, la contradicción consiste en la *diversidad de las funciones*: función artística y función puramente constructiva. Esta es una división que se da también entre la prosa y la poesía, entre el arte en general y las exigencias prácticas de cualquier actividad organizada.

La ingeniería tiene un solo objetivo, el constructivo, mientras que la arquitectura tiene dos, uno constructivo y otro estético.

Por otra parte, la arquitectura está llamada a influir con sus formas en nuestra naturaleza emotiva, debe reforzar la *ponderabilidad* sensorial de aquello que se ha construido, contribuir a su autoconformación.

Durante toda la historia de la arquitectura se ha asistido sustancialmente a la lucha entre el ornamen-

to y la construcción (3) (entre «estilos ornamentales y tectónica», Kohn-Wiener).

La paz, hecha utilitaria y constructiva por las guerras, ha originado con su anarquía capitalista la descomposición de la unidad formal interna de la arquitectura. La arquitectura posee una naturaleza bisexual. Es demasiado artísticamente-femenina. En cambio, nuestra época ha ido reforzando progresivamente su principio masculino, la capacidad, la ligereza, la movilidad, la resistencia, la técnica. La economicidad quiere dar a la arquitectura un hábito sencillo y estandarizado y quiere atribuir a sus rasgos un aspecto masculino y vigoroso (4).

Las épocas burguesas ya pasadas, los tiempos de un mundo trascendente y de la «divina providencia» en el campo de la arquitectura se veían rebasados por el juego desenvuelto y la «artisticidad» de una estética altanera. La época de la guerra es la época de los hombres; las mujeres se quedan en casa. En el campo de la arquitectura, el elemento estético tiene que retroceder ante las duras exigencias de la vida.

Sólo el socialismo puede equilibrar las dos exigencias, la estética y la constructiva. Actualmente, en este

(3) Para el período de la dominación de la construcción monumental y el ornamento, véase V. HAUSENSTEIN (*Arte y sociedad*, traducción del alemán, Novaja-Moskva, 1923). El autor hace referencia al esquema de la sucesión dialéctica de épocas comunitaristas e individualistas. «La escuela de Saint-Simon creó dos expresiones convencionales para distinguir esta dialéctica histórica: al período de la integridad social cerrada lo llamó «época orgánica» y al período del individualismo y de la descomposición de todo espíritu colectivo lo llamó «época crítica». Cfr. también el «formalista» KOHN-WIENER, *Historia de los estilos de las bellas artes*.

(4) Es interesante señalar que en épocas pasadas estas dos tendencias en el seno de la arquitectura constituyeron la manzana de la discordia entre los programas de estudio de la Academia de Bellas Artes y, por ejemplo, el Instituto de Ingenieros Civiles. Esta disputa académica ha sido recogida ahora por Ja. Tugendchold (Cf. *Izvestia*, 20 de agosto de 1927).

período de compleja transición entre la revolución y la guerra, de acontecimientos inmensos por su importancia real, vital, el elemento artístico pasa a segundo plano. ¿Segundo, tercero o cuarto? No lo sé. Sólo sé que existen momentos en los que clases enteras de hombres, casi toda la sociedad, se acercan a un umbral en el cual el mediador estético resulta completamente superfluo. Tenemos otras cosas en que pensar.

3. *Un día en que el arte se nos hizo extraño.*

Recordamos el día siguiente a la muerte de Lenin. No sólo el teatro resultó superfluo cuando se abrió en tierra la fosa de Lenin. Superflua e impotente se mostró también la poesía (el periódico literario *Lenin*), y asimismo nos parecieron falsas las esculturas y pinturas que representaban a Lenin.

Junto a la tumba de Lenin se vio comprometido todo el arte. Todos los esfuerzos artísticos de todos los hombres que intentaban mostrarnos a Lenin *por medio del arte* nos parecieron perfectamente inútiles, por no decir inoportunos.

¿Por qué el arte se ha metido por un camino que puede llevarle a su fin?

La causa de ello no hay que verla solamente en la inadecuación histórica de los recursos del arte contemporáneo, recursos que en la actualidad no tienen ya nada que ofrecernos; la verdadera causa es más profunda y está en *la inutilidad de un enriquecimiento artístico de la consciencia de hecho*, en la inutilidad de una prolongación estética.

Las válvulas termoiónicas sirven cuando hay que escuchar las ondas de radio «que no existen», que no se pueden tocar. Por el contrario, constituye un añadido, una prolongación superflua, todo aquello que se refiere a Lenin desde un punto de vista estético,

puesto que Lenin está muy vivo, materialmente vivo.

Por eso todo el esteticismo referido a Lenin suena a falso. Por eso también leemos con indiferencia toda esa seudoliteratura en torno a Lenin y buscamos con tanta avidez cualquier hecho nuevo, cualquier información nueva sobre Lenin, que en este momento no puede ser sustituida por ninguna poesía.

En ese caso nuestros intereses vivos y reales dejaban al margen cualquier forma de arte. Tanto más cuanto que el arte contemporáneo, con muy escasas excepciones, se mostró completamente ajeno al acontecimiento, incapaz de sentirlo en el fondo.

4. *La época, el estilo, el género.*

Sin embargo, puede mantenerse con V. Hausenstein que en las épocas orgánicas el arte deja de recoger íntegramente las «energías» de las clases que se están liberando y entonces pierde su carácter de *arte por el arte*.

En períodos así, el arte asume aspectos constructivos-monumentales capaces de reflejar el plano colectivista de la vida.

En épocas de transición la vida se aleja aún más de los intereses del arte. El arte asume entonces un carácter *constructivo genérico*, con el acento puesto en el sujeto, y presenta características organizativas y económicas.

El estilo de nuestra época oscila entre el constructivismo genérico y el realismo constructivista monumental, dando tumbos de un lado a otro. Es el lenguaje ensordecedor de la guerra y la voz de la paz. El arte, que tiene su punto de partida en acontecimientos singulares, que utiliza fragmentos de periódico y breves notas de la empresa aventurera de toda una época, es un arte que pretende erigir bóvedas capaces de abar-

car todo el mundo. Ahí está el hoy y el mañana. Es la mirada aguda, ávida, del vivaque que se clava con fuerza y rápidamente, sin dilaciones; es también la mirada que escruta los horizontes a punto de consolidarse.

En la Rusia soviética, la vida en toda su complejidad, al absorber la linfa de las viejas artes e inyectándose a las nuevas, está nivelando estas últimas en el espíritu de la propia tensión organizativa. El constructivismo se hace género (5). Llega, por fin, el momento en que los hombres rechazan completamente el arte. Es lo que está ocurriendo en los días que vivimos.

Esta oposición a las formas estéticas aparece tanto más fácilmente cuanto que ha nacido de exigencias vitales en el seno de artes en que estas formas han envejecido particularmente o se han hecho estrechas (ya sea desde el punto de vista artístico o en un sentido constructivo-dinámico).

Un arte de este tipo, que suscita la más violenta oposición de todo el espíritu de nuestra época, es la arquitectura. La vieja arquitectura, con sus rasgos que resultan tan extraños como un reloj parado, suscita hostilidad ante la presión constructivista de la Rusia soviética, ante una presión que se extiende en todos los órdenes culturales.

5. *La arquitectura y la sociedad soviética.*

La construcción arquitectónica en Rusia seguirá dos caminos: nosotros ajustaremos, transformare-

(5) Por constructivismo de género o genérico entiendo el predominio de los momentos organizativos en el proceso de elaboración. El estilo pictórico geométrico de ciertos pintores «productivistas» constituye un ejemplo de constructivismo genérico. El constructivismo monumental oculta más profundamente su pathos organizativo sin ostentarlo técnicamente.

mos y adaptaremos los viejos edificios a las exigencias actuales gradualmente y cuanto más avancemos por ese camino, tanto más rápidamente se desarrollará la nueva construcción socialista con sus nuevas leyes y su nueva ideología. ¿Qué ideología será?

La nueva construcción consistirá en la edificación de Palacios del Trabajo, nuevas estaciones, habitaciones comunitarias, fábricas, pueblos obreros, nuevas ciudades y nuevos pueblos. Formarán parte orgánica de todo eso el recuerdo arquitectónico de nuestros dirigentes, los monumentos escultóricos y la propaganda monumental.

Proyectos, audacias, grandes planes para los próximos decenios. ¿Cuándo empezarán a realizarse? Esto depende de muchos factores, pero sobre todo de la electrificación de Rusia y del desarrollo económico e industrial de nuestro país.

Con todo, las discusiones sobre la ideología arquitectónica del futuro no tienen hoy un carácter exclusivamente platónico. En los centros científico-artísticos superiores está en curso una fase preparatoria. Se elaboran proyectos; se organizan concursos arquitectónicos; se ponen las primeras piedras de edificios y monumentos; se está preparando parcialmente la futura reorganización urbanística de Moscú.

¿Se han establecido acaso unos principios generales válidos para las nuevas construcciones soviéticas? ¿Se ha llamado la atención de la opinión pública sobre los nuevos problemas? ¿Qué se ha hecho para atraer a los mismos obreros a los debates sobre las nuevas formas de la construcción? ¿Acaso no estamos elaborando los proyectos de un nuevo Moscú y desarrollando un trabajo preparatorio para la elaboración tipológica de los futuros edificios *destinados a los obreros?*

Si nos esforzamos por atraer a la opinión pública

obrero hacia el teatro, la pintura, la literatura, debemos reconocer que esa llamada de atención ha de tener también en cuenta a la arquitectura, que es la menos favorecida de las artes.

Y si estamos directamente interesados por el futuro triunfo de estas o aquellas ideas arquitectónicas en lo referente a la edificación, ¿por qué hemos de estar menos atentos a los proyectos de una reorganización urbanística de Moscú, a los proyectos del Palacio del Trabajo o del Mausoleo de Lenin?

Todo esto es muy importante porque, repetimos, es el arte más accesible a las masas y, por tanto, también la más expresiva y eficaz.

No hay más remedio que afirmar que hemos hecho muy poco y que todavía se hace muy poco para utilizar esa prerrogativa de la arquitectura.

En Moscú se cuentan por centenares los círculos literarios de base y los círculos obreros en los que se discuten a veces los más difíciles espectáculos de Meyerhold, etc.; en cambio no conozco ni un solo círculo obrero o asociación, salvo los especializados, en los cuales se discutan ampliamente las cuestiones de la arquitectura a la luz del marxismo haciendo referencia a aquellos objetivos que la organización comunista de la sociedad ha de marcar a la arquitectura junto con el nuevo régimen de producción y de trabajo.

Es hora ya de poner las cuestiones de la arquitectura en el centro de la atención pública. Y eso es tanto más fácil hacerlo (lo repito de nuevo) cuanto que todo el sistema de la vieja construcción capitalista, comparado con las sanas ideas y los sanos ejemplos de la construcción comunista, nos ofrece el medio más directo para demostrar la esencia del nuevo régimen político-económico.

Más adelante trataré de establecer cuáles deben

ser los principios definitorios de la ideología de la nueva arquitectura; de momento vamos a ver, aunque sea brevemente, cuál es la preparación ideológica que se está impartiendo en nuestros institutos «especializados».

6. *Dónde el comunismo no ha puesto todavía los pies.*

Entre nosotros se está produciendo la misma «teorización» que, como ya he dicho, tiene su curso en Occidente. Una vez pasada la tempestad, se reorganizaron las asociaciones arquitectónicas; se mira alrededor, se ocupan los antiguos puestos y empiezan las preocupaciones («Zodci» en Leningrado, «Architektura» en Moscú).

¿Qué piensan los arquitectos de la situación arquitectónica de nuestro país?

Las perspectivas son inmensas. «No debemos limitarnos a enterrar el pasado —dice el artículo programático del primer número de la revista de Leningrado, «Zodci» (1924)—, debemos crear nuevos tipos no sólo de edificios, sino de centros habitados enteros».

¿Y cuál sería la función de «Zodci»?

«Zodci» debe ser el *piloto*, como en el pasado, y dirigir la vieja barca de nuestra arquitectura rusa por una ruta nueva (6).

¿Cuál será la ideología piloto? ¿Cómo se nos orientará en problemas tan complicados?

A esas preguntas responde el profesor G. Kosmacevski (7): «A veces es difícil orientarse —dice con conmovedora sinceridad Kosmacevski— en la masa

(6) «Zodci» es el órgano de la Asociación de Arquitectos de Leningrado. Cr. núm. 1, 1924.

(7) *Ibidem*. Discurso del profesor Kosmacevski, pronunciado con motivo de la inauguración de la nueva Asociación de Arquitectos.

de elementos vitales, en el caos, en el tumulto; es difícil, casi imposible en ocasiones, ver los resultados más inmediatos de la interacción de estos factores. Entonces es cuando viene a ayudarnos *la intuición que sabe prever el futuro y que nos sirve de profeta* (cursiva del autor). Con medios tan 'viejos' como la 'previsión intuitiva del futuro' la vieja 'barca' arquitectónica se apresta valientemente para una larga navegación. Y eso no es todo: «Zodic» está dispuesta a acoger en sus páginas a toda la Asociación, quiere ser el Arca de Noé de la arquitectura. Pero para conseguirlo hay que tener un timón, ciertamente. La arquitectura debe poder iluminar de algún modo su propio camino, influir de alguna manera sobre la sociedad para elevar el nivel medio del gusto y de las exigencias. Para ese fin la arquitectura debe tener una ideología propia ya preparada» (8).

¿Quién empuñará el timón de la ideología? ¿Quién va a influir poderosamente sobre la sociedad? ¿Quién será el piloto y maestro experimentado en el campo de la arquitectura? ¿Puede la misma sociedad tomar parte en la formación de esta ideología? ¿Dónde y por quién será creada la ideología de la arquitectura?

«Para hacer esto —responde el profesor Kosmacenski— están las asociaciones artístico-científicas de los arquitectos consideradas colectivamente, ligadas a los intereses generales de orden superior, es decir, a los intereses de la verdad y de la artisticidad científica; unas asociaciones basadas en la ley psicológica del conocimiento más elevado, o sea, en la aspiración a la generalización, a la deducción y a la previsión. Únicamente en eso puede consistir el alma de la arquitectura».

(8) *Ibidem*, pág. 19.

Y añade: «¡Qué gran tarea tenemos enfrente, cuántas emociones vamos a experimentar para sentir todo el valor del tesoro que ahora se encuentra en nuestras manos!»

Hay que admitir que la arquitectura burguesa se da perfecta cuenta del «valor de aquel tesoro» que ahora se encuentra en sus manos.

Sin embargo, yo me siento invadido por «otras emociones» y no me baso actualmente en «los intereses de orden superior» de la artisticidad. Las llaves de la felicidad arquitectónica no están en mis manos. Yo no pertenezco a la asociación especial fundada en la ley psicológica de la consciencia más elevada.

Con todo, no me atrevería a deducir de ello que «el alma de la arquitectura» puede no habitar en la misma dirección que la asociación de los arquitectos de Leningrado. En definitiva, no puedo permanecer insensible a la hora de enfrentarme con los problemas de la arquitectura soviética.

Es difícil observar impasibles cómo el «precioso tesoro» (9) —la ideología de la arquitectura soviética— pasa enteramente a manos de la arquitectura más reaccionaria, más burguesa, ecléctica e inmovilista.

El «alma» arquitectónica, que habita en Leningrado, *Mojka*, núm. 83, es el viejo espíritu burgués educado en la consideración estética de los más variados estilos, corroído por una gran confusión artística, por el estilo «ruso», por los caprichos de los que un día fueron sus clientes.

El verdadero rostro de la arquitectura rusa actual

(9) Hay que admitir que en aquellos casos en que el profesor Kosmacenski se mueve en el terreno de los razonamientos técnico-arquitectónicos especializados, expresa numerosas ideas llenas de buen sentido. Así, por ejemplo, cuando saca conclusiones muy justas acerca de la función utilitaria de la arquitectura.

es el eclecticismo en todos los frentes. Se utilizan todos los estilos y todas las formas; no hay nada nuevo. Reaparecen todos los estribillos ya oídos, todas las reminiscencias. ¿No hay que dar la razón a Le Corbusier cuando afirma que «los estilos son mentira»? Sí, entre nosotros los estilos mienten. «La rutina ahoga a la arquitectura» (Le Corbusier).

Además, todo eso se ha mantenido latente hasta la época de los ajustamientos» sin que la arquitectura consiguiera salir de la maraña durante la guerra. Situación que es válida tanto para Moscú como para Leningrado.

7. *«El renacimiento de lo viejo». Esa es la consigna de la arquitectura rusa actual. Eclecticismo y antiguallas. Antiguallas y eclecticismo.*

Dos seudónimos del mismo autor.

Así, en la ya citada *Zodci*, el director de la revista, profesor V. S. Karpovich «influye sobre la sociedad» de la siguiente manera: «Debemos encontrar nuevos caminos —escribe—, crear una nueva arquitectura; y para ello *tenemos que volver a la época en que la arquitectura era creada por el pueblo mismo.*»

Lo cual equivale a decir: «¡Volvamos a los bisabuelos de Ostrovski!»

Esta es la razón de que Karpovich nos proponga como nuevo modelo de la nueva arquitectura soviética la arquitectura septentrional en madera del siglo XVI.

«La idea de un posible renacimiento de lo viejo debe ser aceptada como base de nuestra construcción en el momento actual» (10).

Imposible hablar más claro. Ahí tenemos, perfec-

(10) *«Zodci»,* pág. 30. («El nuevo urbanismo y el renacimiento de la arquitectura septentrional en madera».)

tamente visible ante nosotros, «el alma de la arquitectura». «Renacimiento de lo viejo», ésa es la consigna de nuestra arquitectura, ésa es su bandera de combate, su ideología. En seguida vamos a ver cómo esa opinión no es exclusiva de Karpovich.

Este mismo año, durante el congreso de los metalúrgicos, L. D. Trostki ha dicho con profunda amargura: «Toda nuestra cultura se fundamenta en la madera y cada año se quema. ¡Hermosa cultura!»

Y, sin embargo, lo que se va imponiendo es el arquitecto «mujikizante», que sin ninguna vacilación nos propone construir isbas de Olonetsk en plena ciudad.

Es imposible ir más lejos en la completa inversión de los intereses reales en nombre de la propia glotonería profesional.

Y, por lo demás, la cosa es comprensible dado que el profesor Karpovich sabe «leer el futuro». En efecto, «la gran ciudad, una ciudad de grandes casas —escribe—, esté codenada para siempre. Estamos pasando a la 'casa íntima', volvemos nuevamente al regazo de la naturaleza y buscamos los viejos y olvidados hogares de nuestros abuelos».

Yo comprendo la mísera figura del viejo y canoso intelectual ruso desorientado ante las tormentas de nuestra época, ansioso de volver «al regazo de la naturaleza» y lleno de nostalgia por sus «antepasados».

Lo comprendo e incluso me produce una cierta compasión.

Pero me indigno cuando todo eso se me dice desde una cátedra, cuando con ceremoniosidad académica se me anuncia la llegada de una época de «intimismo».

El «intimismo» es propio de las épocas típicamente burguesas, de democracia burguesa. Pero no es éste el lugar para analizar a fondo ese argumento abordado de manera bastante exhaustiva en los manuales de

sociología de la estética y de historia del arte (11). Lo que me interesa decir ahora es que esta predilección por los *interiores* bien amueblados, las baldosas coloreadas, las aldabas de bronce bien bruñidas y la placa reluciente del portero ha sido definida por nuestros arquitectos como «idea inglesa de casita». Esa misma idea penetra luego con otros ropajes en los proyectos del nuevo Moscú, poniendo en ellos el sello del esteticismo burgués-vegetariano; unos proyectos que embellecen en el peor sentido del término, es decir, en el sentido de una adaptación que sigue la línea de la menor resistencia.

¿Acaso pueden representar algo esas columnas de la plaza Sovetskaia que han permanecido allí después de que fuera derruido el cuartel de los bomberos?

Esa muestra de gusto pseudoimperio ubicada allí para «embellecer» nos hace pensar, con su absoluta falta de funcionalidad, en una casa derruida que probablemente podría haber sido utilizada mejor. Además suscita en nosotros muchas dudas sobre los demás proyectos del nuevo Moscú.

¿O tal vez es algo que se ha hecho sólo en esta plaza abandonándose a la «nostalgia», como les ocurrió a los colegas de París y de Luxor, según se describe en la conocida poesía de Teophile Gautier?

En cualquier caso, lo cierto es que «el renacimiento de lo viejo» está operando en todos los frentes de nuestra arquitectura con escasísimas excepciones (los hermanos Vesnin con el proyecto «Arkos», Tatlin y otros). En cuanto surge un concurso arquitectónico, «lo viejo» se precipita rápidamente hacia él con toda

(11) Cf., por ejemplo, V. HAUSENSTEIN (*Arte y sociedad*): «Las épocas de arte extremadamente burgués gustan de describir hombres que gozan con ir bien vestidos y con un apartamento bien amueblado. Predomina en ellas la pintura de caballete y la escultura plástico-individual. La arquitectura se hace intimista».

la inagotable energía de su joven «alma arquitectónica».

Una muestra de ello es, por ejemplo, el concurso para el Palacio del Trabajo, en el que un 75 por 100 de los proyectos presentados recurrían a los viejos estribillos arquitectónicos cuando no se trataba de verdaderos plagios. Los proyectos «neutrales» de la exposición agrícola nacional tienen igualmente mucho de «viejo». E incluso una fachada del mercado Kusnetsk, en Leningrado, se nos presenta con motivos... del Medievo italiano.

8. *La filosofía de la forma arquitectónica inmanente.*

Además de la propagación del método esotérico de la «intuición», de la «previsión del futuro», existen otros síntomas de la vuelta a las viejas formas. Entre los síntomas «filosóficos» podemos destacar la corriente referencia a *la existencia de algunas formas arquitectónicas inmutables, comprensibles y peculiares de la humanidad a lo largo de los siglos*. Vale la pena dilucidar el sentido de esa afirmación, dado que el argumento conserva una apariencia de plausibilidad no sólo para los especialistas de la arquitectura, sino también para círculos de personas mucho más amplios. Es lógico que de algo que se justifica por sí mismo se saquen razones suficientes para un desenfadado y veleidoso «embellecimiento». En cualquier caso, el peligro consiste en el hecho de que este argumento filosófico asume las más variadas formas: de carácter histórico-psicológico unas y de carácter lógico-formal (psicológico-histórico) otras.

En lo que respecta a este último caso, el argumento desemboca en el problema general del carácter inmanente de la creación artística, de las relaciones entre obras de arte y ciertas leyes interiores constantes

adoptadas justamente como criterio de valoración y cuyas funciones son inmutables.

La confusión a la hora de entender el carácter funcional de las formas constructivas y estéticas aproxima las posiciones de Le Corbusier (12), el académico A. V. Schusev, e incluso del compañero Lunacharski. ¿Dónde hay que buscar la clave de esto? ¿Existen formas arquitectónicas originarias en las que se base cualquier construcción? ¿O más bien hay que deducir de ahí que la conservación de estas formas hace a la arquitectura intocable? ¿Cuáles son, pues, los límites de esta inmunidad artística?

Le Corbusier los reconoce en las formas originarias a las cuales debe volver la arquitectura: la esfera, el cubo, el cilindro, la horizontal, la vertical, etc. Según él, esas formas serían orgánicamente congénitas a nuestra psicología.

¿Por qué dichas formas son congénitas a nuestra psicología? ¿Por qué, en fin, nuestro juicio al respecto

(12) «C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion plastique, doit dans son domaine commencer par le commencement aussi et employer les éléments susceptibles de frapper nos sens, de combler nos désirs visuels, et les disposer de telle manière que leur vue nous affecte clairement par la finesse ou la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt; ces éléments sont des éléments plastiques, des formes que nos yeux voient clairement, que notre esprit mesure. Ces formes primaires ou subtiles, souples ou brutales agissent physiologiquement sur nos sens (sphère, cube, cylindre, horizontale, verticale, etc.) et les commotionnent» (LE CORBUSIER SAUGNIER; *op. cit.* París, 1924, pág. 8).

(«La arquitectura, que es asunto de emoción plástica, también tiene que empezar en su campo por el principio y emplear los elementos susceptibles de afectar a nuestros sentidos, colmar nuestros deseos visuales y disponerlos de tal manera que su visión nos impresione claramente a través de la sutileza o la brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés; estos elementos son elementos plásticos, formas que nuestros ojos ven claramente y que nuestro espíritu mide. Esas formas primarias o sutiles, tenues o brutales, operan psicológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, etc.) y los conmuevan».)

no cambia a lo largo de toda la historia humana?

Todo eso debe ser explicado. Y sin una explicación materialista suena a arbitrariedad estética. ¿Cómo puede ser utilizada la forma espacial? ¿Para qué fines?

9. *El cubo como símbolo figurativo.*

Vamos a explicarnos mediante un ejemplo tocante a la errada valoración de la función asumida por la parte espacial.

El académico A. V. Schusev justifica ideológicamente el mausoleo provisional de Lenin, construido por él, con las siguientes palabras: «El tema fundamental del mausoleo radica en que *el cubo es símbolo de la eternidad*. La forma general del mausoleo es la de una pirámide truncada cuya parte superior, parecida a la cubierta de una tumba, se eleva sobre dos pequeños apoyos. Aquí tenemos la realización del volumen y de todo el mausoleo, que expresa alegóricamente la idea-columna de la coronación». En esa argumentación todo suscita perplejidad. Aún resultaría comprensible si se hubiera utilizado el cubo porque se le consideraba *técnicamente como la forma más cómoda*; pero, ¿por qué va a ser el cubo símbolo de la eternidad?

Dejando aparte la cuestión del empeño en hallar un «símbolo de la eternidad» para la tumba de Lenin, hay que preguntarse por qué precisamente esta forma espacial asume una función de carácter simbólico además de su propia función técnica.

Y más en general, ¿por qué cualquier forma espacial puede tener una función «figurativa-eterna», una función de influencia simbólica sobre la creación de los hombres y una función de organización de estos últimos según la dirección auspiciada por la forma en cuestión?

En ese caso hay que admitir que la sal común de cocina es el símbolo ideal de la eternidad puesto que, como es sabido, los cristales del cloruro de sodio tienen la forma de un hexaedro regular (cubo).

10. *El punto de vista de Lenin sobre la función de los monumentos.*

Lenin concedía una gran importancia a la propaganda realizada por medio de la escultura y la pintura. El fue el primero en proponer la erección de monumentos a Chernichenski, Nekrasov, Dobroliubov y otros.

Al plantear la cuestión, Lenin mantenía que dichos monumentos no tenían por qué limitarse a ser símbolos geométricos abstractos de las ideas de emancipación propugnadas ya por esos hombres.

Los monumentos son el método más eficaz para eternizar la memoria de ciertas personas, para atraer la atención sobre la función social que estas personas cumplieron. Ahí radica una propaganda histórica de clase. Y en esa tarea, la abstracción, la estilización son muy dañinas dado que atemorizan a las masas y ocultan el verdadero significado de la escultura.

Así, quienes se dirigen al mausoleo de Lenin no se sienten afectados en absoluto por su forma. Y si surge en nosotros la idea de eternidad no es por su relación con el cubo, sino al pensar en la enorme importancia histórica de Lenin para el destino de todos los hombres, porque la tumba de Lenin representa un nuevo meridiano en nuestro mundo, el meridiano de la nueva era del comunismo.

¿Cómo es, pues, que las funciones «simbólicas» del cubo no ejercen ya ninguna influencia sobre nuestra sensibilidad?

11. *El punto de vista de la historia sobre la función de las formas.*

Sucede eso porque han desaparecido las características que las formas tenían hace algunos milenios.

Sucede eso porque son varias las formas tridimensionales, lineales o de cualquier otro tipo a las que se ha atribuido propiedades de la época económico-productiva, que las dio origen o en la cual se dieron a conocer, fueron reforzadas o demostraron su eficacia.

No hay formas que Dios no haya dado en herencia con sus atributos divinos, eternamente. Toda forma o, mejor dicho, la función de todas las formas depende de la dialéctica materialista de la historia.

Cuando las formas imponen retardadamente sus funciones envejecidas al nuevo medio económico-productivo quedan desposeídas de su función; y esto ocurre de manera violenta, tanto si se trata de una función propia del «poder zarista» como si dicha «forma» es una forma aceptable desde el punto de vista burgués, la forma parlamentaria de una justa democracia.

En este caso, la diferencia funcional entre las formas políticas y las espaciales consiste en el hecho de que los defensores de las formas políticas son las clases dominantes, las cuales no renunciarán a las «funciones» sin oponer resistencia; en cambio, las formas espaciales se muestran pasivas con respecto a las funciones simbólicas que se les atribuye y se fundan en las leyes naturales de la vida, de la materia, etc.

No todo el problema está en la forma, sino en las relaciones funcionales entre las formas-sobreestructuras y la base material.

12. *La biografía del cubo.*

En lo que respecta al cubo, esta forma era consi-

derada «eterna» por las antiguas monarquías asiria y caldea.

Las causas de esa consideración eran dos. En primer lugar, que el cubo era teóricamente la forma plástico-constructiva más sencilla en las tierras del Asia sudoccidental. En efecto, el cubo era algo así como la unidad arquitectónica cualitativamente originaria, el *quantum* arquitectónico de la antigüedad, que al repetirse millones de veces dio lugar a las grandiosas construcciones de Jerjes, Darío y Ciro.

El cubo era la unidad fundamental de aquel *estilo cuantitativo* que Hausenstein considera característico de todas las culturas feudales (13).

La segunda causa por la cual el cubo pasó a la consciencia del pueblo, en los antiguos países babilónicos como símbolo de la eternidad, es la inmovilidad hierática, la máscara petrificada de los milenios de la Persia antigua.

Las monarquías colosales, que ocupan inmensas extensiones territoriales, fundadas en la esclavitud y,

(13) «Es difícil imaginar una forma de expresión más extraordinaria que la pirámide para significar la idea artística del estilo cuantitativo. Esa forma permite explicar también la manera que el estilo oriental antiguo tiene de representar el cuerpo desnudo. ¿Qué es la pirámide? Es la fórmula más artística de la cultura cuantitativa; es acumulativa en el sentido más rígido del término; representa el monstruoso conjunto de millares de fuentes de energía condenados a la *corvée*. Herodoto asegura que para erigir la pirámide de Cheops fue necesario utilizar cien mil esclavos, que la construcción de la vía de acceso duró diez años, que para el transporte de las piedras se necesitaron tres meses y para la construcción de la pirámide, veinte. Tal es el método que da nacimiento a las formas en el despotismo: la conjunción de muchas fuerzas singulares equivalentes cuyas funciones no son cualificadas ni diferenciadas, sino que constituyen simplemente unidades cuantitativas. Para establecer una comparación téngase en cuenta que en la construcción de la torre Eiffel nunca hubo trabajando más de cinco mil obreros y cinco ingenieros y que entre la fecha en que surgió el proyecto y la del término de los trabajos transcurrieron tres años» (V. HAUSENSTEIN, *Arte y sociedad*, 1923, pág. 49 de la edición rusa).

en sustancia, en una organización económica primitiva; las dinastías que reinaban durante miles de años; el salvaje conservadurismo y la enervante magnificencia de las cortes despóticas; la monumentalidad hipnotizadora de toda la antigua vida persa con el correlato de un desarrollo económico muy lento; una manera de vivir calcificada por los siglos; todo eso creó en la consciencia del pueblo una correspondencia, ilusoriamente firme, entre las formas sedimentadas y el conjunto de la vida.

Surgido en un principio como forma técnica geológicamente perfecta, el cubo acabó por convertirse en el fundamento de todo el estilo de vida de la antigua Persia, de Asiria y Caldea.

Una vez perdida su significación originariamente técnica, con su inserción en el marco colosal de la antigua potencia feudal-monárquica, el cubo adquirió en la consciencia del persa y del babilonio antiguo los rasgos histórico-formales de esa misma potencia: la eternidad.

El influjo de la inercia arquitectónica es tan grande que, como podemos ver, después de decenas de siglos, esa forma espacial conserva todavía hoy su significado metafísico.

De la misma manera que el cubo sigue siendo una forma arquitectónica cómoda, así también la metafísica se esconde detrás de aquel biombo, hallando una justificación en las leyes eternas de la arquitectura.

No es casualidad el que Schusev haya expresado aquellas palabras sobre el símbolo de la eternidad. Como vamos a ver en los ejemplos que pondremos más adelante, en este episodio se oculta toda una fase histórica del mundo.

En resumen, la justificación inmanente de la forma comporta formulaciones completamente ininteligibles y por eso mismo aún más peligrosas.

13. *La trampa ideológica.*

Para iluminar a fondo los más recónditos pliegues de la ideología arquitectónica nos servimos también en este caso de un ejemplo. En su artículo «Industria y arte», Lunacharski habla de las leyes fundamentales de lo «simple, espléndido, proporcional, funcional, convincente, estático, armonioso, así como de la riqueza y saturación que se encuentra en el fondo de toda verdadera obra maestra; valores sólo captables con el tiempo, pero que, de todas formas, acaban por emerger y tomar el puesto que les corresponde en el patrimonio de la humanidad a los 200-300 años, o dos o tres mil años después del momento de aparición de la obra de arte» (14). En otro pasaje, Lunacharski habla de una «cúpula de los valores de toda la humanidad», que el socialismo ha de erigir por encima del individuo.

Con esas palabras, Lunacharski niega la mutabilidad funcional (las valoraciones artísticas del uso técnico, por ejemplo) de la «sobreestructura» y de las formas dependientes de la base económico-material.

¿Cómo han surgido estas «leyes fundamentales»? ¿Tienen los hombres una actitud diferente con respecto a ellas en las distintas épocas? ¿Cómo han surgido los grandes valores eternos o esa famosa cúpula que permanece indestructible a lo largo de los siglos y que llegará hasta el socialismo para encontrar aquí su fundamento? ¿Qué significa esa indestructibilidad funcional o absoluta?

Es evidente que con ese razonamiento, Lunacharski se aproxima mucho al caso del cubo que acabamos de considerar. En efecto, gracias a sus «leyes fundamentales» la arquitectura aspirará justamente, como las

(14) A. V. Lunacharski, *Arte y revolución.*

otras artes, a un lugar bajo la «cúpula» con sus milenarias obras maestras.

Y esa cúpula, hecha con obras maestras, ¿cubrirá sólo los museos o toda la vida futura? ¿Cuál es el criterio objetivo para expresar un juicio sobre la utilidad de la obra maestra? Si se admite el planteamiento de Lunacharski, los resultados arquitectónicos acaban asumiendo un significado absoluto, se hacen intangibles (15). Hay que explicarse.

La aplicación de las «leyes fundamentales» o «formas» sin una explicación materialista (o socio-biológica) de la actualidad milenaria de estas formas constituye un poderosísimo engaño de carácter idealista. La norma de lo bello es una categoría de orden histórico y constructivo, no sólo absoluto-formal.

¿Puede entonces esta actualidad estética ser propia de las mismas formas o leyes fundamentales? ¿Se halla inserta en las condiciones de un determinado experimento arquitectónico? ¿Tienen las leyes fundamentales un carácter trascendente?

Un error de tipo ontológico, a lo Aristóteles, es el cometido por el académico Schucev.

Pero veamos ahora un modelo kantismo «arquitectónico». No se trata, por supuesto, de la ideología de los arquitectos del siglo pasado. No, estos razonamientos aparecen hoy. Y ésta es la ideología que pretende «influir sobre la sociedad».

«La teoría de la proyección de instalaciones arquitectónicas se basa en una metodología del pensamiento que acompaña al proceso de la proyección», escribe

(15) Aquí tenemos un ejemplo de dos puntos de vista diferentes a la hora de expresar juicios sobre las obras maestras arquitectónicas: un juicio absoluto y un juicio funcional. En efecto, cuando el «absolutista» Lunacharski se quejaba de que los cañones de octubre hubieran destruido la cúpula de la catedral de S. Basilio, Lenin dijo: «Después de la victoria construiremos una decena de catedrales como ésta».

el arquitecto A. R. Rosenberg (16). La metodología del pensamiento, es decir, la lógica se identifica enteramente con una teoría especial.

Pero ¿cuál es la función de la lógica?

La cosa es muy sencilla. Está claro que las leyes de la arquitectura no se diferencian en absoluto del aparato lógico del hombre. Pero, si bien se mira, dichas leyes descienden a las más recónditas profundidades de la naturaleza humana.

«El proceso de penetración en los misterios de la armonía de las leyes de la arquitectura —escribe Rosenberg— se fundará aún durante mucho tiempo (y tal vez siempre) en las características individuales del estudioso de la arquitectura, en las dotes de éste; dotes que se desarrollan, a través de vías incomprensibles para nosotros, hasta asumir el aspecto de un *sentido* de la forma.»

El principio económico de la arquitectura, según Rosenberg, «no es el resultado de experimentos concernientes a la vida orgánica, sino que debe ser anterior a cualquier experimento, como todas las leyes de la naturaleza».

Visto el sesgo que van tomando las cosas, ¿podemos ir a buscar el patrimonio de las leyes fundamentales exclusivamente en los arquitectos? En cualquier caso, eso da a los mantenedores de la ideología arquitectónica una dignidad sacerdotal y suscita un respeto

(16) A. ROSENBERG, *La filosofía de la arquitectura*, Petrogrado, 1923, pág. 11. Este fascículo, de título tan monumental, nos ofrece una serie de esquemas de tipo completamente formal y arbitrario, expuestos, como he dicho, con espíritu kantiano. Así, el arquitecto nos habla de unos principios fundamentales de organización del proceso que deben valer para cualquier organización y considera un principio tal las exigencias de carácter higiénico-sanitario. ¿Y si se tratase de organizar una poesía? ¿Valdrían también en ese caso los principios de carácter profiláctico?

casi supersticioso hacia ellos compartido por toda la humanidad.

14. *La filosofía es la sierva de la arquitectura burguesa.*

Me he referido tan particularmente a las distintas degradaciones de la filosofía arquitectónica hoy dominante, porque en esas degradaciones ideológicas anida, como en los pliegues de un abrigo, la más dañosa reacción en el campo de la arquitectura.

Debemos liberarnos de estas posiciones ideológicas por el simple hecho de que la estética inmanente (la estética de las obras maestras insuperables) constituye un obstáculo ideológico para el desarrollo del nuevo arte.

Y esto no sólo por lo que respecta a la arquitectura. En efecto, la estética inmanente permite igualmente a todos los conservadores y a todos los «gotosos» del arte escudarse en los «eternos valores estéticos», hasta el punto de que se han infiltrado incluso en los programas de nuestras universidades (cfr., por ejemplo, el artículo de N. KUPREJANOV: «La poligrafía en los institutos superiores de arte». «Lef», núm. 4).

Finalmente, no es casualidad que todas las repeticiones en el campo de la arquitectura traten de vincularse a las más antiguas culturas (en Inglaterra se observa una vuelta al estilo egipcio). Es interesante observar que también en nuestra arquitectura esa vuelta al pecado de Babilonia asume carácter epidémico.

Sin ir más lejos, toda una serie de motivos asirios y caldeos ha sido presentada en nuestra exposición de proyectos para el Palacio del Trabajo (17).

(17) He presentado mi proyecto para el Palacio del Trabajo en el artículo «*Estilo y acero*», publicado en «*Izvestia*», 1 de junio de 1923.

Así es como el pensamiento arquitectónico burgués trata «hieráticamente» la estructura cada vez más abiertamente clasicista de nuestra época.

De una o de otra manera es indudable que la influencia inconsciente de la arquitectura antigua se deja sentir también en nuestro país.

15. *Una traducción literal de la antigüedad persa.*

Esta influencia llega muy lejos. No sé cómo ha podido ocurrir, pero lo cierto es que el mausoleo provisional ubicado sobre la tumba de Lenin, de acuerdo con el proyecto del académico Schucev, es, por sus formas arquitectónicas, una copia del mausoleo de piedra erigido en la tumba del rey Ciro, cerca de Murgab, en Persia, conocido ya cuatro siglos antes de la era cristiana.

Esta traducción literal de la antigüedad persa es la mejor demostración del hecho de que el bagaje lógico de la arquitectura rusa contemporánea debe ser sometido a una atenta revisión aduanera.

¡No se puede ir muy lejos con un equipaje como éste!

En un momento en que se exigen las mayores responsabilidades, lo único que sabe hacer nuestra arquitectura es repetir la frase aprendida de memoria sobre el símbolo de la eternidad, en un lenguaje indescifrable para nosotros y muerto hace ya mucho tiempo.

16. *La ideología de la arquitectura soviética.*

Debemos definir ahora los elementos destinados a constituir la ideología de la nueva arquitectura y de toda la construcción socialista.

Para ello es necesario ponerse en seguida en guardia frente a una fácil solución del problema. Nos en-

contramos ante un problema difícil y, para ser exactos, no se trata de un problema sólo, sino de varios problemas importantísimos estrechamente vinculados entre ellos.

Entran en juego aquí igualmente cuestiones generales del marxismo relativas a la materia tratada, los problemas de la edificación, los problemas del derecho y la política urbanística, los problemas de la industria, de la legislación y, finalmente, los problemas relacionados con el estilo arquitectónico, etc.

Cada uno de esos sectores exige una elaboración particular y la contribución no de un individuo singular o de las asociaciones especializadas, sino de todos los trabajadores cultos de nuestra sociedad.

En este trabajo voy a limitarme a un intento de orientación general a propósito de la tendencia o estilo de la nueva arquitectura; considero que mi objetivo fundamental es colocar la arquitectura en el centro de la atención pública mediante un amplio planteamiento de sus problemas.

Al principio de este artículo, en el momento de definir el estilo de nuestra época, le he dado el nombre de estilo constructivista o estilo que es esencialmente de ingenieros.

¿Qué significa eso? ¿Qué factores influyen en la determinación de semejante ordenación? ¿Qué función tiene el marxismo en la creación de un estilo arquitectónico? ¿Qué puede ayudarnos a la argumentación en este campo?

17. *Marxismo y estilo arquitectónico.*

Dando el máximo desarrollo a la cuestión, S. Zimmer la plantea de la siguiente manera en su artículo titulado *Concepción del mundo y formas de estilo*: «Puesto que el estilo no es sino expresión de una ideo-

logía, de la concepción del mundo de una cierta época, el artista contemporáneo, en cuanto que coparticipe de una concepción progresiva del mundo orientada hacia determinada finalidad futura, está obligado a liberarse de las viejas formas estilísticas y a crear un estilo nuevo propio» (18). Dicho con otras palabras, ¿puede un edificio expresar la concepción del mundo del proletariado?

S. Zimmer demuestra justamente, a través de varios ejemplos, que es imposible transferir globalmente la cuestión del estilo al campo de la *ideología* y que lo que determinó la forma arquitectónica de las catedrales góticas no fue sólo la ideología cristiana, sino también la lógica técnica del desarrollo de aquéllas.

Muy justo. Ahora bien, en ese caso, ¿cuál es el ligamento que pone en conexión la ideología y el estilo de la época? ¿Cuáles son las exigencias proletarias que podemos enunciar en lo que respecta a la arquitectura y cómo influirán sobre esta última esas peculiares exigencias?

Habrá que decir que el proletariado sólo puede indicar a la arquitectura una tarea de carácter general y que la arquitectura asumirá esa indicación en el plano de su lógica técnica, es decir, adaptando esta tarea a las leyes y peculiaridades constructivas.

¿Cómo surge este mandato en el caso de la arquitectura? Surge precisamente a través de la ideología.

18. *Una plataforma de cemento armado.*

Voy a explicarme valiéndome del clásico razonamiento de Plejanov, que debe servir como *plataforma de cemento armado* a la ideología de la arquitectura:

«Sobre una determinada base económica se eleva

(18) S. ZIMMER, *Concepción y formas de estilo*, «Anuario de la Academia socialista», núm. 4, 1923, pág. 362.

su sobreestructura; pero, por otra parte, cada nuevo paso en el desarrollo de las fuerzas productivas crea en la praxis cotidiana de los hombres nuevas relaciones recíprocas que no corresponden a las relaciones de producción a punto de desaparecer. Estas nuevas relaciones se reflejan en la psicología de los hombres y la transforman sensiblemente. ¿En qué dirección? Algunos miembros de la sociedad defienden el viejo orden, son los hombres favorables a la inercia. Otros hombres, aquellos que no obtienen ventajas del viejo orden, están a favor del progreso; su psicología cambia siguiendo la dirección de las relaciones de producción que con el tiempo sustituirán las viejas relaciones económicas destinadas a desaparecer.»

Como se ve, la adaptación de la psicología a la economía prosigue, pero una lenta evolución psicológica *precede* a la revolución económica. «¿Acaso no son éstos dos aspectos de un mismo proceso?», exclama Plejanov (19).

¿Y acaso no demuestra esto de manera brillante cómo se forman las nuevas exigencias en el campo de la arquitectura?, exclamamos nosotros.

En contraposición, como dice Plejanov, a los «hombres de la inercia», a los «defensores de la idea del retorno a lo antiguo» y de la vuelta a los «antepasados» asirios, nace una nueva ideología arquitectónica que constituye el embrión de una técnica y de una producción que se desarrollarán después de nuestra época de transición actual, es decir, en la época del socialismo.

Los «hombres de la inercia», anclados como están en la vieja técnica a punto de desaparecer, en la arquitectura en madera, sueñan con un «renacimiento septentrional» (por ejemplo, Diagilev), sueñan con los

(19) G. PLEJANOV, *Ensayo sobre el desarrollo de la concepción monista de la historia*.

magníficos tiempos de las «casitas llenas de intimidad» y en cosas por el estilo. En cambio, aquellos que no se benefician del «viejo orden», es decir, en este caso el proletariado, están a favor de una «avanzada», a favor del progreso.

La evolución en la ideología de la arquitectura «precede» a la revolución de la misma. Tal es la dialéctica de la arquitectura.

19. «*Nuestra época nos muestra cada día su estilo propio*».

¿Cuáles son, pues, las nuevas relaciones de producción y la técnica hacia la que se orienta la nueva arquitectura?

Los grandes problemas del mañana, marcados por las exigencias colectivas, plantean de manera nueva la cuestión del plan. En todos los campos de la industria aparecen nuevos problemas y se crean instrumentos capaces de resolverlos. Cuando se compara ese hecho con el pasado, vemos el cuadro de una revolución.

«El problema de la casa no se ha planteado todavía. La situación actual de la arquitectura no corresponde a nuestras exigencias. Y, sin embargo, existen edificios *standard*. La mecánica implica el factor económico, que es decisivo. La casa es la máquina para habitar. ¡Los grandes problemas de las nuevas construcciones serán resueltos sobre la base de la geometría!»

Tal es la consigna de la arquitectura occidental. En ella la ingeniería moderna entrevé confusamente la nueva unidad socialista de las futuras relaciones de producción.

«¡Los estilos nos asedian como parásitos!», exclama Le Corbusier-Saunier.

«Sólo existe un oficio, la arquitectura, en el que no

se siente la necesidad del progreso, en el que reina la pereza y se hace siempre referencia al pasado.»

«El cemento y el hierro han transformado radicalmente las construcciones conocidas hasta la fecha; y la precisión con que estos materiales han sido aplicados a la teoría y a los cálculos nos proporcionan cada día resultados que nos reaniman.»

«Los materiales que empleamos hoy no son adecuados para las operaciones del decorador.»

Las nuevas relaciones de producción se fundarán principalmente en la armonía entre la fusión del plan y la constructividad general. En la base de esas relaciones dejará de estar el régimen destructivo y anárquico de la propiedad privada. Los distintos ramos de la producción no competirán ya en el mercado disgregando e individualizando a los hombres.

El nuevo mundo de la producción será un mundo colectivista en el que los «intimismos» propios de los topos serán desconocidos y considerados justamente como una manifestación del espíritu antisocial.

20. *El colectivismo como signo estilístico.*

Esa es la razón de que los hombres de hoy, cuya psicología ha experimentado ya anticipadamente una evolución hacia el futuro, hombres que ya se han adaptado psicológicamente a las futuras relaciones de producción, estén espiritualmente mucho más próximos de las salas de lectura colectivas, de las competiciones gimnásticas, las mesas, las aulas, las bibliotecas, los teatros y los *habitats* comunitarios que de los «ideales» de Ruskin-Ford, centrados en un *cottage* cómodo, solitario, oculto en el verde, con sus paseillos de arena, los tranquilos ideales centrados en la vaca lechera propia con sus grandes ubres al servicio del amo.

Eso no quiere decir que para estos hombres haya

que levantar necesariamente rascacielos. No, nuestras ciudades deben ser limpias, llenas de verde, de luz y de aire, lo cual no significa en absoluto que la «nueva Moscú» deba transformarse a toda costa en un pueblo grande en el que reine el espíritu de tal «renacimiento» septentrional, el espíritu del «todo de madera», con obeliscos egipcios en los cruces.

La higiene de la ciudad se adaptará a las exigencias del colectivismo y, por supuesto, lo que no veremos será la adaptación del colectivismo a una sociedad de jardines.

21. *La dinámica.*

Las nuevas relaciones de producción, que se fundarán en una técnica extraordinariamente intensiva, serán además considerablemente dinámicas.

Máxima dinamicidad. Tal es la segunda contraseña estilística de la época.

Sin embargo, esta dinamicidad no tendrá nada en común con la actual vida febril de las distintas Babilonias capitalistas.

Al contrario. La actual dinamicidad y el ritmo frenético de la vida urbana son el resultado de una extremada explotación de los hombres, la consecuencia de una sobrecarga física y nerviosa.

El futuro dinamismo será el producto *de la máxima utilización de la técnica*, de la máxima explotación de las propiedades de resistencia de los materiales.

Este dinamismo sustituirá el tranvía por un sistema mucho más cómodo de aceras móviles; nos proporcionará casas que giran a placer para exponerse al sol y que serán desmontables, combinables y móviles.

Este dinamismo desarrollará al máximo las comunicaciones aéreas, subterráneas y de superficie. Lo cual facilitará al máximo las comunicaciones entre los hom-

bres, entre las ciudades, entre los países, entre los pueblos.

También la nueva arquitectura se orienta en la dirección de una lógica estática y un acentuado dinamismo. Pero ¿alguien ha visto la más vaga alusión a todo eso en los proyectos del Palacio del Trabajo?

22. *La «desmaterialización» de la cultura.*

¿Buscará realmente la nueva arquitectura nuevos materiales para la construcción? ¿Qué materiales serán?

El progreso técnico de la cultura es el complemento del citado principio de la «máxima utilización de la técnica». A partir de la expulsión de los miembros materiales intermedios aumenta el coeficiente de resistencia. La materia pesada, inerte, inutilizable en el plano constructivo es desechada. Este principio económico recorre toda la historia de la técnica.

Luego de haberse mantenido durante siglos y siglos sobre las espaldas de la industria mecánica, la parábola ascensional da un salto en el siglo XIX.

Esta parábola, juntamente con el aumento del trabajo técnico, nos está indicando también una sustitución de materiales.

La búsqueda de materiales nuevos se realiza siempre con el objetivo de encontrar materiales más ligeros, más dinámicos (constructivo-funcionales). La fuerza triunfa sobre el peso.

Se trata de una especie de *desmaterialización* de la cultura, una desmaterialización que, naturalmente, debe ponerse entre comillas en cuanto que es relativa, funcional.

Me explicaré mediante un ejemplo. Tomemos cualquier sector técnico, por ejemplo, los medios de comunicación, una industria química o cualquier otra. En

todos los casos veremos una evolución cuyo carácter está determinado por el aumento del coeficiente de aprovechamiento.

En un principio se utilizó como medio de comunicación la estafeta, la transmisión oral, luego una tablilla escrita y, finalmente, la tablilla se «desmaterializó» para convertirse en carta. A medida que un material resistente se reduce en peso y dimensión adquiere nuevo valor y significado.

La transmisión de las cartas se acelera primero mediante el uso de fuerza animal, más tarde por medio de los ferrocarriles, los autobuses y los aeroplanos. El dinamismo crece constantemente.

Por último, las exigencias de la vida humana dan origen al telégrafo. Y el telégrafo, liberándose de los hilos, se «desmaterializa» para convertirse en radio-telégrafo.

Sin hilos empiezan a transmitirse no sólo signos cifrados, sino también imágenes, e incluso la voz humana. La energía inserta en la materia es utilizada al máximo.

Los aspectos generales de este proceso pueden verse también en las sobreestructuras, en las distintas ideologías adaptadas metodológicamente para servir a un conjunto de nociones cada vez más amplio. Examinada desde este punto de vista, toda la historia de la filosofía, por ejemplo, no es más que un movimiento hacia una cada vez mayor *especificación del método*.

A la ontología estática de los antiguos (por ejemplo, la ontología antigua de Platón o de Aristóteles) se opone luego la dialéctica de Hegel. Dialéctica desarrollada más tarde de manera funcional por Marx, el cual hace de ella un fundamento para toda la fenomenología de lo real.

Repito que este esquema mío es un esquema muy

rudimentario. En cualquier caso, todo radica en la diferencia de función de los apoyos ideológicos en las distintas situaciones históricas determinadas en las cuales surgieron esas ideologías.

También los antiguos conocieron la dialéctica, pero entonces la dialéctica tenía tonalidades estáticas, ontológicas y no constructivas, como ocurre hoy. El camino recorrido por las doctrinas idealistas hasta llegar al materialismo actual, examinado desde el punto de vista de la revolución técnica de la filosofía, coincide en sus directrices principales con la evolución técnica de la producción.

No es éste el lugar para profundizar en la explicación de ese problema, por lo demás muy interesante. De todas formas espero que mi idea principal quede clara.

Al aumentar la suma de energías extraídas de la materia, los hombres tienden a hacer precisamente de la materia un soporte físico. Los efectos metodológicos derivados de las nuevas estructuras lógicas reducen el número de los postulados o de las constantes principales.

Cada vez se descubren materiales más adecuados, multiformes, intensos. A la edad de piedra sigue la del bronce, luego la del plomo, más tarde la del hierro y, finalmente, la del acero. La fuerza animal es sustituida por el vapor y este último por la electricidad.

El académico A. Fersman, en su interesantísimo discurso pronunciado en el congreso de los físicos celebrado durante el año pasado, defendió la hipótesis del paso de la industria mundial a la utilización preferente de un metal más «desmaterializado, el aluminio y sus aleaciones estables (duroaluminio, etc.). Lo cual tiene una explicación secundaria en el hecho de que la corteza terrestre es mucho más rica en minerales de aluminio que en minerales de hierro.

El aluminio se abre camino rápidamente en la técnica (empezando por la industria aeronáutica).

Por último, el descubrimiento del académico A. Ioffe, acogido por la ciencia europea como un acontecimiento de alcance mundial, arroja también nueva luz sobre las posibles perspectivas en este campo. Me refiero a los experimentos de Ioffe sobre el aumento de la resistencia constructiva de los materiales considerados hasta el momento como inadecuados para los organismos estructurales: la sal, el vidrio, etc. Hasta ahora nos encontrábamos todavía en una fase de experimentación en laboratorio, pero a partir de aquí contamos ya con un ejemplo que anuncia una verdadera revolución en el campo de las construcciones e indica con la mayor claridad la dirección en que se mueve la evolución de éstas.

La ciencia —guía de la técnica industrial— se propone sacar de la materia el máximo rendimiento técnico-constructivo.

23. *Los materiales de construcción en la nueva arquitectura.*

¿Qué relación tiene todo esto con la nueva arquitectura? «La estética del ingeniero y la del arquitecto son dos realidades complementarias. Una se encuentra en pleno período de florecimiento, y la otra en un período de triste decadencia» (Le Corbusier-Saunier).

La arquitectura es bisexual. No se limita a servir, sino que intenta también inspirar.

Todo lo que el arte contiene en sí no está sometido a la influencia directa de los procedimientos técnicos, de las leyes estáticas. O mejor dicho: esta influencia tiene lugar siguiendo itinerarios estéticos marginales. El proceder técnico resulta obstaculizado, se transforma, asume una máscara artística.

«Los ingenieros realizan productos técnicos modernos. Todo, a excepción de casas y anticuados *boudoirs*.»

La arquitectura se siente acomplejada ante la técnica. Se ha quedado en la edad de piedra. Pero la edad de piedra ha concluido ya; la piedra, como material para la construcción, está desapareciendo.

La piedra, inerte y frágil, ha agotado sus propias posibilidades técnicas.

El gótico fue el canto de cisne de la piedra. Su último vuelo. Con el gótico concluye la historia de la grandeza de la piedra en arquitectura.

Después del gótico no se ha hecho nada serio para utilizar la piedra. En las épocas posteriores, la arquitectura ha perdido el secreto de aquella ligereza, de aquella elegancia, de aquel juego.

«Las nuevas tareas —escribe en este caso Kosmachevski— han empezado a prevalecer y la actual praxis cotidiana exige la creación de amplios espacios cubiertos. El sistema basado en la piedra no podía satisfacer esas necesidades.

»El principio de la gravedad y del rozamiento con sus límites de solidez y estabilidad ha demostrado no ser válido en todos los casos, hasta el punto de que la vida al incrementar la técnica ha llevado a esta última a crear nuevos sistemas de cubierta.

«En los puntos más fundamentales de la construcción la piedra ha tenido que ceder su puesto al hierro, el cual ha hecho posible un aumento de las dimensiones de la cubierta. Con su forma el hierro ha dado origen a una revolución en las edificaciones, transformándose por causas muy comprensibles en un material sólo estructural, en un material de soporte de las formas arquitectónicas externas que deja a la piedra la función de revestimiento del edificio.»

24. *Las causas del atraso arquitectónico.*

Los nuevos materiales que deben su origen a la economía no sirven para adornar. Lo que sirve para adornar es la piedra, el material «teatral» de la arquitectura.

«Mientras que en la poesía —escribe Kosmachevski— hace mucho tiempo que se ha abandonado el seudoclasicismo, en la arquitectura aún está vivo. Este fenómeno, aparentemente misterioso, quedará aclarado si se tiene en cuenta que la poesía, como género artístico, es mucho más libre y no está ligada a la vida utilitaria de la misma forma que la arquitectura, la cual es ante todo una técnica utilitaria.»

Kosmachevski se equivoca. La desgracia de la arquitectura ha sido justamente su excesiva independencia con respecto de la vida utilitaria. La arquitectura se ha ido arrastrando detrás de la técnica, imponiendo a esta última sus propios intereses artísticos, sus materiales para la construcción y su técnica atrasada. El atraso y el «seudoclasicismo» de la arquitectura no derivan de su familiaridad con la técnica, sino de que no la ha tenido en cuenta.

Pero la causa principal está en que la arquitectura es un arte todavía sometida a la influencia directa de los señores feudales y de la burguesía.

La arquitectura se ha resignado siempre ante las exigencias de los gobernantes y, por consiguiente, las clases que edificaban sufrieron la influencia de aquéllos. Recordemos por ejemplo las célebres extravagancias —que se han hecho famosas— de los mercaderes rusos: los palacetes de estilo morisco, las habitaciones a la turca, copiadas de los hindúes, o tipo «caballería medieval», etc.

La poesía, por el contrario, ha sufrido la influencia social-clasista mediante el complicadísimo apar-

to de transmisión de la vida cotidiana y del conjunto de las sobreestructuras culturales.

Por eso mismo lo que la arquitectura necesita es sobre todo corregir la perspectiva. Efectivamente, en primer lugar debe ser una técnica utilitaria y luego un arte. Esa es su principal tarea.

25. *Los nuevos minerales y las nuevas máquinas paren.*

Por esa razón la arquitectura socialista, al basarse en la técnica, se basará igualmente en los nuevos materiales de la construcción, en el duroaluminio, en el cemento armado, en el vidrio, en masas ligeras y prensadas de materiales refractarios, etc.

El problema del nuevo estilo es el problema de los nuevos minerales.

La victoria del nuevo estilo es la victoria del constructivismo.

Esta orientación hacia la nueva técnica es ya la manifestación de un estilo nuevo.

La estética se bate en retirada; luego se adapta; más tarde se reconcilia. Toma ánimos con el nuevo pathos y los nuevos ritmos.

Para unos hombres nuevos, cuya psique está plena de las futuras relaciones de producción, la técnica responde mejor a la disciplina de sus sentimientos.

De la técnica nace un nuevo gusto artístico.

¿Acaso no han conseguido un pleno reconocimiento artístico tantas construcciones consideradas hace cincuenta años como una «ofensa estética a la naturaleza»?

La vieja estética arquitectónica se verá obligada a reconocer la máquina, y cuanto más tarde lo haga, tanto más caro lo pagará.

Incluso Trotsky, que no puede levantar precisa-

mente sospechas por su «extremismo» constructivista, escribe que «el futuro gran estilo no será ornamental sino formativo» y que «lo que pasará a primer plano será la colaboración directa entre el arte y todas las ramas de la técnica» (20).

El multiforme dinamismo del edificio, la eficiencia dinámica del material utilizado ya ahora nos parecen mucho más expresivos y artísticos que la pasada ornamentación en piedra. La ciudad futura será una ciudad del movimiento. Si ya ahora se construyen en América edificios transportables y desmontables, muy pronto se construirán edificios combinados, edificios con habitaciones y muebles intercambiables, edificios que siguen el curso del sol, etc.

Además, en las nuevas formas arquitectónicas se introducirá la electricidad con toda la variedad de aparatos correspondientes, membranas radiofónicas, termóforos, dinamos, etc.

Tales son los puntos hacia los cuales se orienta la nueva arquitectura. Todo eso será parte integrante del complejo fenómeno del nuevo estilo que yo he llamado constructivista en cuanto que en él prevalece la técnica.

26. *Dos palabras sobre el constructivismo.*

La Rusia soviética tiene una gran necesidad de la técnica, de una técnica desarrollada en cada campo de la cultura.

Este período de agresión a la técnica en un ancho frente es justamente el período de transición que preludia el socialismo, un período constructivista.

Los constructivistas son hombres que, como dice Plejanov, «no sacan ningún beneficio del viejo orden» con su ornamentación abstractamente estética. Pre-

(20) L. TROSTKY, *Literatura y revolución.*

sionando sobre el potente muelle de la ideología, estos hombres imponen las tareas técnicas al mismo tiempo que descuidan por completo las tareas de carácter artístico.

Sin embargo, no compartimos la idea de liquidar estúpidamente el arte. Ningún constructivista serio podrá negar la enorme importancia del arte en el campo de la arquitectura. De lo que se trata es de colocar al arte en el puesto que le corresponde teniendo en cuenta las tareas prácticas, para utilizarlo de manera funcional.

27. *El renacimiento del Gosplan.*

Por último, y esto es lo más importante, la arquitectura socialista dará nueva vida a proyectos gigantes, a la monumentalidad, hará renacer la idea de los complejos arquitectónicos destruida por el mercado capitalista que ha transformado la arquitectura en una compra venta de edificios y «estilos» completamente opuestos entre sí.

El estilo de vida del proletariado victorioso es de carácter planificado. Esta es la forma de su actitud ante el caos económico ruso, es el empuje constructivo de toda su actividad.

Este carácter planificador tiene igualmente su expresión plena en el pathos de un alto colectivismo, de una compacta coordinación laboral en el plano nacional, en los grandes proyectos arquitectónicos de reconstrucción de nuestras ciudades.

Cada nuevo edificio o monumento a construir desde ahora debe considerarse como parte integrante del futuro complejo arquitectónico socialista. Pero entre nosotros no se piensa en ese aspecto de la cuestión; lo mismo que antes, nuestros proyectos tienen carácter autónomo y siguen siendo fines en sí mismos. In-

cluso los proyectos gigantescos, como el Palacio del Trabajo, no han tenido en cuenta la futura condición arquitectónica general.

La nueva arquitectura no es una serie de muecas, es el rostro limpio del colectivismo. Con esta orientación es posible ya desde ahora realizar nuevos edificios y otras estructuras arquitectónicas.

«No hay duda —escribe Trostky— de que en el futuro, y de una manera progresiva, estos trabajos monumentales, como la nueva planificación de la ciudad-jardín, los proyectos de casas-modelo, ferrocarriles y demás, interesarán no sólo a los ingenieros-arquitectos que toman parte en el concurso, sino también a las amplias masas populares. En una generación, los sórdidos amontonamientos de casas y calles, ladrillo sobre ladrillo, serán sustituidos por la construcción titánica de la ciudad-jardín diseñada en un plano a compás. En torno a esos planos surgirán corrientes de opinión pública favorables y desfavorables, nuevos partidos técnico-constructivos del futuro» (21).

Sin embargo, la lucha por el «compás» no debe quedar para un remoto futuro cuando tengamos que aprestarnos rápidamente a la realización de estas planificaciones. Esta lucha está ya en curso y se refleja en los proyectos y en las «teorías preventivas». Se trata de algo así como el fuego artillero abierto de la ideología arquitectónica con vistas a futuros combates concretos. Aquí y allá se empieza a construir, tienen lugar las primeras escaramuzas arquitectónicas.

¿No tiene acaso una enorme importancia social el compás del arquitecto que obstaculiza el proyecto de la tumba de Lenin o del Palacio del Trabajo?

28. Organizar el frente arquitectónico

¿No se están preparando ya los cerebros para un

(21) L. TROSTKY, *Literatura y revolución*.

renacimiento del pasado arquitectónico? ¿Cuándo estará dispuesta para surcar los mares la «vieja barca» de la arquitectura contemporánea? ¿Y quién será el piloto ideal, quién determinará su ideología?

Ha de ser precisamente un amplio trabajo ideológico previo lo que hará posible luego una actividad práctica. Eso queda muy bien demostrado por el ejemplo de la función del marxismo revolucionario en toda la historia que lleva a octubre. En los sitios en que la ideología marxista era deformada o no existía en absoluto, la revolución quedaba desfasada, perdía el paso y hacía su aparición el menchevismo, el socialismo revolucionario, etc.

No hay que pensar que la ideología arquitectónica burguesa será incapaz de influir sobre la actual construcción soviética. Al contrario, esa ideología influye demasiado. Apoyándose en nuestra ruina económica, esa ideología representa a los estratos sociales conservadores de nuestro país. Y en las circunstancias del «liberalismo» económico de la NEP, la misma ideología encuentra incluso un apoyo material.

Finalmente pasa a la ofensiva. Como ella misma admite, intenta «influir sobre la sociedad».

El sector arquitectónico del frente de la nueva cultura está en peligro.

Debemos arrancar la ideología arquitectónica de sus tutores burgueses. Tenemos que destruir ese ambiente de intangibilidad sacerdotal, eliminar la concepción que predica la imposibilidad de entrar en los misterios del «alma arquitectónica».

El proletariado ha vencido. Construirá y será por derecho el único piloto de su arquitectura; no deben serlo las cerradas asociaciones de especialistas «fundadas en la ley psicológica de cada conocimiento», en las «profecías» y en las «intuiciones» de todo tipo.

29. *Organizar el frente de la nueva ideología arquitectónica.*

Círculos obreros, círculos literarios de base, debéis poner en el orden del día de vuestras reuniones los debates sobre la arquitectura soviética.

Preparaos a recoger la opinión pública acerca de los problemas de la nueva arquitectura soviética.

Obligad a la arquitectura a que salga de la cámara de tortura estético-burguesa, donde está sufriendo, y llevadla por el camino real de la técnica. Es por ese camino por el que nosotros mismos llegaremos a conseguir la integridad socialista de la cultura del futuro.

N. DOKUCHAEV

TRES TENDENCIAS EN LA NUEVA
ARQUITECTURA RUSA *

La idea arquitectónica se compone de dos momentos fundamentales: el momento intelectual-abstracto, caracterizado por la capacidad que el hombre tiene de captar con la vista las formas y el espacio, dominio de la arquitectura en cuanto arte, y el momento práctico, dirigido a la creación de un objeto real, dominio de la arquitectura en cuanto técnica.

En las épocas de máximo florecimiento de la arquitectura, estos dos momentos se hallan siempre unidos en una exacta relación de mutua correspondencia. El momento *artístico* sopesa los problemas para resolverlos en términos de principios; el momento *técnico* proporciona la base real y los medios de ejecución. Pero en la época prerrevolucionaria observamos algo distinto. El arquitecto es excluido de la organización y de la creación arquitectónica y empujado a los *impasses* de la construcción.

La arquitectura deja de ser el gran arte realizador y organizador de formas y espacios que era para quedar reducida a un arte de decoración y ornamentación de superficies y muebles. Los ingenieros y los técnicos de todas las especialidades se han hecho con el privilegio de construir.

Esta era la regla vigente no solamente en Rusia, sino también en Europa occidental. Únicamente cambiaban

(*) *Trois tendances de la nouvelle architecture russe*, del Catálogo de la Exposición de Artes decorativas, París, 1925.

los detalles; por regla general, la gran construcción se beneficia de la erudición histórica de la arquitectura. La dinámica de los acontecimientos históricos en Rusia, las formidables conmociones económicas y políticas han constituido poderosas causas para una actividad animada en todos los campos del arte. Las personalidades más perspicaces y más activas han visto en la renuncia al pasado casi una garantía en favor de la posibilidad de crear en el futuro algo grande y nuevo. Este período es admirable por la energía potencial liberada en todas partes, por el empuje de las jóvenes generaciones entusiastas. En esta época es precisamente cuando se han hecho los primeros progresos en la arquitectura rusa. Pero han sido los pintores, y no los arquitectos, los apóstoles del nuevo espíritu arquitectónico. Libres de vínculos con las autoridades históricas, los pintores han proclamado audazmente esta sentencia: «El arte debe construir y organizar la vida, no adornarla». La técnica, en cuanto que factor más activo de la construcción contemporánea, es considerada por ellos como modelo; algunos piensan incluso que constituye el único objetivo a alcanzar. Estos valientes tratan de llevar a cabo el intento de dar al arte arquitectónico su propio principio organizativo; consideran las conquistas de la técnica como revelaciones de un nuevo arte, proyectan las más radicales reformas de la arquitectura, de los equipamientos, de las prácticas y de todas las producciones de la industria. Nos proporcionan diseños y proyectos en forma de esbozos para las casas del pueblo, para los edificios públicos, para un nuevo mobiliario, para toda una serie de construcciones volumétricas y espaciales de carácter abstracto.

En esta época, los arquitectos más conocidos están aún bajo la influencia del poder del pasado. Seguidos por una importante cantidad de adeptos, se encuen-

tran ante la nueva Rusia con unas formas, imágenes y metáforas tomadas de la historia de la arquitectura. Así, al principio, erigen monumentos del tipo del «Obelisco a la libertad», la «Columna rostral de la Revolución», etc. Las formas de los monumentos del pasado clásico deben servir todavía para interpretar el sentido de lo que ocurre hoy. Surgen sueños de vastos proyectos arquitectónicos megalomaniacos y trabajos académicos que recuerdan la época de la Revolución francesa.

En esa atmósfera, precisamente, se inicia el gran trabajo, durante tanto tiempo pensado, de proyectar la reconstrucción de Moscú y su *banlieue*. La audacia de concepciones y la amplitud de miras de las jóvenes personalidades de la arquitectura llamadas a realizar este trabajo son cortadas de raíz por los «restauradores» del dominio abstracto de la arquitectura. Por eso los jóvenes sólo consiguen mostrar parcialmente sus ideas en los proyectos elaborados. En resumen, este trabajo no es sino una muestra sobresaliente del eclecticismo ilustrado.

A partir de 1919 el Estado y las instituciones públicas han organizado una serie de concursos para proyectos de casas y barrios obreros, bibliotecas y clubs rurales (*isbas* de lectura), casas del pueblo, clubs obreros, palacios del trabajo, etc. Al mismo tiempo se anunciaban una serie de concursos para la ornamentación de plazas públicas, calles y edificios durante las grandes fiestas revolucionarias. Puesto que todos estos concursos exigían proyectos elaborados y no dibujados o esbozos, es natural que fueran los arquitectos y no los pintores quienes se mostraran más seguros de la técnica y más preparados para la composición de proyectos. Se produjo así una división tácita, una desarticulación de las fuerzas artísticas. Los arquitectos fueron casi los únicos que se presentaron a los con-

cursos de este período; los pintores y los escultores concentraron su actividad en las escenografías teatrales, en la ornamentación de las calles durante los días de fiesta, en el *réclame*, en los proyectos para escaparates y quioscos, en la construcción de muebles. A fin de cuentas, la arquitectura rusa presenta tres corrientes lo suficientemente delimitadas: la de los simbolistas, epígonos del academicismo; la de los constructivistas, románticos de la técnica contemporánea, y la de los racionalistas.

Los representantes de la primera corriente han adoptado una actitud de «paciente benevolencia» con respecto a las cosas nuevas de la arquitectura. Sus proyectos son típicas muestras del viejo academicismo parcialmente corregidos por un gusto puesto al día: la planta simétrica sufre un desmembramiento asimétrico en la fachada; el elemento decorativo, en el espíritu de este o aquel estilo histórico, es sustituido por las formas esquemáticas de la construcción en bloques de cemento armado, propias de los rascacielos americanos. Por otra parte, éstos son proyectos típicos de la arquitectura rusa decadente prerrevolucionaria; arquitectura de composiciones superficiales puramente gráficas, que no se da cuenta de la situación real en que debe surgir la construcción. Las numerosas series de casas para obreros proyectadas por este grupo de arquitectos no se atreven a ir más allá de los *cottages* de campo ingleses modificados sólo en parte para adaptarlos a las condiciones rusas. Las Casas del Pueblo y los Palacios del Trabajo, tan interesantes como tema, encuentran su solución o bien en un gran número de planos que los hace semejantes a los rascacielos americanos, o bien en la simple ampliación de la escala de todo el edificio, ampliación que no se concibe en función de la percepción visiva. La ar-

quitectura de la Exposición de la agricultura y la industria de la Unión, presentada en Moscú (1923), ha recibido de manos de estos arquitectos formas arquitectónicas en madera, plenas de motivos decorativos tomados de las construcciones técnicas y vivificados por una pintura de carácter gráfico y superficial aplicada a casi todas las fachadas.

Junto a este grupo de simbolistas, que no son en el fondo sino meros eclécticos y académicos, se encuentra un grupo menos numeroso, más joven, de ideólogos de la técnica contemporánea en general y de las máquinas en particular. Son los románticos de la técnica, los apasionados idealistas de la ingeniería, emparentados con los arquitectos constructivistas de la Europa occidental (como, por ejemplo, Le Corbusier).

Su tecnicismo parece tocado por una fuerza y una solemnidad casi místicas: grandes auditorios y salas públicas en forma de gigantescas turbinas, galerías, corredores, techados, todo como grúas portuarias u otros objetos que pertenecen estrictamente a la ingeniería, construcciones auxiliares que se proyectan con movimientos centrífugos, imágenes de la dinámica de los engranajes mecánicos. El ala izquierda de este partido, el ala de los constructivistas, aunque tiene en común con los otros esos rasgos generales, se diferencia de ellos particularmente, al menos en sus declaraciones, por una negación absoluta del arte. Para los constructivistas, el arte es ingeniería + utilitarismo + consideraciones económicas. En sus proyectos se muestran como los románticos más incorregibles, como los técnicos más intransigentes, «decoradores» de la «construcción técnica». Sus métodos y su materia prima son el vidrio y las estructuras esquemáticas de cemento armado decorado con inscripciones, *affiches*, pinturas. Sus defectos son: ausencia de una forma precisa, errada consideración de las deformaciones y de los es-

corzos perspectivas posibles, sistemática deficiencia al establecer la escala y la expresividad de las extensiones físicas y del espacio.

La tercera corriente es la de los arquitectos racionalistas. Se trata de un grupo poco numeroso, que cuenta con un cierto número de profesores de la Escuela Superior de Oficios Artísticos de Moscú (Vchutemas) y con estudiantes interesados en los problemas arquitectónicos. Este partido está íntimamente ligado a las instituciones escolares superiores de la república. Los principios fundamentales de este grupo son: ligamen estrecho con la actualidad, firme determinación de utilizar en arquitectura —en la medida de lo posible— los datos de la ciencia y de la técnica, profesión del principio formal de la organización arquitectónica. Los volúmenes de las partes singulares deben ser expresados con precisión en el cálculo preciso de la percepción visiva. La expresión y la manifestación formal de las distintas extensiones son necesarias para obtener la orientación visual en el espacio posible. La arquitectura como arte no puede existir al margen de la estética, pero la idea estética es un derivado de la actualidad. El sentido de la estética moderna está en resolver y expresar en las formas las cualidades del objeto con los medios de este o aquel arte, de manera que el conocimiento de estas cualidades pueda efectuarse en el más breve lapso de tiempo posible. El problema de la arquitectura, así resuelto, proporciona al espectador moderno —en las circunstancias de la dinámica cotidianeidad— la posibilidad de percibir rápidamente la forma del objeto y, como consecuencia, apreciar el sentido de solución armónica y rítmica. Nosotros reconocemos la importancia de la estética y también la importancia de la técnica; en cambio, para los racionalistas, esta última se halla subordina-

da a los principios de la arquitectura. Tal es la profesión de fe de ese grupo.

Resumiendo lo dicho y pasando breve revista a los proyectos arquitectónicos presentados en la sección soviética de la Exposición, es indispensable reconocer que, en definitiva, la arquitectura rusa se encuentra con toda seguridad en el camino del progreso. La posibilidad de este progreso es reconocida por los representantes de todas las corrientes. La arquitectura avanza, ganando metódicamente las posiciones perdidas en otro tiempo. La afirmación del principio formal como único principio satisfactorio permite esperar que la arquitectura se transforme de nuevo en un arte que no tiende sino a adornar la vida, en un arte que sea capaz de reconstruirla y organizarla, como ocurrió en los momentos iniciales de la historia humana cuando la primera cabaña construida se contrapuso al caos de la naturaleza circundante, o como ocurrió cuando la arquitectura organizaba la vida, en la época de la antigua Grecia, del Gótico y del primitivo Renacimiento italiano.

M. J. GINZBURG

CONSTRUCCION Y FORMA EN
ARQUITECTURA. EL CONSTRUCTIVISMO *

A partir del análisis de las propiedades de las máquinas es posible expresar una valoración objetiva de la teoría del *constructivismo*, tan difundida en nuestros días.

El sentido mismo de esta palabra no es nuevo para nosotros, en particular si se aplica a la arquitectura, en la cual la construcción del organismo que condiciona la creación de un material que aísla el espacio y, por consiguiente, también el carácter de la solución espacial ha tenido siempre una función importantísima en la evolución de la forma.

En numerosísimos casos, el verdadero sentido de la arquitectura se capta principalmente a partir de sus propiedades constructivas; el problema fundamental de la arquitectura —la delimitación del espacio mediante formas materiales— exige, en efecto, la creación de elementos que operan en sentido constructivo.

Pero sería muy equivocado limitarse a una tal interpretación de los monumentos arquitectónicos. En conexión con la experiencia adquirida por el hombre al levantar sus construcciones se forma también en él un complicado sistema de un mundo autónomo, asociado a estas construcciones. La psico-fisiología moderna ha establecido que los distintos elementos de la forma (línea, plano, volumen) y en particular sus

(*) De *El estilo y la época*, Moscú, 1924.

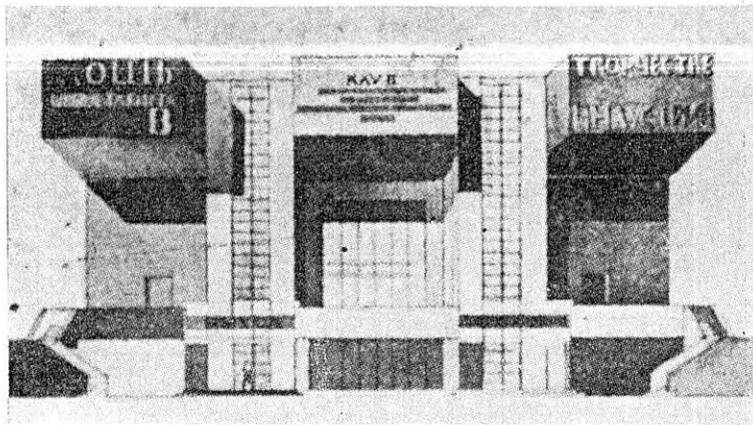
diferentes y mutuas correlaciones suscitan en nosotros emociones de placer y descontento justamente como un determinado color o un determinado sonido (1).

Independientemente de las leyes de la estática y de la mecánica, percibidas de manera contemplativa, en cada hombre se forma la capacidad de captar estas leyes de manera puramente intuitiva, y como consecuencia de ellas, por ejemplo, un fundamento vertical demasiado sutil en relación con la altura y el coeficiente de la masa produce en nosotros, sin razonamientos ni cálculos matemáticos, una sensación de desagrado. En efecto, nos proporciona una sensación de inquietud e inseguridad respecto del organismo arquitectónico y de su adecuación funcional, todo lo cual produce una impresión de sufrimiento puramente fisiológica. Gracias a nuestra experiencia perceptiva, las leyes matemáticas de la estática y de la mecánica se difunden hasta el nivel de las fuerzas vitales del mundo orgánico y, por tanto, hasta los primeros pasos del hombre, con lo cual asistimos a una influencia directa de la forma, que cada vez se hace más limpia, clara y concreta.

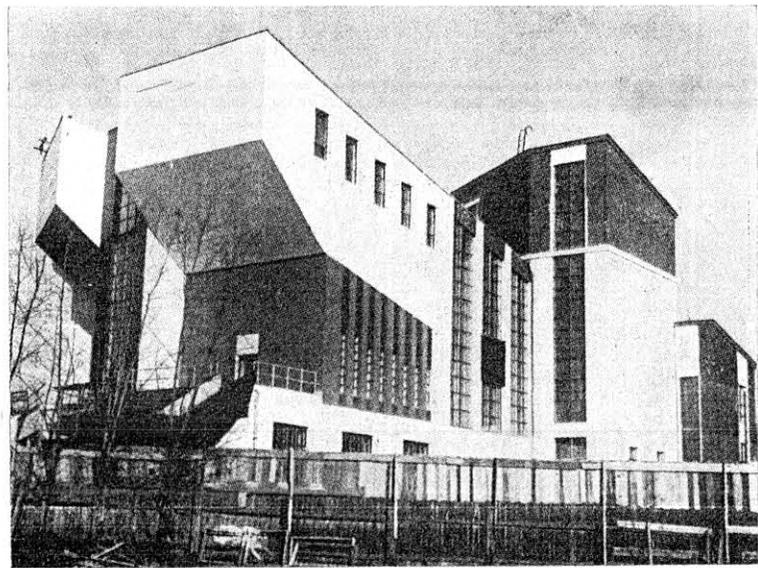
(1) Por ejemplo, Wilhém Wundt ha demostrado que experimentamos una sensación de placer al ver líneas que el ojo sigue con mucha facilidad, como la vertical y horizontal, cuando los músculos que sirven para girar los ojos deben utilizar un mínimo de energía. Por los mismos motivos una línea irregular y cortada bruscamente produce una impresión desagradable, ya que el ojo debe cambiar continuamente de orientación mediante bruscos movimientos, como consecuencia de los cuales los nervios que estimulan los músculos y los propios músculos tienen que experimentar sensaciones dolorosas. Si las líneas curvan se doblan con una cierta regularidad que permite estar preparados para la misma y, por tanto, satisfacerla, también éstas suelen procurar un profundo sentimiento de satisfacción. Tal es la razón de que las formas regulares sean percibidas por el ojo más gustosamente que las irregulares. En la esfera de las formas regulares, un sentido óptico normalmente desarrollado prefiere las formas desmembradas en base a las leyes más simples, como, por ejemplo, la de la simetría y de la sección áurea.



El Lisitski: Cubierta de la revista *La Brigada de los Artistas*. Moscú, 1931



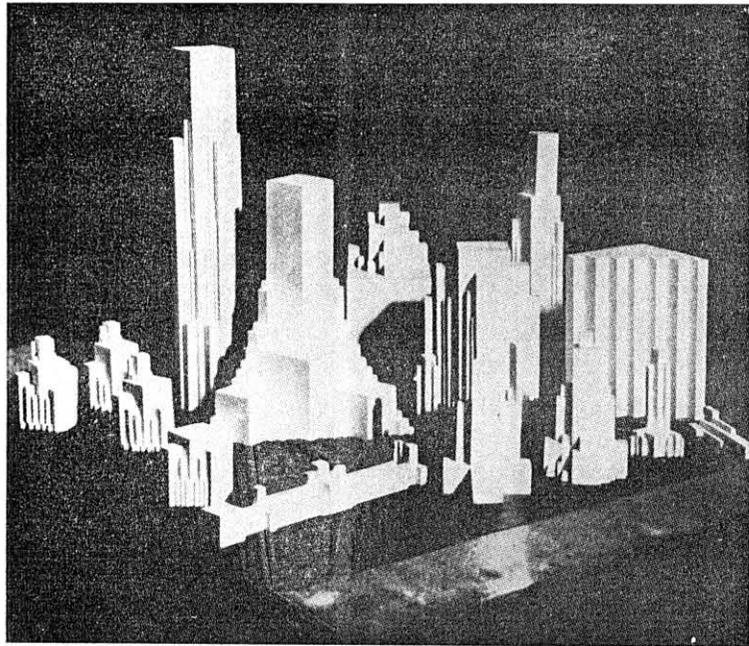
Melnikov. Círculo Rusakov (Club Obrero), 1928. Diseño original y estado en la actualidad



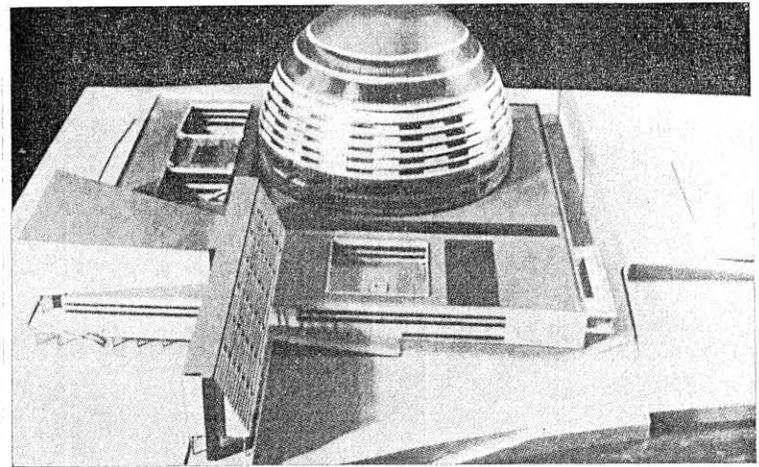
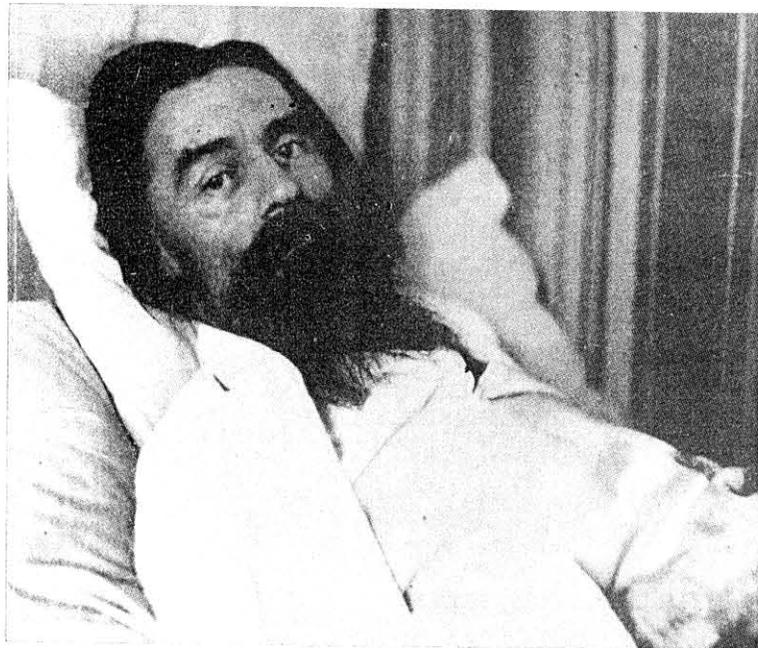
Melnikov. Pabellón para la Feria Agrícola, 1923



Altman. Maqueta de sello de Correos, 1922

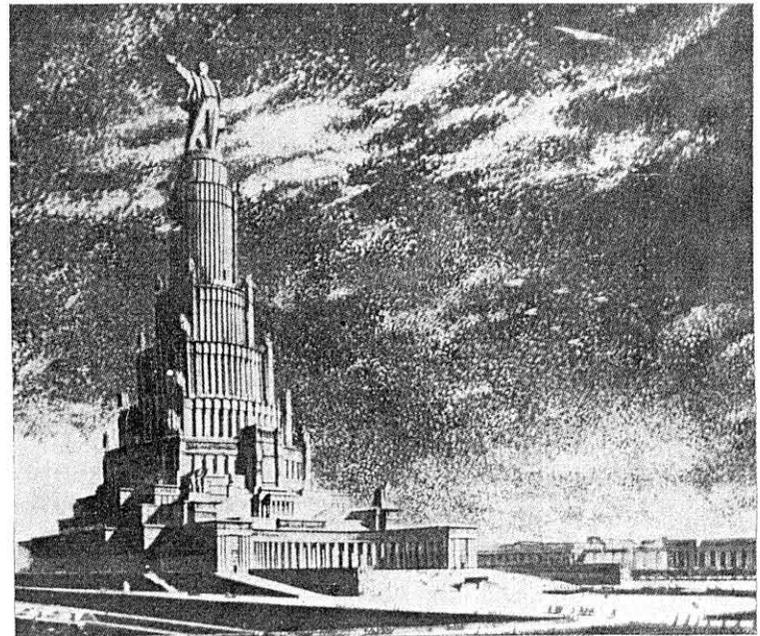


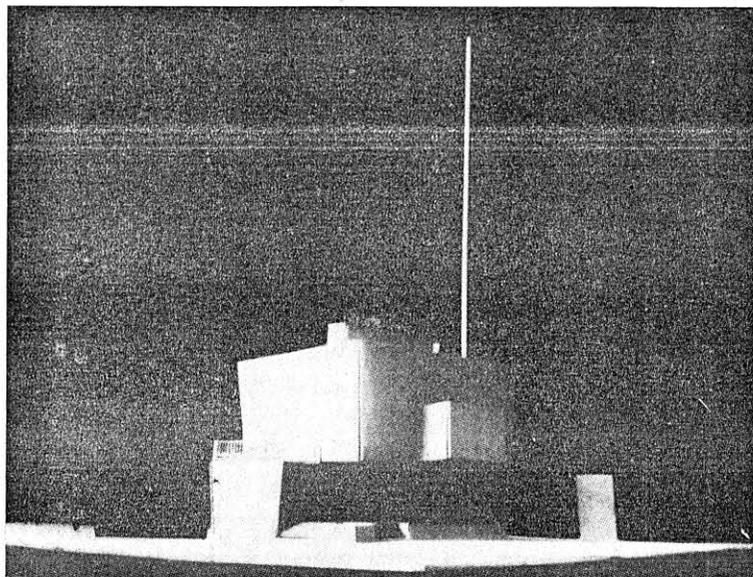
Malevitch. Maqueta arquitectónica de 1925 y una fotografía suya poco antes de morir, en 1935



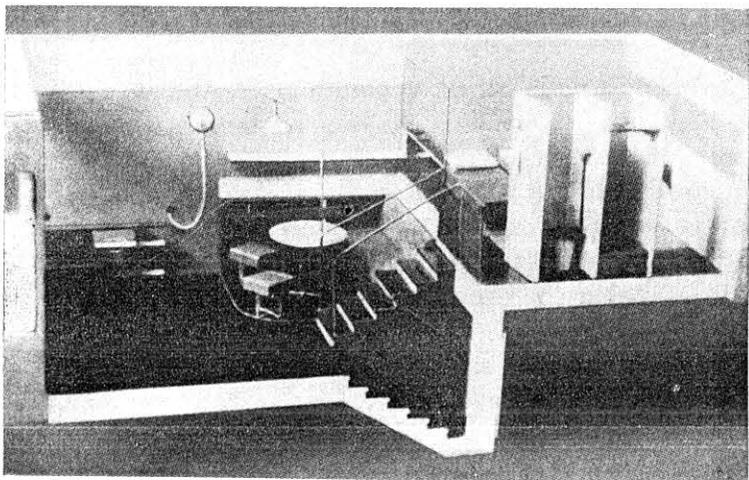
Guinzbourg. Proyecto para el Palacio de los Soviets, 1932

Proyecto que obtuvo el premio.
Iofan, Gelfreich, Roudnev

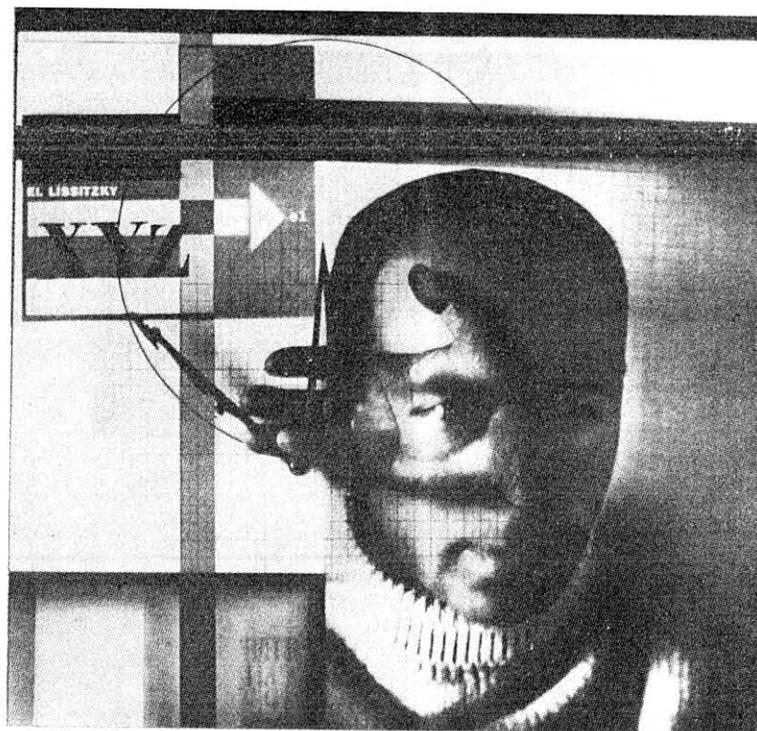




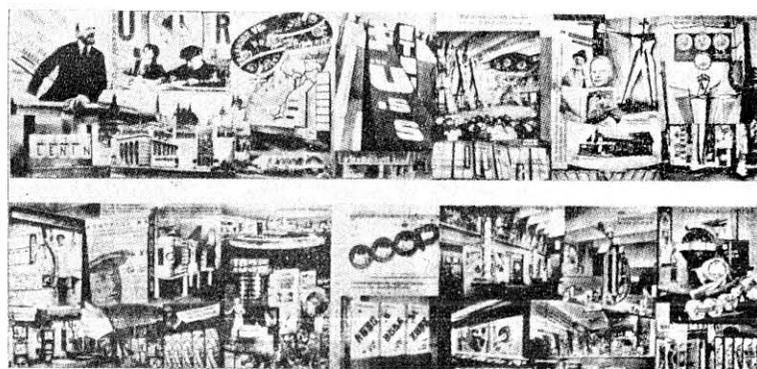
Maqueta para un club juvenil (*Vchutemas*. Estudio Lisitski). Alrededor de 1934



Maqueta de vivienda en una sola habitación. *El Lisitski*. Alrededor de 1934



El Constructor (autorretrato de *El Lisitski*), 1924



El Lisitski. Murales propagandísticos para una exposición internacional, 1930



El Lisitski. Fotomontaje, 1931

De este modo, merced a la actividad asociativa de nuestro cerebro, la construcción de un organismo arquitectónico adquiere también una cierta importancia autónoma y, merced a un particular tipo de asociaciones, denominadas «motrices», el hombre busca en esta construcción dinámica el elemento del que ha nacido la forma y cuyo reflejo se produce durante la percepción de la forma misma. La forma muerta, que opera sobre nosotros sólo con su esencia inerte, revive en la consciencia de otro modo, cual fragmento de un movimiento cósmico, acumulando en la memoria una particular clasificación de aquellas mismas imágenes formales en base al signo de la tensión espacial de los particulares elementos de una determinada categoría. A estas primeras asociaciones motrices siguen otras. El movimiento en cuanto tal, el ritmo de una determinada ley que se manifiesta en forma arquitectónica, no se nos presenta como neutral; se condensa en dos principios esenciales, horizontal y vertical, que entran en un cierto estado de emulación y de lucha entre ellos.

La esencia de la forma se satura de una fuerza que nos agita profundamente, de una verdadera colisión entre dos principios que en el macrocosmos de los elementos constructivos reflejan dos elementos de lucha: la ilimitada inercia de la línea horizontal y la activa audacia de la vertical.

El esquema constructivo pasa a ser para nosotros un auténtico espectáculo en el que el ojo no deja de seguir los sucesos de esta lucha. La construcción como tal se supera a sí misma; las fuerzas constructivas, asociadas a la experiencia del mundo interno del hombre, crean *el mundo orgánico de la forma* que la transforma en algo próximo y comprensible; la analogía con las leyes estáticas y dinámicas del universo transforma este mundo orgánico en un mundo de fuer-

zas exteriores, frecuentemente igual por la energía de su acción a las poderosas fuerzas de la naturaleza. Así, gracias a nuestra experiencia como perceptores y a las propiedades psico-fisiológicas del hombre, *el sistema constructivo origina también otro sistema, el mundo de la forma, autónomo y al mismo tiempo derivante y dependiente de la construcción* o, para ser exactos, un sistema *estético*. Vale la pena señalar que en el ejemplo que hemos puesto estos dos sistemas coinciden plenamente. Un mismo elemento constituye el elemento utilitario de la construcción y el elemento estético de la forma.

Pero el hombre no se ha detenido en este camino. Después de haber llegado a ver —además de los elementos de la construcción— otro mundo, después de haber captado el significado autónomo de éste, experimenta de forma natural el deseo de desarrollar y enriquecerlo ulteriormente. En efecto, la arquitectura griega presenta ya una notable complejidad. Con toda probabilidad, hasta el siglo VII-VIII antes de Cristo, el templo griego arcaico era de madera, y su sistema originario era un sistema puramente constructivo, compuesto por la indispensable combinación de pilares verticales, vigas horizontales y el plano inclinado de la techumbre. Las reconstrucciones existentes de templos dóricos de madera indican con mucha verosimilitud la derivación de cada elemento formal del templo a partir de determinadas características constructivas. Para nosotros, esto tiene un interés secundario; lo fundamental sigue siendo la actividad del hombre, el cual comprende el significado y la importancia de las fuerzas constructivas, *cuyo juego empieza a subrayar, a intensificar*. Tan pronto como el elemento de la construcción se convierte en elemento de la forma, el hombre trata de hacer lo más clara posible la relación de la vida con la construcción. Tan sólo si fuera posible

volver a sacar a la luz el hoy irremediamente perdido templo dórico de madera, anterior al tránsito a las formas en piedra, probablemente veríamos como el sistema estático de gradas y techumbre había sido resuelto por el arquitecto de forma total y ejemplar. Veríamos un mundo constructivo efectivamente concluso, un sistema de fuerzas internas *interpretado de manera clara y evidente*. Efectivamente, el mismo fuste de la columna que se alarga hacia abajo, con las estrías verticales que subrayan la función de aquél y la línea del equino y del ábaco, que tienen la función de soporte del arquivado, *representa la interpretación de su orgánica vida constructiva*.

Sin embargo, el arquitecto griego pasa del templo de madera al templo de piedra. Entre tanto, *el sistema de interpretación de la construcción* se ha organizado de tal forma en la mente del arquitecto que pasa a ser *ya un sistema autónomo*, y cuando hacen su aparición los primeros templos de piedra, *la interpretación se transforma en simulación* de una vida inexistente que permanece en la mente gracias a la tradición. Nada tiene de extraño que elementos como el tríglifo y el capitel se convierten ya en elementos puramente estéticos; su nexos orgánico con la construcción se interrumpe, como lo demuestra el corte de las piedras que casualmente se encuentran en medio de un determinado elemento. Únicamente en el siglo V antes de Cristo reaparece de nuevo en la historia de la arquitectura aquel momento que puede ser llamado *orgánico*, ya que la construcción alcanza nuevamente la forma, sometiéndose a su vez a esta última.

Al mismo tiempo se pueden observar en el templo griego, además de los elementos puramente constructivos, es decir, que operan en sentido constructivo, otros elementos cuyo único origen está en motivos utilitarios. Por ejemplo, las líneas inclinadas del frontón

corresponden a los elementos constructivos de la techumbre que «operan» en el organismo del templo, mientras que el remate del frontón con una pared triangular es sólo un medio para cerrar de la manera más completa el espacio del templo y sin ninguna función constructiva. El arquitecto adquiere la capacidad de distinguir los primeros elementos de los segundos y, naturalmente, cuando pretende dar una interpretación más evidente o simular la vida orgánica del monumento, elabora también una posición distinta al respecto.

En la medida en que tiende a subrayar en su existencia activa los elementos operantes en sentido constructivo, el arquitecto se limita a adornar los elementos «inoperantes». La distinción entre estos dos tipos de actividad del arquitecto se pone de manifiesto de manera muy sensible cuando el elemento constructivo puede ser reelaborado sólo de acuerdo con una determinada directriz, mientras que su organización estética constituye un problema considerablemente preciso, cuya solución depende de los «datos», de una clara comprensión de los mismos. El elemento no constructivo presenta una libertad notablemente mayor; como el frontón triangular del templo griego, dicho elemento establece sólo determinados límites dentro de los cuales el arquitecto es libre de pedir colaboración también al escultor y al pintor. Sin embargo, en el período orgánico del arte griego considerado por nosotros, es decir, del siglo V al X antes de Cristo, incluso esta actividad decorativa depende del sistema general e independientemente del contenido extraformal, que puede ser muy variado en el plano compositivo, se somete al principio general organizativo del espacio del templo.

En este sentido, de la misma manera que el *dolmen* nos presentaba no sólo un sistema constructivo, sino

también un mundo orgánico animado, así igualmente el arte de los templos griegos del siglo V representa no sólo la configuración orgánica de elementos operantes en sentido constructivo, sino también el sistema, implicado por dicho arte, de elementos «decorativos» mayormente independientes.

Un ejemplo no menos convincente de ese límite inadvertible, donde frecuentemente termina el «constructivismo» y empieza al mismo tiempo lo «decorativo», nos lo ofrece la arquitectura del gótico, que es sustancialmente el más constructivo de los estilos históricos. En efecto, cualquier templo gótico constituye un sistema constructivo en su desnudez y absolutamente veraz, compuesto por pilares de sostenimiento, bóvedas apoyadas en estos pilares, contrafuertes de los que se desprende una gran energía y conectados con los pilares mediante arcos rampantes. Todo esto no significa dar más intensidad a la esencia constructiva, sino hacerla auténtica, convincente y racional. En arquitectura se deja al gusto decorativo, por otra parte bastante desarrollado en los pintores góticos, una esfera de actividad relativamente muy limitada en los complicados juegos de las vidrieras, en la tonalidad de los mismos vidrios y de los escasos motivos vegetales de los capiteles, de las agujas y de los rosetones.

No obstante, resulta muy fácil encontrar en este estilo constructivo un claro sistema rítmico, tanto en la disposición de los pilares de sostenimiento como en la magnífica seguridad decorativa con que la floresta de los arcos rampantes y de las agujas traspasa el azul del cielo.

Ahora bien, ¿qué representa todo eso? ¿Un sistema constructivo y racional, o más bien la fantasía desenfadada de un decorador cargado de misticismo? Por supuesto, tanto lo uno como lo otro. Y en este ejemplo nos parece instructiva la estabilidad de las percep-

ciones puramente estéticas que también en arquitectura, con su contenido, admiten el sistema constructivo o un desinteresado decorativismo según las condiciones de la vida cotidiana y de la psique de los grupos sociales creativamente activos que, de un modo o de otro, contribuyen a crear los monumentos arquitectónicos; o, dicho con otras palabras, según el contenido concreto del genio arquitectónico de la época.

Ahora bien, detrás del primer paso viene siempre el segundo. Una vez admitida una cierta autonomía de los elementos decorativos, ésta continua desarrollándose ulteriormente. La aspiración decorativa en cuanto tal se supera a sí misma una vez más, se transforma en un nuevo sistema de organización de la superficie o del espacio. En ocasiones deja incluso de depender del sistema arquitectónico general y crea leyes propias, a menudo contrapuestas. Desaparece entonces la diferencia entre elemento «operante» y «no operante» y puede constatarse que en el desarrollo de casi todos los estilos —e incluso durante toda la duración de un estilo— la forma, hecha ya sustancialmente decorativa, entra con la construcción en un contraste que asume las proporciones de un verdadero conflicto. La decoratividad autosuficiente se convierte entonces en la única justificación del intento creador y cualquier búsqueda de otras intenciones aparece como algo vano. Así se presenta igualmente el gran estilo barroco, que en sus imágenes se abandona gozosamente a finalidades pictóricas completamente extrañas a la esfera de acción de las fuerzas constructivas.

Ello no obstante, frente a los citados estilos, el historiador no puede expresar ni una justificación ni un reproche. Debe aceptarlos como son; las investigaciones realizadas en estos últimos tiempos acerca del barroco han demostrado que tenemos que vernoslas con un mundo artístico que a su modo es legítimo,

fecundo y vívido, interrelacionado de la manera más íntima con todos los aspectos de la cultura material y espiritual de su época.

El carácter constructivo se entiende muy frecuentemente como **antítesis del decorativo**, y ambos caracteres como dos polos opuestos en el desarrollo de la forma arquitectónica. Sin embargo, resulta muy difícil establecer una frontera precisa entre ellos. Como ya hemos visto, la forma puramente constructiva tiene en sí la capacidad de superarse, la capacidad de ofrecernos un placer enteramente desinteresado, es decir, estético, de la misma manera que la forma decorativa posee sus propias leyes, que a menudo se funden con las constructivas. Ambos términos entran en un concepto más amplio y generalizante del campo estético. El hueco, extremadamente simple, utilitario y constructivo, de una ventana en la pared, donde el arquitecto hallaba relaciones armónicas entre los dos lados y una fórmula rítmica al cubrir la pared con dichas relaciones, representa por principio un problema estético igual al de la forma, difuminada bajo el pesado fardo de las decoraciones que la ocultan. Lo único que difiere son los procedimientos del arquitecto, la psicología creadora que le mueve y el carácter de las emociones estéticas del artista.

Establecer una serie de pilares sostenedores de una viga es tarea puramente constructiva; pero, al mismo tiempo, si en la mente del arquitecto surge la idea de una determinada disposición rítmica de estos pilares, la tarea se transforma de pronto en actividad estética. La colocación de los pilares es un medio para preservarlos de las influencias atmosféricas, pero tan pronto como el arquitecto piensa en la elección de un color determinado la tarea se convierte en trabajo decorativo. De este modo se entrelazan todos los aspectos de una realidad arquitectónica unitaria en su esencia, rea-

lidad que constituye un nexo en el que establecer cortes equivale a perpetrar una especie de violación.

Al intentar operar una síntesis podemos constatar, sin embargo, la amplitud de la gama de emociones estéticas, las cuales se diferencian según las distintas causas que la generan aun cuando todas son legítimas al ser igualmente humanas. No sabemos qué sentimientos experimentó el hombre primitivo mientras construía su *dolmen*. ¿Era éste un prototipo de casa humana y una defensa contra las fuerzas de la naturaleza, una manifestación de las capacidades constructivas y la realización para su uso funcional, o tal vez representaba el deseo un placer desinteresado que había de encontrarse en este primer intento de organización del espacio, en esta primera creación de una forma estética? El arquitecto prehistórico, ¿experimentaba acaso todos estos sentimientos juntos?

Ahora bien, si en el plano histórico estamos obligados a confrontar las más variadas y legítimas actitudes en lo que a este problema concierne, no podemos, sin embargo, renunciar a su examen genético.

En los capítulos anteriores hemos hablado del estilo como de un fenómeno autónomo, de su juventud, de su madurez y de su decadencia, de aquel peculiar lenguaje de las formas y de las combinaciones que caracterizan cada nueva fase. Después de haber analizado la historia de los estilos, será fácil señalar una ley muy típica de todo gran florecimiento artístico. Cuando aparece en escena un nuevo lenguaje, cuando se descubren los nuevos elementos, entonces, naturalmente, no hay que diluirlos con cualquier otra cosa. Lo nuevo nace en la mayor parte de los casos como necesidad constructiva o utilitaria, que no requiere embellecimientos decorativos. En seguida aparecen elementos decorativos que en un principio no turban la vida orgánica de una obra, hasta que por fin su

saturación supera también estos límites transformándose en un juego autosuficiente de elementos decorativos. *La juventud de un estilo nuevo es esencialmente constructiva, la madurez es orgánica y la decadencia es decorativa.*

Este es poco más o menos el esquema del crecimiento genético de la mayor parte de los estilos. El esteticismo anclado en sí mismo que superó todo límite y cuya huella pesa aún hoy sobre nosotros como un grueso fardo ha marcado el destino de la cultura europea actualmente exangüe, los últimos días de su vida.

Vamos a tratar de analizar ahora desde este mismo ángulo visual el «constructivismo» contemporáneo en cuanto fenómeno artístico. Tal vez ahora podamos entender mejor el amenazador *slogan* de los constructivistas rusos —«Declaramos al arte una guerra sin cuartel», primer grupo de trabajo de los constructivistas, 1920 (A. Gan, *El Constructivismo*)— y sus bravatas, psicológicamente justificadas y bien conocidas para el historiador del arte. En efecto, creemos que nunca ha existido una corriente joven, dispuesta a demostrar sus propias fuerzas, que a la vez no haya deseado destruir todo lo que no entraba en sus esquemas.

Pero aún hay más: el hecho de que hoy se desarrollen vivas corrientes parecidas al constructivismo y no sólo en Rusia, sino también en Europa (donde, sin embargo, dichas corrientes, en la mayoría de los casos, no tratan de destruir el arte ni siquiera de palabra, sino que se identifican con la actual situación del arte), nos parece todavía más natural precisamente porque indica un momento del nacimiento de una serie de ideas artísticas nuevas. Nunca habíamos sentido como ahora la perfección puramente histórica de las formas del arte clásico con las cuales hemos seguido alimen-

tándonos en estos últimos tiempos debido a la inercia; pero nunca habíamos sentido tan claramente cómo una criatura bellísima y todavía hace muy poco viva entre nosotros, ya no es sino un maniquí de cera, una pieza de museo.

Los viejos ciclos históricos han concluido. Eso sí es seguro. Estamos entrando en una nueva etapa del arte y, como ocurre siempre en semejantes casos, se sitúan en primer plano los problemas de carácter utilitario y constructivo. El nuevo estilo es estéticamente simple y orgánicamente lógico.

Tal es la razón de que las ideas del constructivismo, a pesar de sus premisas destructivas, nos parezcan en esta fase naturales, indispensables y vivificadoras.

Ahora bien, si un «constructivismo» tal es en general típico de cualquier fase inicial de un estilo nuevo, para el estilo de nuestros días el constructivismo ha de ser particularmente característico. Las causas de esto hay que buscarlas, desde luego, no sólo en las condiciones económicas de nuestra época, sino también en aquella excepcional función psicológica que ha empezado a jugar en nuestra vida la máquina, así como, consecuentemente, en la vida mecanizada cuya esencia consiste en el carácter constructivo de sus componentes.

En la máquina no existen elementos estéticamente «desinteresados». No existe el llamado «libre vuelo de la fantasía». Todo en ella indica un intento constructivo bien definido y preciso. Una parte sirve de sostén, otra de rueda, una tercera está dotada de un movimiento de tracción, la cuarta lo transmite a las poleas.

Por eso, la máquina, con la convulsa actividad de sus partes, con la absoluta ausencia de órganos «inoperantes», lleva de una manera absolutamente natural a obviar los elementos decorativos para los cuales no queda lugar alguno; lleva —justamente— a la idea

constructivista, tan difundida ya en nuestros días y que debe absorber en sí misma la propia antítesis, el elemento «decorativo».

No se trata, como afirman algunos constructivistas, del hecho de que la emoción estética se haya agotado; por fortuna no es así y la mejor demostración de esto son las obras de los propios constructivistas; el hecho es que bajo la influencia de las cambiantes condiciones de vida, de la nueva situación de la economía, de la técnica, de las máquinas y sus lógicas consecuencias, *ha cambiado nuestra emoción estética, ha cambiado el carácter de ésta*. La necesidad de una emoción estéticamente desinteresada ha permanecido y permanecerá siempre vivo en nosotros, ya que forma parte de las propiedades esenciales de nuestra naturaleza física o, si se prefiere, biológica. Pero la satisfacción de esta necesidad tiene lugar actualmente por otros caminos. Para nosotros, el elemento decorativo ausplicable es precisamente el elemento íntegro en su «constructividad», y así vemos que el concepto de «constructivo» ha absorbido al concepto de «decorativo», se ha fundido con este último y se ha convertido en causa de esta confusión conceptual.

La percepción estética en cuanto tal actúa en nosotros, pero ahora la desnuda forma constructiva se transforma en elemento capaz de satisfacerla del mejor modo, a pesar de la ausencia de todo embellecimiento. Por eso aceptamos el panorama que nos presenta la nueva vida; por eso los cuadros de los pintores y los fondos de los escenarios teatrales adoptan preferentemente elementos relacionados con la construcción o con las máquinas como motivo decorativo.

Es cierto que la aspiración del arte contemporáneo al lenguaje lapidario y ascético de las formas constructivas no es fortuita, de la misma manera que nada hay de fortuito en los calificativos que se dan a sí mismos

los distintos grupos artísticos. «Racionalismo», «constructivismo» y otros nombres semejantes son sólo expresiones externas de la aspiración a la modernidad, una aspiración más profunda y fecunda de lo que pueda parecer a primera vista y que se debe a la nueva estética de la vida mecanizada.

Basta echar una ojeada a las obras de los arquitectos y de los pintores, de los escenógrafos y de otros artistas que proclaman fanáticamente la muerte del arte, o, igualmente, a las obras de aquellos que no se deciden a abandonar todavía definitivamente el eclecticismo y el seudo romanticismo de los últimos decenios: tanto en un caso como en otro, según la mayor o menor sensibilidad y el mayor y menor talento del artista, encontramos esa aspiración a un arte lógico y racional, simple y sobrio, más a un arte-oficio que a un arte de inspiración entusiasta, más a un arte profundamente sincero y de *réclame* que a un arte lánguidamente sentimental y refinado. El constructivismo, entendido como una de las caras de la estética moderna, originado por una vida ruidosa, perfumado con el olor de la calle, su ritmo endiablado y su carácter práctico y atareado, armado con una estética que admite tanto el «Palacio del Trabajo» como el manifiesto publicitario de una fiesta popular, el constructivismo, repito, es sencillamente uno de los aspectos que definen el nuevo estilo, que absorbe ávidamente nuestro tiempo con todos sus aspectos positivos y negativos.

M. J. GINZBURG.

LOS NUEVOS METODOS DEL PENSAMIENTO ARQUITECTONICO *

Solamente un decenio nos separa de la «florida» arquitectura del período prebélico, cuando en Leníngrado, en Moscú y en otras grandes ciudades los mejores arquitectos rusos derramaban a manos llenas, descuidadamente, todos los «estilos» posibles e imaginables.

¿Es mucho un decenio? Apenas una fisura en el macizo cuerpo del tiempo. Pero al destruir los antiguos prejuicios y los cánones ya envejecidos, la Revolución ha transformado la fisura en una vorágine. Más allá de la vorágine ha quedado la última fase del desarrollo del decrepito sistema del pensamiento europeo, la del eclecticismo sin escrúpulos que tiene a su disposición un millar de recetas prefabricadas, aprobadas por nuestros abuelos y bisabuelos, y decidido a pescar la verdad en cualquier parte siempre que pertenezca al pasado.

Más acá de la vorágine se abre una nueva vía que todavía está por construir, nuevas tierras que aún deben ser pobladas. En la realidad de la época presente se forja la concepción del mundo del arquitecto contemporáneo y nacen *los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico*.

Cuando se construía con el viejo sistema, la planta, la estructura y el aspecto externo de la obra arquitect-

(*) De «SA», núm. 1, 1926.

tónica se hallaban siempre en una posición de recíproco antagonismo y el arquitecto era, en la medida en que conseguía triunfar, el conciliador de estos conflictos insanables; en cambio, la nueva arquitectura se caracteriza ante todo por su *aspiración a un todo indivisible y unitario*, en cuyo seno la obra toma orgánicamente forma, y hacia el cual tiende todo el proceso creador desde el principio al fin.

Mientras que en el pasado el arquitecto se confiaba a una aspiración abstracta y absolutamente individual, hoy está profundamente convencido de que un problema arquitectónico, como cualquier otro problema, sólo se resuelve mediante *la exacta determinación de las incógnitas y la búsqueda del método justo para llegar a la solución*.

El arquitecto ve desarrollarse a su alrededor la decidida actividad del inventor en todos los campos de la técnica moderna, que avanza a pasos de gigante hacia la conquista de la tierra, del subsuelo y del aire y que a cada momento conquista posiciones cada vez más avanzadas. No es difícil comprender que este extraordinario éxito del genio humano se identifique esencialmente con la exactitud del método seguido. El inventor sabe perfectamente que por muy viva que pueda ser la chispa de su entusiasmo creador, ésta sería estéril si él no considerara suficientemente todas las circunstancias, incluso las menores, que condicionan su actividad. Armado con las más modernas teorías, el inventor puede dar cuenta de la situación que diferencia a la época actual, mira hacia adelante y conquista el porvenir.

Es cierto que sería, como mínimo, ingenuo sustituir el complejo arte de la arquitectura por la imitación de esta o aquella forma de la técnica contemporánea, aunque fuera la más perfecta. El período del ingenuo «simbolismo de la máquina» está actualmente

superado. *Sin embargo, el método creador del inventor debe ser conquistado por el arquitecto moderno*. Cualquier cliché del pasado, aún el más bello, debe ser rechazado categóricamente porque la investigación del arquitecto es sustancialmente una invención como cualquier otra, una invención que se plantea como tarea la organización y la construcción de un objetivo práctico concreto, no sólo impuesto por las condiciones de hoy, sino apuntando también al mañana.

Lo primero es, pues, *la clara terminación de todas las incógnitas*; y para empezar, las incógnitas de carácter general planteadas por nuestra época en su complejidad, la individualización de las peculiaridades vinculadas a la aparición de un *nuevo consumidor social de la arquitectura, la clase trabajadora*, que debe organizar no sólo su propia estética cotidiana, sino también las complejas formas de la vida económica del país. Naturalmente, no se trata de adaptarse a los gustos individuales del nuevo consumidor. Muchas veces, sin embargo, el problema se plantea en esos términos y, como consecuencia, se nos obliga a atribuir fríamente al trabajador este o aquel gusto, esta o aquella manía, que en realidad no son sino un reflejo de los viejos modos de ver prerrevolucionarios.

En este caso no se trata en absoluto de una cuestión de gustos. Lo que importa es desvelar las particularidades del nuevo consumidor, considerado como un potente «colectivo» que construye el Estado socialista.

Se trata, ante todo, del *principio de la planificación*, que debe ser abordado y tomado en consideración no sólo por este o aquel organismo gubernativo, sino también por cada arquitecto en particular; es preciso que las ideas de cada uno se inscriban en el sistema productivo general de todo el país.

La naturaleza del trabajo del arquitecto contempo-

ráneo resulta modificada radicalmente por la conciencia que él tiene de que su tarea no consiste en seguir ordenaciones particulares, sino en crear *standards* arquitectónicos capaces de organizar nuevas casas y nuevas ciudades y en perfeccionarlas continuamente en armonía con la marcha general de la producción y con el nivel alcanzado por la técnica constructiva nacional e internacional. En la fase que ahora estamos atravesando —la de la construcción del socialismo—, toda nueva solución pensada por el arquitecto (casa para habitación, círculo o fábrica) es concebida por nosotros como una invención perfecta que responde a la tarea propia y que puede ser reproducida infinitas veces según las exigencias del Estado. Esta circunstancia desvía claramente la energía del arquitecto de la búsqueda de una solución inspirada en su gusto individual, llevándola hacia el perfeccionamiento del *standard*, hacia el objetivo de precisar y tipificar al máximo todas las partes componentes del mismo. Pero para que estos *standards* sean renovados radicalmente, para que sean obras de arquitectura completamente nuevas no deben ser concebidas a escala individual, por capricho, en el estrecho ámbito de una ciudad densamente construida y planificada como por casualidad, sino que deben surgir de un todo unitario, de los nuevos principios de un urbanismo racional abocado al mañana. De este modo es evidente que las condiciones político-sociales de nuestro país nos alejan imperiosamente de la singular unidad arquitectónica, orientándonos a través de un complicado proceso productivo hacia complejos unitarios como el pueblo, el barrio o la ciudad.

Ello no obstante, los especialistas que están al frente de los organismos estatales que dirigen nuestra ordenación urbanística no se preocupan en absoluto de este importantísimo problema ni están dispuestos a

mirar con valentía el mañana. Se sienten plenamente satisfechos, por ejemplo, con haber llenado en la mayor medida posible, el más importante centro habitado de la U. R. S. S., Moscú, de casas de cuatro a seis plantas.

No hay nada que decir. Para las ciudades pequeñas y para los centros obreros no hay nada mejor que la ciudad-jardín, con sus casitas, sus corralitos y sus jardincillos... Lejos de nosotros la intención de criticarla.

Pero ¿no hace al menos diez años, y en el caso de la Unión Soviética aún más tiempo, que se había superado ese ideal howardiano?

El arquitecto moderno cada vez siente con más apremio la necesidad de luchar contra semejantes anacronismos; y luchar en dos frentes: por una parte, elaborando nuevos principios racionales de planificación de centros habitados y, por otra, creando arquitecturas *standards* que preludian la renovación total del aspecto de la ciudad.

Las particulares condiciones sociales de nuestro tiempo dan lugar a que los problemas del desarrollo artístico individual de la arquitectura queden relegados a un segundo plano y a que se dedique principal atención al objetivo de hallar nuevos tipos racionales de arquitectura, anulando así —con la inclusión del arquitecto en el ciclo productivo general del país— *la diversidad existente entre la actividad del arquitecto y la del ingeniero*. Es cierto que la compleja evolución de nuestra vida obliga más que nunca al arquitecto a especializarse en esta o aquella materia, pero al mismo tiempo todos los arquitectos de hoy están firmemente convencidos de que su multiforme actividad creadora tiende a un fin único, aunque unos están empeñados en la creación de un nuevo tipo de apartamento, otros en la de un nuevo edificio público y otros

en la de una nueva fábrica u oficina. Y precisamente porque las construcciones dedicadas a fábricas u oficinas nunca estuvieron estrechamente ligadas a la tradición, los principios que han informado su creación han estado siempre mucho más relacionados con las necesidades del momento, han sido siempre más adecuados a las exigencias de la nueva vida. Así, pues, no sólo se ha roto en nuestra mente la barrera que separaba la edificación civil de la industrial, sino que esta última ha asumido incluso el papel de pionera de una arquitectura auténticamente moderna.

Tener debidamente en cuenta todas estas circunstancias, determinadas o multiplicadas por las nuevas condiciones sociales, no significa sólo crear la primera condición para asumir dignamente la tarea que tiene ante sí la arquitectura, sino también dar campo libre a las posibilidades estrictamente arquitectónicas que se ocultan en las cambiantes condiciones de nuestra vida.

Pero, además de ésta, al arquitecto se le presentan otras incógnitas derivadas de las exigencias específicas del momento, de la naturaleza particular del problema mismo que se plantea, de sus funciones, así como de las condiciones y del lugar de la producción.

La solución de tales «incógnitas» lleva al arquitecto a un método de trabajo absolutamente nuevo: *el método de la creación funcional*.

Libre de todo *cliché*, de los prejuicios y de los conceptos del pasado, el nuevo arquitecto analiza todos los aspectos del problema y sus características peculiares, lo desmembra en sus componentes fundamentales, que luego reagrupa según sus funciones, y organiza la solución propia en base a estas premisas. Así se obtiene una solución espacial que puede ser equiparada a cualquier otro organismo racional divi-

dido en órganos singulares que tienen en sí la posibilidad de ser desarrollados de uno u otro modo según las funciones que desarrollan.

Merced a todo esto vemos aparecer en la obra del arquitecto contemporáneo un tipo de proyecto absolutamente nuevo, casi siempre asimétrico —ya que es raro que las funciones de las distintas partes de un edificio sean iguales—, preferiblemente de configuración libre y abierta, porque así no sólo todas las partes del edificio están igualmente expuestas al aire y al sol, sino que su articulación funcional resulta más precisa y el dinamismo que el edificio requiere se hace más fácilmente perceptible.

El método mismo de la creación funcional implica *no solamente el cómputo preciso de las «incógnitas» del problema, sino también un cómputo igualmente preciso de los elementos de su solución*.

De este modo el arquitecto sigue en su propio trabajo un camino que lleva de lo esencial a lo secundario, de lo interno a lo externo. Sólo una concepción funcional de la arquitectura fija como punto de llegada una severa organización del espacio y muestra el objetivo hacia el que hay que dirigir el esfuerzo fundamental. En este sentido, la *primera función* de las condiciones concretas del problema resulta ser la de *fijar el número de las magnitudes espaciales particulares* así como su dimensión y relaciones recíprocas. Este será justamente, antes que cualquier otro, el punto de partida del arquitecto contemporáneo, lo cual le obligará a desarrollar su proyecto desde *el interior hacia el exterior* y no viceversa, como ocurría en tiempos del eclecticismo; esto es, en definitiva, lo que ha de orientar su futuro camino.

El segundo momento es el de la construcción del

proyecto espacial que se desarrolla desde el interior con este o aquel material, con estos o aquellos métodos. Queda claro que se trata de una función necesaria de la solución espacial fundamental.

La siguiente fase en el trabajo del nuevo arquitecto, es decir, la relación entre los volúmenes espaciales vistos desde el exterior, la reagrupación de las masas arquitectónicas, su ritmo y sus proporciones, se deriva naturalmente de la primera fase de trabajo y está en función del núcleo material proyectado y del espacio que queda dentro de él.

Finalmente, el tratamiento de esta o aquella superficie externa, la forma de los elementos particulares, de las bóvedas, de los pilares, etc., son funciones de estos o aquellos datos que hemos enumerado o de otros datos accesorios.

De este modo, el método de la creación funcional, que ha sustituido al viejo método de fraccionar el trabajo en tantos problemas particulares independientes y a menudo opuestos, acaba siendo un proceso creador unitario en el que cada problema surge del que le precede, de acuerdo con la lógica del desarrollo espontáneo. Ni un solo elemento, ni una sola parte del trabajo del arquitecto nace por casualidad. Todo tiene su propia explicación y su propia justificación funcional en la racionalidad. El resultado último unifica y equilibra cada cosa y se crean así modelos muy expresivos, precisos y claros donde nada puede ser alterado.

A diferencia de los modelos del pasado, utilizados y repetidos infinitas veces, el nuevo método representa en manos del arquitecto un arma radicalmente nueva. Dicho método dirige en sentido positivo su pensamiento, llevándole sin falta de lo más importante a lo secundario, obligándole a rechazar lo inessential y a

buscar la expresividad artística en lo más importante y necesario.

En el ascetismo derivado de este método no se oculta ninguno de los peligros que tanto asustan a los miopes. Es el ascetismo de la juventud y de la salud, el agudo ascetismo del hombre que construye y organiza una nueva vida.

RESOLUCION SOBRE LOS INFORMES
PRESENTADOS A LA SECCION IDEOLOGICA
DE LA OSA *

La primera conferencia de la Asociación de Arquitectos Contemporáneos subraya su completa unanimidad y aprueba la línea ideológica y el programa productivo del constructivismo en el campo de la arquitectura.

La conferencia cree que para una valoración adecuada de los nuevos problemas relativos a los valores materiales-artísticos de la cultura clasista de la sociedad que construye el socialismo y para una dirección metódica y perfecta de este trabajo, es necesaria una «escuela del trabajo artístico», ideológicamente rigurosa y científicamente fundada.

La conferencia ha reconocido que esa escuela es el constructivismo en cuanto que éste actúa coherentemente con los principios de la metodología marxista en su praxis marxista-social.

Al comprender que la característica del marxismo ortodoxo es una concepción científica del mundo activa y eficaz, el constructivismo, como escuela característica de los nuevos aspectos del trabajo *artístico*, no puede inspirar su praxis en un cierto modo de razonar específico e independiente mediante imágenes y símbolos artísticos, dado que el carácter y ca-

(*) Aprobada en la primera conferencia de la Asociación de Arquitectos Contemporáneos, celebrada en Moscú, el 15 de abril de 1928; de «SA», núm. 3, 1928.

lidad de esta manera de razonar forman parte de una concepción del mundo degenerada, científicamente inmadura y que no tiene nada que ver con una concepción científica del mundo.

Partiendo de esta afirmación por una parte, y de la teoría y la práctica de la construcción socialista por otra, el constructivismo elabora los métodos del trabajo artístico-social mediante la creación de nuevos tipos de trabajo en contraposición con los aspectos del arte realista hasta hoy dominantes.

El constructivismo, naturalmente, declara la guerra abierta al arte mencionado cuando este último pretende, con sus medios artesanales y especulativos, sobreponerse a una construcción activa y práctica, a la aplicación de los valores materiales-artísticos de la época de la construcción del socialismo.

Además, como es natural, el constructivismo se plantea la cuestión de la no aceptación de la cultura artística del pasado, no cuando esta herencia se entiende como adquisición de las capacidades profesionales y técnicas de los métodos particulares del oficio, con la comprensión de su limitación histórica en el plano productivo, sino cuando esta herencia se impone de manera vulgar y dogmática, al margen de cualquier vinculación práctica con los nuevos problemas sociales de una construcción funcional, sin tener en cuenta para nada las últimas conquistas de la ciencia y de la técnica.

Por eso nosotros, constructivistas, contraponemos a la ejecución pasiva de la organización en base a los viejos tipos prerrevolucionarios de la arquitectura el estudio de las relaciones recíprocas productivas y sociales que crecen ante nuestros ojos desde octubre y su eficaz realización en una serie de nuevos tipos de arquitectura en base a la construcción socialista enteramente planificada.

El nuevo tipo de viviendas colectivas, el nuevo tipo de Club, de Palacio del Trabajo, de comité ejecutivo, de fábrica, etc., que han de ser portadores y condensadores de la cultura socialista, nosotros lo contraponemos a los tipos prerrevolucionarios del «despacho de rentista», «casitas de campo», etc., que son el resultado de unas premisas sociales, económicas y técnicas prerrevolucionarias y que todavía hoy sirven como base para la arquitectura en auge en la U. R. S. S.

Ante la utilización pasiva de los viejos materiales, de las viejas construcciones y de los viejos métodos constructivos, nacidos en las circunstancias de una estructura socio-económica hoy muerta en nuestro país, y que constituyen la herencia de nuestra miseria e inercia prerrevolucionaria, deteniendo todavía hoy el ritmo de marcha y empeorando la calidad de la nueva cultura socialista en fase de desarrollo, nosotros oponemos la superación tenaz de nuestro atraso, la asimilación activa y científica de todas las conquistas de la técnica mundial en el campo de los materiales más modernos, de las construcciones, de la mecanización y de la standarización de la producción urbanística, así como adaptación planificada de todas estas conquistas en nuestro urbanismo práctico y cotidiano, teniendo en cuenta las peculiaridades económicas de la U. R. S. S.

En el campo de los problemas de la forma rechazamos con igual firmeza:

- 1) la ignorancia de los constructores y de los ingenieros ajenos a los problemas de la calidad social-artística de la arquitectura;
- 2) el eclecticismo sin principios de los «embellecedores» de la arquitectura que visten cualquier contenido social de la arquitectura con hábitos propios de los estilos del pasado;

3) la búsqueda en abstracto de una nueva forma alejada de la funcionalidad social de la arquitectura y de la posibilidad de adaptación real;

4) el diletantismo ingenuo de aquellos que pretenden simbolizar, mediante una forma arquitectónica decorativa, una determinada concepción del mundo;

5) el llamado trabajo de «nuevo estilo» que utiliza los elementos de la nueva arquitectura como elementos de «modernización» y «embellecimiento» de unas construcciones sustancialmente superadas.

A todo esto nosotros oponemos el desarrollo orgánico de la arquitectura soviética, que deriva de la peculiaridad específica del nuevo tipo social y de los métodos técnicamente perfectos de la producción urbanista.

Los problemas de la influencia sobre el consumidor (ideología, emotividad, etc.) no los resolvemos con elementos de embellecimiento tomados como un añadido, sino:

1) con el mismo sistema de construcción del nuevo tipo social, con la exactitud de la división de las funciones de carácter público y social de diferente destino y con la integridad general de todo el organismo arquitectónico;

2) con el máximo nivel cualitativo de todos los elementos, sin excepción alguna, y de todas las partes de la construcción relacionadas con el destino técnico-social de la misma;

3) con el empleo de todas las peculiaridades específicas de los distintos elementos de la arquitectura, a saber: superficie, volumen, relación espacial, di-

mensiones, factura, color, etc., considerando una determinada calidad de la misma no como un valor abstracto autosuficiente, sino como una magnitud continuamente variable que en cada oportunidad presenta la posibilidad de una nueva solución, derivada de las distintas circunstancias del fin, del destino y de la posibilidad concreta de realización.

Al trabajo de numerosos arquitectos de las repúblicas nacionales de la Unión Soviética, trabajo que se reduce al renacimiento de los estilos nacionales de la vieja cultura burguesa, nosotros oponemos el trabajo orientado hacia una arquitectura socialmente nueva, **TENIENDO EN CUENTA LAS CIRCUNSTANCIAS NACIONALES**, los medios sociales, climáticos, técnicos y económicos de cada una de las repúblicas, y sobre la base, por último, de una radical transformación de las relaciones de carácter social-clasista.

En cuanto a los problemas de la nueva arquitectura occidental, observamos **ELEMENTOS DE AFINIDAD CON NUESTRO TRABAJO EN LA CONCRETA ACTIVIDAD DESARROLLADA POR LOS ARQUITECTOS MAS PROGRESIVOS DE OCCIDENTE QUE EXPRESAN LAS CONQUISTAS DE LA CIENCIA Y DE LA TECNICA MUNDIAL, ASI COMO LOS ULTIMOS METODOS DE EXPRESION**, y declaramos nuestro completo desacuerdo en la cuestión de la utilización funcional de la arquitectura, desacuerdo que evidencia claramente la diferencia entre el orden social burgués del Occidente capitalista y las nuevas relaciones que se van instaurando en un país proletario volcado a la construcción del socialismo.

DECLARACION DE LA UNION DE JOVENES ARQUITECTOS (OMA)*

La Oma considera que la principal tarea de la arquitectura contemporánea consiste en establecer tipos adecuados, *standards* arquitectónicos destinados a cristalizar las nuevas relaciones sociales de la clase trabajadora (por *standard* se entiende la precisa organización espacial de una construcción con respecto a su funcional destino).

Frente al viejo sistema dominante en arquitectura, el eclecticismo, que repetía los motivos arquitectónicos del pasado y proponía soluciones inspiradas en el gusto individual, la Oma propone el método funcional, que reduce el trabajo del arquitecto a un único proceso orgánico capaz de proporcionar soluciones *standards* y que contiene todas las premisas de su ulterior funcionamiento.

La Oma se opone al grupo de arquitectos de Kazan que, con la excusa de difundir la cultura nacional (en realidad, por amor a la decoración), introduce soterradamente en sus propios trabajos (sin tener en cuenta las condiciones de vida de su nación) restos de museo, resucitando en el plano decorativo las formas de los estilos nacionales del pasado.

La Oma está contra el uso de la decoración y de los elementos puramente decorativos en arquitectura, elementos que no tienen una determinada función uti-

(*) De «SA», núm. 1, 1928.

litaria. Por otra parte, en lo que respecta a los elementos importantes desde el punto de vista utilitario, la Oma considera indispensable tener en cuenta la influencia estético-emotiva que dichos elementos ejercen sobre el hombre.

La Oma está a favor de la construcción, la cual comporta también la estética.

La Oma está contra la estética autosuficiente que rechaza una construcción.

La Oma afirma que toda forma arquitectónica (entendida como composición espacial en general) representa en el plano funcional el resultado de la organización espacial de determinados procesos con respecto a la función de la construcción y a su organización estructural por medio de este o aquel material, de estos o aquellos métodos. El tratamiento de las partes técnicas singulares de la construcción deberá estar subordinada a la composición general y reflejar con el mayor vigor expresivo tanto la forma arquitectónica en su complejidad como la parte relativa a su función concreta en la estructura general de la construcción.

En su propia actividad la Oma pone el acento sobre el trabajo práctico (con vistas a la solución colectiva de los principales problemas que nuestra época plantea a la arquitectura), procediendo paralelamente a una reelaboración teórica y desarrollando una actividad de propaganda en favor de una arquitectura que responda a los principios expuestos en la presente declaración.

Los miembros de la Oma:

A. GUSTOV, Ja. KOZYREV, V. SOTONIN,
I. SPIRIDONOV, A. TROFIMOV, F. JALOVKIN

DECLARACION DE LA ASOCIACION DE ARQUITECTOS URBANISTAS (ARU)*

Se ha constituido en Moscú la nueva Unión de Arquitectos Urbanistas (Aru). Entre los miembros fundadores se hallan: el profesor N. Ladovski, el arquitecto D. Fridman, el ingeniero A. Zazerski, el arquitecto V. Lavron, el arquitecto G. Gluschensko, el arquitecto A. Grinberg, el profesor Nekrasov (médico de la sanidad pública), el profesor Kovalev (también médico de la sanidad), el arquitecto G. Krutikov, el arquitecto S. Lopatin, el ingeniero A. Savisnikov, el profesor B. Sakulin (Kiev), el economista profesor L. Zmudski y otros.

Las tareas y los objetivos fundamentales que se propone la nueva unión se formulan en una declaración aneja de la que damos algunos extractos:

1. El ritmo general de la construcción socialista y del desarrollo económico de nuestro país empieza a influir progresivamente sobre el *crecimiento de la ciudad*.

Un síntoma esencial que determina el carácter de la ciudad moderna es el aumento intensivo de su dinamismo.

La evolución del dinamismo urbano, juntamente con los factores específicos de carácter político, económico, técnico y técnico-artístico, da el tono de la ciudad.

(*) De *Architektura i Vchutein*, núm. 1, enero de 1929.

dad soviética, de la ciudad en el período de transición al socialismo.

Los principales signos distintivos de la ciudad del *sistema socialista*, que diferencian a esta última de los modelos teóricos y prácticos difundidos sobre todo en Occidente, consisten en la aspiración a una destrucción total de la desigualdad social en el seno de la población, en una simplificación y gradual desaparición de la estructura clasista de la sociedad, en la nacionalización del suelo y en la liquidación implícita de las rentas de los terratenientes, así como de la posibilidad de especulación del suelo, todo lo cual abre un ancho camino a la replanificación nacional y a la reconstrucción de las ciudades existentes.

Estas circunstancias ofrecen al arquitecto soviético la posibilidad de resolver los problemas del plan urbanístico recurriendo a métodos no accesibles a los planificadores occidentales, así como definir concretamente las vías específicas de desarrollo de la ciudad moderna en el plano social, económico, técnico y administrativo.

3. Al lado de esto ha madurado la necesidad de dedicar particular atención al *aspecto arquitectónico* de la cuestión.

La importancia del aspecto arquitectónico de la planificación de la ciudad ha sido subvalorada hasta el momento presente.

Las condiciones objetivas de desarrollo de las ciencias humanas, el desarrollo absolutamente inadecuado de la ciencia del arte, la esterilidad de la psicología moderna no ofrecen la posibilidad de llevar a un conocimiento íntegro de las funciones psico-organizativas que en la vida asumen las artes espaciales. Por eso, en el campo del urbanismo la arquitectura no ha podido ocupar hasta este momento el lugar que la corresponde. El hombre moderno se ve obligado a operar

constantemente en un ambiente arquitectónico. Los complejos arquitectónicos de la ciudad, examinados con plena libertad, influyen directamente sobre los sentidos del contemplador de la arquitectura con su aspecto y con sus formas, suscitando una determinada percepción del mundo.

El Estado soviético, que pone en el centro de su actividad la planificación, debe utilizar también la arquitectura como poderoso medio de organización de la psique de las masas.

A la hora de planificar los centros habitados hay que prever desde el principio una determinada orientación de la influencia ejercida por los objetos arquitectónicos.

4. La arquitectura, entendida como un todo único espacial, no sólo debe resolver el problema de su conformación en lo que respecta a las construcciones singulares, sino que incluso debe reunir todo el grupo de estas últimas en un único sistema espacial; las construcciones particulares o singulares son sólo parte de un complejo arquitectónico más general. Esta interpretación del urbanismo nos ofrece la única posición correcta para resolver los problemas arquitectónicos como sistemas de fuerzas psicoideológicas que influyen sobre la totalidad social de la ciudad. Estos motivos, al definir la particular tarea arquitectónica de dar forma a una construcción singular, obligan a resolver previamente la más general tarea de la *sistematización arquitectónica* en el complejo urbano. Se trata de una cuestión tan complicada que, a la hora de planificar grandes centros urbanos, abarca toda una serie de sectores ajenos a las nociones específicas de la técnica y de la arquitectura; cuestión que, evidentemente, no puede ser resuelta cada vez por especialistas particulares que, aunque estén muy preparados, tienen que diferir por sus respectivas experiencias.

Para llevar a cabo la planificación de todas las ciudades de la U. R. S. S. se necesita la más alta organización de la mano de obra y de los especialistas.

La iniciativa debe partir del Estado o de la opinión pública soviética.

5. El Estado, entre otras disposiciones, ha marcado la vía para una regulación planificada del urbanismo (decreto del C. E. E. del 4 de octubre de 1926, instrucción del Comisariado del Pueblo del interior, etc.).

Nuestra opinión pública arquitectónica ha demostrado hasta hoy una actividad muy reducida en lo que concierne a la solución organizada de todo el grupo de problemas relacionados con la urbanística.

La Unión de Arquitectos-Urbanistas (Aru) se plantea el objetivo de elevar el interés social en torno al problema de la planificación de las ciudades.

Reuniendo tanto a los verdaderos especialistas de la arquitectura como a los especialistas de los sectores, la Aru se propone ayudar a los organismos estatales a plantear y solucionar no sólo aquellos problemas de carácter organizativo general, sino también aquellos otros más especializados, técnicos y arquitectónicos, vinculados a la edificación urbana.

6. Reuniendo en su seno a teóricos y prácticos que ya han trabajado en el campo del urbanismo y con la intención de atraer a su órbita a los jóvenes más prometedores, la Aru considera necesario, en primer lugar, formular los siguientes problemas para una multiforme elaboración teórica y práctica:

1) El proceso de planificación y conformación en sentido arquitectónico de la ciudad como factor psíquico-social de educación de las masas.

2) El proceso de planificación y conformación en sentido arquitectónico de la ciudad como forma organizativa superior de aplicación de la arquitectura a la

vida, en conexión con la elaboración de los principios modernos para decretar la forma de planificación.

3) La idea general de la «forma» espacial de la ciudad como la única que se armoniza con la arquitectura de las construcciones particulares.

4) La necesidad de crear un instituto superior especializado para afrontar el estudio integral de los problemas relativos al urbanismo; la comprobación, bajo cada ángulo visual, de la idea de la organización de la ciudad en el ámbito del sistema socialista.

5) El desarrollo y la organización de cursos de urbanismo ya existentes en institutos especializados y la introducción de un curso de urbanismo en la universidad.

6) La organización de un órgano de prensa adecuado para el planteamiento y elaboración de problemas teóricos, para el estudio del trabajo práctico realizado en el campo urbanístico en la U. R. S. S., en la Europa occidental y en América.

MANIFIESTO DE LA ASNOVA *

LA ASNOVA considera como su fundamento la concreción material arquitectónica de los principios en que se funda la U. R. S. S.

La ASNOVA considera urgente dotar a la arquitectura de los instrumentos y métodos de la ciencia moderna.

La ASNOVA considera que para el progreso de la arquitectura es necesario actualmente un trabajo común de arquitectos creadores y de la masa de trabajadores-consumidores.

El actual trabajo práctico encontrará su culminación en el plano teórico.

La ASNOVA, insertándose en el ritmo que caracteriza a la capacidad creadora contemporánea, en tanto que la arquitectura se encuentra confrontada cada día con nuevos organismos técnicos, considera como su más importante deber el de establecer los principios generales del campo arquitectónico y liberarle de las formas que le atrofian.

La ASNOVA trabaja en la elaboración de términos científicos exactos para la arquitectura moderna, considerando que son un instrumento fundamental para su perfeccionamiento.

* *Izvestia Associacyi Novych Arhitektorov* (Noticias de la Asociación de Nuevos Arquitectos), Moscú, 26 abril 1926.

DECLARACION PROGRAMATICA DE LA ASNOVA *

Las funciones sociales de la arquitectura proletaria.

La arquitectura de la época de la dictadura del proletariado debe ser un poderoso factor de desarrollo económico-productivo e ideológico-cultural en la construcción del socialismo.

Las formas socialistas de producción y de vida, caracterizadas por llevar la planificación al máximo, condicionan la arquitectura proletaria como máxima expresión de una materialidad exteriormente orgánica. Sin embargo, es imposible concebir la arquitectura como reflejo pasivo de la actuación de las formas socialistas de producción y de vida.

Junto a los otros factores socio-económicos, la propia arquitectura proletaria debe influir en una más extensa planificación de las funciones de la producción y de la vida cotidiana, contribuyendo a profundizar y consolidar su contenido socialista. Al revolucionar y organizar activamente la psicología y la ideología de las masas proletarias, la arquitectura debe elevar la iniciativa y actividad creadora de las mismas en el camino que lleva a la construcción del socialismo, creando un ambiente capaz de contribuir a la actividad creadora. Esta interpretación de la arquitectura obliga, a la hora de asumir las tareas concretas de la arquitectura socialista, a no limitarse a una planificación ele-

(*) *Sovetskaia Arhitektura*, núms. 1-2, 1931.

mental de los procesos de producción y de vida, dejando a la forma espacial material la simple tarea de servir las pasivamente, sino a crear un todo único formado por las propiedades artísticas espaciales, y a ejercer una poderosa influencia organizativa sobre la ideología de las masas.

La arquitectura proletaria, al crecer sobre una elevada base socialista, contraponiéndose poderosamente a la arquitectura clasista reaccionaria en todas sus variedades prerrevolucionarias (eclecticismo, constructivismo, formalismo, así como las distintas formas de arquitectura seudoproletaria), debe mostrar mediante los ejemplos de la construcción actual la perspectiva del gran futuro socialista contagiando su entusiasmo revolucionario a millones de trabajadores de vanguardia del socialismo.

Al resolver el conjunto de las tareas indicadas, la arquitectura del período de la reconstrucción —la arquitectura proletaria— se transformará en arquitectura socialista.

DECLARACION DE LA UNION DE ARQUITECTOS PROLETARIOS (VOPRA)*

En todas las épocas de la sociedad clasista la arquitectura se hallaba al servicio de los intereses de la clase dominante; al responder ante todo a exigencias utilitarias y al estar determinada por la economía y la técnica de una época determinada, la arquitectura expresaba la psicología de la clase dominante en mayor medida aún que cualquier otra forma artística.

— La arquitectura de la época del capitalismo se caracteriza por su tendencia al embellecimiento y por su exaltación del formalismo y del tecnicismo como fines en sí mismos.

En la U. R. S. S., dentro de las condiciones de la revolución proletaria y de la construcción socialista, la arquitectura continúa hallándose en una fase propia del arte burgués; el constructivismo, el formalismo y sobre todo el eclecticismo representan las corrientes dominantes de la arquitectura de nuestros días. Estas corrientes, idénticas a las del Occidente capitalista, aunque modificadas y adaptadas a nuestras condiciones bajo la influencia de nuestra realidad, siguen siendo esencialmente ajenas a esta última.

Al mismo tiempo, sobre los fundamentos económicos del período de transición está elevándose una arquitectura proletaria. Una arquitectura que surge so-

(*) (Aproximadamente 1930). De I. MACA, *Sovestskoe*, etcétera, cit.

bre la base de una economía planificada y de una técnica de vanguardia y que está obligada a asumir las tareas planteadas por el proceso de construcción de la nueva sociedad socialista.

La función social de la arquitectura en manos del proletariado adquiere una importancia particular. La arquitectura proletaria no es un instrumento de opresión y esclavitud, no es un arte pasivo-contemplativo, sino un arte activo que debe convertirse en medio de emancipación de las masas, en potente levadura para la construcción del socialismo y de una nueva vida colectiva, organizando la psique, educando activamente la voluntad y el sentimiento de las masas para la lucha en favor del comunismo.

Rechazamos la arquitectura ecléctica y el método de los eclécticos que copian mecánicamente la vieja arquitectura siguiendo ciegamente los cánones y los esquemas clásicos. El eclecticismo se difunde particularmente en el campo arquitectónico en la época del capital comercial-industrial. Dada la anarquía de la producción y de la economía, fundadas en la propiedad privada y en la competencia, y reflejando los aspectos de este sistema económico, la arquitectura se iba transformando cada vez más en una mercancía. En nuestros días el eclecticismo es reaccionario por su utilización de los métodos más atrasados de la construcción; ignora las propiedades de los materiales modernos y los métodos de la producción urbanística, entrando en contradicción con las conquistas de la técnica industrial. El eclecticismo es reaccionario en cuanto que aspira a formas de vida fundadas en la pequeña propiedad, sofoca los gérmenes del nuevo modo de vida colectivista; es reaccionario y además enemigo nuestro en el plano ideológico, puesto que en la realidad da origen a formas clasistas que nos son extrañas.

Rechazamos el formalismo arquitectónico aparecido en el período del capitalismo industrial desarrollado, en el momento en que, como consecuencia del poderoso desarrollo de la técnica industrial, se produjo un distanciamiento entre las formas decorativas (ornamentos «en varios estilos») y las construcciones y materiales de nuevo tipo (cemento armado, vidrio, etcétera). Al destacar el eclecticismo, los arquitectos de esta tendencia que no tuvieron, sin embargo, la fuerza de hacer coincidir sus concepciones con las exigencias técnicas de los nuevos tiempos, se han hundido en los abstractos pantanos de una forma arquitectónica (nueva). El formalismo es la consecuencia del encuentro entre la psicoideología y las costumbres de la intelectualidad pequeño-burguesa y las tendencias monopolistas de la época del capital financiero.

Rechazamos el formalismo, su búsqueda de formas arquitectónicas abstractas realizada exclusivamente en laboratorios; unas formas en las que se introduce a la fuerza el contenido de la construcción y se ignora el proceso de la construcción, los materiales y la importancia de la técnica en el campo de la arquitectura.

Rechazamos el formalismo desarraigado de nuestras condiciones, de las tareas de carácter utilitario-social propuestas por el proletariado. Detestamos particularmente las fantasías y las utopías sin fundamento de los arquitectos formalistas en lo que concierne a la asunción de las tareas de carácter social y cotidiano, así como el carácter idealista de su teoría y de sus métodos de trabajo.

Reconocemos la función histórica positiva del constructivismo (así como del formalismo) en el proceso de superación del eclecticismo, de la *routine* técnica, en el planteamiento de los problemas de la racionalización, de la mecanización y de la standarización.

y en la propagación de la técnica industrial, etc. Pero al mismo tiempo observamos que el constructivismo, en las condiciones de la U. R. S. S., aun consiguiendo resultados positivos en lo que concierne a la crítica del eclecticismo y de las formas arquitectónicas preindustriales, no ha podido ir más allá de la fase de «izquierda» y «revolucionaria» ni en su teoría ni en su práctica.

Rechazamos el constructivismo que ha crecido sobre la base del capital financiero. Los rasgos esenciales del capital monopolista —la aspiración a la racionalización y a la poderosa industrialización— han determinado esta arquitectura. El constructivismo, además de negar el arte para sustituirlo con la técnica y la ingeniería, ha sido en el campo arquitectónico el reflejo de los grandes grupos capitalistas de la burguesía cuyo vehículo psicológico estaba representado por la intelectualidad técnica con su típico fetichismo de la máquina, con su antipsicologismo y su materialismo vulgar.

Renegamos del constructivismo de nuestra época que ignora el contenido artístico y los medios de influencia artística. Renegamos del constructivismo con sus invenciones abstractas, su ciega imitación y su pretensión de transferir mecánicamente a nuestro suelo la técnica occidental, sin tener en cuenta las condiciones locales y las posibilidades reales, la cantidad y la presencia de ciertos materiales y de ciertos factores económicos, con su fuga hacia adelante en lo que respecta a la solución de los problemas de carácter social-cotidiano. Repudiamos el constructivismo que acaba en la complacencia estética por la construcción, en la imitación de las formas externas de la técnica industrial, y que se pierde en un tecnicismo sin más y en una fetichización de la máquina. Repudiamos la teórica de los constructivistas, fundada en el materia-

lismo vulgar, y su funcionalismo formalmente técnico como método de trabajo y de análisis de la arquitectura.

Consideramos sin fundamento y nihilista la posición de los constructivistas que niegan toda función al arte en la conformación del organismo arquitectónico. Recordando que en nuestras circunstancias la arquitectura adquiere un papel dominante con respecto a las otras clases de artes espaciales, hemos de subrayar la necesidad, en el proceso formativo de la arquitectura, de investigaciones realizadas mediante la utilización de todos los tipos de arte con la vista en su unidad orgánica.

Rechazamos todo intento de enmascarar la función clasista de la arquitectura y de imponer al proletariado una arquitectura extraclasista cuya existencia sólo es posible en las condiciones de una sociedad comunista. Consideramos que en la época de la dictadura del proletariado y de la lucha por la organización socialista del mundo, la arquitectura debe ser clasista por su contenido y por su forma, debe satisfacer las exigencias del proletariado hoy hegemónico, proletariado que incluye a los trabajadores y a los oprimidos de todo el mundo; consideramos que la arquitectura de este período debe participar en la lucha de clases con todos los medios a su disposición.

Consideramos que la arquitectura proletaria debe desarrollarse utilizando el método del materialismo dialéctico en la teoría y en la práctica.

Estamos a favor de una arquitectura fundada en una base técnico-científica moderna. En esta época de industrialización y de construcción del socialismo no podemos imaginar una arquitectura que, sin un gran progreso técnico, asimile métodos de trabajo más perfeccionados.

Al rechazar todo conservadurismo y cualquier in-

vención utópica, venga de donde viniere, nos mostramos favorables al máximo progreso en el campo de la ciencia y de la técnica; estamos por una reorganización radical de los métodos de construcción, por la mecanización, la standarización, etc., por una utilización clasista y crítica de todas las conquistas de la técnica europea y americana desde el punto de vista de su funcionalidad en nuestras condiciones concretas y dentro de nuestras posibilidades reales.

Al partir de los objetivos fundamentales de nuestra teoría debemos orientar la ciencia y la técnica hacia la mayor racionalización y el mínimo costo de nuestras construcciones. *Para nosotros la cuestión de la economía y la racionalidad es fundamental.*

El interés de clase del proletariado ante una revolución cultural y de las costumbres ha planteado a los arquitectos nuevas tareas e indica a la arquitectura uno de los instrumentos de lucha más importantes para alcanzar un modo de vida colectivo así como la reforma cultural.

Tendencias fundamentales en nuestra vida son: la aspiración a la colectivización en todos los campos y la creación de condiciones sanas y racionales para la vida en común, para el trabajo y para el descanso. El arquitecto tiene frente así toda una serie de tareas prácticas: la construcción de habitaciones no fundadas en la pequeña propiedad, sino de tipo colectivo, la construcción de fábricas vistas como puestos de trabajo organizado en un ambiente sano, la construcción de círculos aptos para un descanso inteligente y para la educación comunista de las masas, casas de reposo, asilos, etc.

Todas estas tareas deben ser asumidas no sólo desde el punto de vista de la racionalidad técnico-utilitaria y, en consecuencia, no sólo desde el punto de vista de las funciones estrictamente particulares del

edificio (constructivismo), sino, sobre todo, desde el punto de vista de la amplia importancia social del edificio.

Nosotros pretendemos tener en cuenta el nuevo tipo de vida, queremos dedicar la máxima atención a los particulares y deseamos dar plena satisfacción a todas las exigencias del consumidor masivo de la arquitectura, ofrecer una satisfacción activa y no pasiva: el arquitecto debe ser un propagandista, el organizador de nuevas formas de trabajo y de vida cotidiana, sin alejarse de la realidad y sin quedarse en lo que ya ha sido adquirido; el arquitecto ha de encontrarse en la vanguardia del movimiento proletario.

Las tareas cotidianas de la arquitectura (habitaciones, círculos, fábricas, etc.) no constituyen sólo problemas de carácter productivo, de hábitos y técnica, sino también artísticos; son problemas relativos a la influencia alcanzable con medios arquitectónicos sobre el mundo emotivo del hombre, sobre su psique.

Las tareas cotidianas de la arquitectura (habitación a organizar sólo las sensaciones (formalismo), así como la tendencia a complacerse sólo con la «belleza» (eclecticismo y constructivismo). Estamos a favor de un arte proletario que con su contenido exprese los intereses más profundos y las aspiraciones de la clase obrera y abarque toda la gama de las sensaciones, todo el complicado conjunto de las emociones y de las ideas humanas.

Estamos a favor de una arquitectura proletaria, clasista, a favor de un arte integral en el plano de la construcción de la forma, a favor de un arte audaz, capaz de organizar la voluntad de las masas conduciéndolas hacia la lucha y el trabajo. Estamos contra la separación de forma y contenido, de forma y construcción, y a favor de su unidad orgánica. Para nos-

otros la forma no es un canon ni un símbolo abstracto; la construcción no es un fin en sí misma: ambas son medios de expresión de un contenido concreto. El arquitecto debe dominar tanto el mundo formal-compositivo como el constructivo. Estamos a favor de la asimilación de la cultura del pasado, a favor del estudio con los métodos del análisis marxista, pero no para imitar y copiar mecánicamente (eclecticismo), sino para emplear críticamente la experiencia histórica en el proceso de creación de la arquitectura proletaria. Estamos a favor de la utilización de la dialéctica en el campo de la creación arquitectónica, así como del empleo de todas las conquistas de la ciencia moderna sobre la forma, el color, etc.

Así, pues, nuestro método en el campo de la arquitectura consiste en abarcar por completo toda la gama de intereses, en tener en cuenta el mayor número posible de elementos que determinan la arquitectura misma, en la conexión recíproca, en sus contradicciones y recíprocas influencias (socio-económicas, emotivo-ideológicas, constructivo-técnicas, etc.). Estamos en contra de cualquier solución aislada de los momentos particulares. Estamos a favor de una solución orgánica de todo el problema en su conjunto, yendo de lo general a lo particular y de lo particular a lo general, del análisis de las partes a la generalización sintética del todo. Estamos a favor de todas las soluciones completas de la arquitectura partiendo de las tareas económicas de carácter general, de las exigencias actuales y de las aspiraciones hacia el futuro teniendo en cuenta las condiciones específicas locales.

En cada tarea concreta nosotros concretamos nuestra atención sobre los momentos fundamentales de la misma, momentos dictados —como siempre— por los intereses de clase del proletariado a la arquitectura en su conjunto.

Estamos a favor del método del materialismo dialéctico en el trabajo de proyección y de investigación. La arquitectura proletaria no debe quedarse cerrada en un estrecho círculo de especialistas; al contrario, debe constituirse en patrimonio de las grandes masas con cuya participación, control y juicio ha de ser creada. El camino de la arquitectura proletaria lleva desde «el arte para las masas» al «arte de las masas». Y éste no es el camino del estudioso aislado y encerrado, sino el camino del enérgico trabajador social y del combatiente por la causa de la clase obrera.

Miembros fundadores del Vopra:

Alabian, Baburov, Babenkov, Vlasov, Deriabin, Zapletin, Zaslavski, Zilberg, Ivanov, Kozelkov, Kocar, Krestin, Kriukov, Kupovski, Mazmazian, Maca, Michailov, Mordvinov, Poliakov, Terechin, Simbirchev, Solodovnik, Faifel.

APENDICE
DOCUMENTOS DIDACTICOS

VARTS (V. STEPANOVA)

LAS TAREAS DE LOS JOVENES
CONSTRUCTIVISTAS *

La muestra de trabajos realizados durante el año por el Metkaf (facultad para la elaboración de los metales) del Vchutemas nos ha enseñado por vez primera cuán concretamente han operado los jóvenes constructivistas. Su trabajo ha sido dirigido por el constructivista Rotchenko, el cual ha organizado el Metfak transformando los talleres afines del ex Instituto Stroganov y ha planteado el trabajo de acuerdo con los principios del constructivismo. La muestra está formada por proyectos y modelos construidos a partir de la investigación sobre materiales para la creación de objetos destinados a la industria metalúrgica. Revela los dos principios del constructivismo, situados como fundamento del trabajo práctico por el dirigente del Metfak, en el campo de la construcción de un nuevo objeto.

Primero: la elaboración del material para la construcción del objeto, en contraste con la idea de su composición estética como algo perteneciente al plano de una concepción artística, brota de la funcionalidad que se nos propone, del material y de la elaboración formal del objeto en su conjunto.

En los trabajos expuestos al estudiante no parte de una forma artística del objeto como algo anterior

(*) *Lef*, núm. 3, 1923.

al objeto mismo; la forma representa el resultado de la solución de la tarea propuesta.

Esto queda subrayado en gran medida en la muestra, en la cual *no se nota en ningún trabajo el predominio de los objetivos de la pura forma (estética) sobre el significado funcional-utilitario del objeto.*

En ningún proyecto puede verse alusión alguna al estilo artístico, y estos proyectos hay que considerarlos solamente como un complejo funcional, como un objeto que funciona bien, lo mismo que ocurre con un automóvil, un aeroplano u otros objetos de carácter industrial.

Esto era algo tan evidente que los estudiantes de otras facultades y de otros institutos llegados a la muestra hacían siempre las mismas preguntas:

—¿Y dónde está ahí el arte?

—No os proponéis ningún objetivo formal (los estudiantes de la facultad de arquitectura del Vchute-mas).

—¿Y sólo en un segundo momento afrontaréis el problema de la forma artística?

Esta muestra es la primera conquista de los jóvenes constructivistas en la lucha contra la epidemia estética. En ella se demuestra brillantemente que la disciplina de la elaboración material del objeto no tiene nada que ver con la composición estética del objeto cuando, por otros caminos, y como resultado, se puede llegar a tener un nuevo estilo artístico.

En el primer caso, el realizador se funda en determinados materiales y los organiza en base a las tres disciplinas del constructivismo (tectónica, hechura y construcción).

En el segundo caso, la investigación parte de la consideración de la incidencia psicológica de una determinada forma extraña sobre el contemplador, y la

parte formal se resuelve en trabajo a expensas del valor utilitario del objeto.

Segundo: la solución de un objeto móvil viene indicada por la tarea que se nos propone.

Esta tarea implica el nuevo principio de la organización del objeto y tiene una importancia psicológica: el nuevo desarrollo del espíritu de iniciativa de los estudiantes.

Las obras que se nos muestran en relación con esa tarea han ofrecido tres soluciones:

1. Un objeto adecuado al consumo sólo en estado de movimiento, es decir, organizado como un medio de producción.

Esto lo vemos con la *vitrina móvil de librería*, resuelta como una especie de mecanismo útil para exponer los libros. Su ventaja utilitaria consiste en la posibilidad de mostrar un gran número de libros en una unidad de tiempo de percepción, sin distraer la atención del que tiene la vista frente a todo el campo visual de la vitrina.

2. Un objeto desmontable que se plega completamente después de su uso: el quiosco plegable, la cama plegable o uno de los modelos ilustrados en este número.

3. Un objeto de uso personal que asume semejantes funciones en una pensión o en un colegio de pensionistas: una cama y una mesa de diseño, un sofá y una cama (fotografías en este número).

Al resolver estas tareas los estudiantes han demostrado un gran espíritu de inventiva, mucha iniciativa en el tratamiento del material; además —y esto vale la pena hacerlo observar—, no hay ahí soluciones erradas del todo, a pesar de que las obras han sido expuestas sin hacer una selección previa. Puede afirmarse

categoricamente que en la muestra no hay obras de bajo nivel, dado que en la base del método de enseñanza el enseñante no ha situado una actividad de carácter emotivo (artístico), sino que ha desarrollado en los realizadores el espíritu de iniciativa y la energía creadora. Todo el grupo ha coincidido en asimilar muy bien el método constructivista en el trabajo práctico y representa la primera célula de los jóvenes constructivistas ya bastante maduros en el plano técnico.

El método de enseñanza merece particular atención; dicho método asegura plenamente la independencia de los estudiantes y así en esta muestra nos encontramos, no con «pequeños Rotchenkos», como suele ocurrir con frecuencia en los estudios artísticos, sino con un grupo activo, independiente, de jóvenes trabajadores, cuya dirección no se identifica con un sistema ya dado y acabado», sino con un compañero mayor más experto...

N. DOKUCHAEV

LA FACULTAD DE ARQUITECTURA
DEL VCHUTEMAS *

La Facultad de Arquitectura del Vchutemas se organizó en 1920. Se la puede considerar como heredera de los siguientes organismos: 1) la escuela de arquitectura de la Corte de Moscú, que se fusionó en 1865 con la Escuela de pintura, escultura y arquitectura de Moscú; 2) la sección de arquitectura, que funcionó hasta 1918, y 3) la facultad de arquitectura de los Talleres Libres Artísticos del Estado, que funcionaron desde 1918 hasta finales de 1920, momento en que se organizó el Vchutemas.

En cuanto heredera de los institutos mentados, la Facultad de Arquitectura es, en sustancia, como todo el Vchutemas, una creación de la Rusia postrevolucionaria y de su nuevo orden social. Una vez renovada radicalmente la vida del Estado, las nuevas posibilidades que dicha renovación ofrecía y las tareas absolutamente nuevas que tenía enfrente la Escuela Superior de Arte no sólo obligaban a una completa revisión de los objetivos, programas de estudio y métodos de enseñanza de la arquitectura, sino que hacían indispensable volver a examinar y resolver una serie de problemas generales, de problemas de principio, relacionados con la propia arquitectura.

Al producirse la Revolución, el arte (y la arquitec-

(*) Moscú, mayo de 1927.

tura en particular) dejó de ser un feudo de individuos y clases particulares para convertirse en un factor cultural que interesa al Estado y a toda la sociedad. Las nuevas condiciones generaron nuevas obligaciones. El arte no tiene ya las tareas individuales que asumía antes de la Revolución, suscitando sensaciones pasivas y emociones estéticas, sino que actualmente tiene ante sí una misión social, la de ser un formidable elemento organizador y estructurador de nuestra vida y de nuestras costumbres. Frente a la acción anárquica del artista y del destinatario se han hecho nuevamente indispensables —como en los mejores tiempos de la arquitectura— la fusión armoniosa y el ímpetu contemporáneo de los medios de la ciencia, el arte y la técnica.

El nuevo Estado no necesitaba funcionarios que trabajaran con anteojos de formas y estilos ya caducos y envejecidos, sino trabajadores capaces de luchar con iniciativa, dotados de una gran imaginación unida a una fuerte voluntad educada en el trabajo creador y llenos de confianza en las propias fuerzas y en la posibilidad de crear algo nuevo en el campo de la arquitectura. Asimismo se hacía indispensable tener a la mano los medios de la técnica moderna y los conocimientos científicos, además de saber trabajar en grupo.

La variedad de las tareas que la nueva arquitectura tenía delante no podía dejar de influir sobre la enseñanza de la misma. Por otra parte, tales tareas no podían realizarse todas a la vez, de golpe y de una manera perfecta.

No ya para resolver, sino incluso para plantear esos mismos problemas hubieran sido necesarios algunos decenios en otras circunstancias. Pero la vida prepotente, rebosante de juventud y eficacia, que concieron las artes en los primeros años inmediatamente siguiente a la Revolución, operó el milagro y una serie

de problemas relacionados con la enseñanza de la arquitectura pudieron ser resueltos gracias a la extraordinaria cantidad de energía potencial que caracterizó a aquel período.

Superando las dificultades materiales, la resistencia a veces muy fuerte de los partidarios de los viejos métodos, la inadecuación del instrumental de los *ateliers*, de los laboratorios, de las aulas, e incluso el frío y el hambre, la mayor parte del cuerpo de profesores y de los estudiantes de la facultad puso las bases (aunque no siempre de manera constructiva) de la nueva escuela de arquitectura. El secular hielo del «academicismo», que parecía destinado a eternizarse y que había matado en los estudiantes todo soplo de vida y de originalidad creadora, quedó roto definitivamente.

En oposición al pasado, en el cual la preocupación esencial había sido transmitir a los estudiantes una serie de informaciones estandarizadas y los elementos indispensables para la práctica del oficio, la nueva facultad tuvo que implantar la enseñanza de la arquitectura —tanto en lo que respecta a su aspecto informativo como en lo que respecta a su aspecto formativo— sobre bases radicalmente distintas. El aspecto formativo de la enseñanza debía incluir, en la medida de lo posible, no sólo el conocimiento de todos los elementos teóricos y prácticos de la arquitectura por parte de los estudiantes, sino también la aplicación consciente y crítica de los medios específicos de la arquitectura en investigaciones prácticas, concretas.

El aspecto informativo debía comprender todas las nociones contemporáneas de la arquitectura y de la ingeniería.

Por eso era necesario implantar sobre una base científica no sólo las disciplinas profesionales y técnicas, sino también las artísticas, es decir, fundar el conocimiento del arte sobre el análisis y sobre el estudio.

experimental de sus propiedades, de sus características y de sus leyes compositivas.

Teniendo en cuenta la naturaleza del arte y de las disciplinas técnicas era preciso establecer cuanto tiempo había que dedicar respectivamente al estudio de cada una de ellas y coordinar los dos tipos de enseñanza. El período de tiempo necesario para aprender la técnica del oficio debía ser medido rígidamente a partir de los conocimientos que el estudiante poseía en aquel momento concreto. Por tanto, se hacía indispensable adoptar un sistema de enseñanza dividido por cursos mejor que por materias. La reforma de la enseñanza de las disciplinas técnicas y profesionales era menos urgente, ya que ésta no revelaba las tendencias malsanas y las lagunas que caracterizaban en la vieja escuela la enseñanza de las materias artísticas. Así, pues, como el lector podrá ver más adelante, la reforma en el campo de las disciplinas técnicas y profesionales se limitó en un primer momento casi exclusivamente a la introducción de una serie de cursos nuevos, a la modificación e integración de los cursos existentes, a la introducción de ejercicios prácticos y cálculos obligatorios y a la organización de un instituto técnico consultivo para los proyectos arquitectónicos.

Los objetivos de la reforma de la formación e instrucción propiamente artística eran, en cambio, más sustanciales y urgentes. En este caso había que crear casi de la nada una enseñanza realmente científica y comprender a fondo la naturaleza de las diversas disciplinas artísticas que plantean tantos problemas de técnica urbanística, dependientes de nuestras conclusiones lógicas y de nuestros conocimientos, como problemas artístico-formales ligados al hecho objetivo, biológico y psicológico, de nuestra percepción de la forma y del espacio. Una confusión entre arquitectura

y edificación pura y simple habría llevado a la facultad a conclusiones y direcciones erróneas.

De acuerdo con el fin elegido, es decir, con la finalidad de dar una preparación práctica y formar artistas-arquitectos que fueran calificadísimos compositores en el campo de la proyección de edificios y centros habitados enteros, así como *constructores* perfectamente dueños de los medios técnicos modernos y de la economía urbanística, además de preparar nuevos cuadros destinados al sector de la investigación y al de la enseñanza en las escuelas superiores de arte (historia y teoría de la arquitectura, o bien, según la dirección elegida, elaboración de proyectos), la Facultad de Arquitectura quedó estructurada: 1) en un *Curso fundamental* con un año de duración, y 2) en una verdadera *Facultad de Arquitectura*, dividida en cuatro cursos anuales (II, III, IV y V), de los cuales el V se establecía como un curso semestral, ya que el segundo semestre se dedicaba a la preparación del trabajo para la obtención del diploma.

1. *El curso fundamental.*

El curso fundamental anual es común para todos los estudiantes de las distintas facultades y escuelas del Vchutemas. El curso fundamental se propone los siguientes objetivos: 1) dar una instrucción artística superior, de carácter general; 2) enseñar de forma práctica los elementos fundamentales del oficio del artista, así como los medios de expresión, y 3) desarrollar en el estudiante una actitud consciente y crítica respecto de la materia estudiada, presupuesto indispensable para lograr la originalidad creadora del estudiante.

El programa de estudios del curso incluye las siguientes enseñanzas teóricas y prácticas: 1) (*disci-*

plinas científicas): Física, Química, Matemática superior (análisis y cálculo diferencial e integral), Mecánica teórica, Geometría descriptiva, Perspectiva, Historia del Arte y Disciplinas político-sociales; 2) (*disciplinas artístico-prácticas*): Diseño técnico, Diseño, Pintura, materias plásticas y arquitectónico-espaciales (estudio de los elementos formales fundamentales de las artes espaciales, de sus propiedades y características, así como estudio de los medios compositivos y estructurales para organizar formas completas y complejos formales).

La enseñanza de las disciplinas teóricas se imparte con los métodos de la lección académica, del seminario y de los ejercicios de laboratorio.

Las disciplinas artísticas se enseñan de forma práctica, sobre la base del *método analítico* formal (1).

El nuevo método consiste sustancialmente en el estudio articulado y progresivo (es decir, cada vez con mayor complejidad) de las leyes formales, elementos, propiedades y cualidades de las formas artísticas basándose en la percepción psicofisiológica. Para los estudiantes-arquitectos que frecuentan el primer curso, la enseñanza fundamental en lo tocante a la arquitectura son las disciplinas relativas a la organización del

(1) El método analítico fue propuesto y elaborado en sus fundamentales por el profesor N. A. Ladovski, enseñante en la Facultad de Arquitectura, quien juntamente con los profesores N. V. Dokuchaev y V. F. Krinski, lo adoptó a partir de 1920 en el segundo curso de la Facultad de Arquitectura. En 1923, el método citado fue adoptado también en el curso fundamental del Vchutemas, sufriendo una ulterior elaboración para ponerlo en concordancia con las exigencias de la ciencia del espacio, cuya enseñanza era impartida por un grupo de jóvenes enseñantes, ex alumnos de la II Sección de Arquitectura. En la Exposición Mundial del Arte y de la Industria, que tuvo lugar en París en 1925, el Vchutemas obtuvo un diploma de honor por el nuevo método analítico y por los programas del curso fundamental, así como por los trabajos de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura que fueron presentados en la Exposición.

espacio. Dichas disciplinas constituyen el primer nivel —el más importante— en la formación del futuro arquitecto y tienen por objeto el estudio de los principios y de los métodos de organización formal de las grandes formas tridimensionales inscritas en el espacio, así como de las formas del espacio circunscrito.

Las disciplinas de la organización del espacio son enseñadas a los estudiantes proponiéndoles realizar una serie de trabajos sobre la expresividad artística de los tipos fundamentales de formas espaciales: *a*) de superficie; *b*) de volumen; *c*) del espacio circunscrito. Por expresividad artística se entiende la suma de los siguientes atributos de la forma espacial: 1) la claridad y la facilidad de percepción, por parte del observador, de la forma en sus propiedades fundamentales; 2) la unidad y la armonía de los elementos de una forma compleja; 3) la tensión como momento necesario de la fuerza que organiza la acción ejercida por la forma sobre el observador; 4) la dinámica de la forma.

El problema de estos trabajos sintético-compositivos se basa en el principio del desarrollo gradual y de la complejidad progresiva: 1) del tipo de forma espacial; 2) del ambiente que circunscribe la forma; 3) de los ángulos visuales desde los que se percibe la forma. Estos tres elementos condicionan y determinan en cualquier trabajo las principales tareas compositivas.

La realización satisfactoria de tales tareas presupone el estudio de los medios compositivo-organizados, entre los cuales figuran: 1) las relaciones; 2) las proporciones; 3) el ritmo; 4) la dinámica.

Los trabajos publicados en la selección, juntamente con la descripción de los trabajos mismos he-

cha por los estudiantes, permiten individualizar las tendencias fundamentales en la enseñanza de las materias que se refieren a la organización del espacio.

El *primer trabajo* versa sobre la construcción de una superficie expresiva *plana*, es decir, sobre el tipo más sencillo de superficie. Por superficie se entiende una forma perceptible bidimensionalmente por parte del observador. El planteamiento del trabajo supone que la superficie esté situada en posición frontal respecto del que la observa y que tenga un espesor mínimo; el ambiente que la circunda no se toma en consideración. Este planteamiento del trabajo tiene como consecuencia el que la composición presente un carácter absolutamente estático y cerrado.

El *segundo trabajo*, dedicado a las posibilidades expresivas del *volumen*, es un desarrollo y una ampliación del caso propuesto en el primer trabajo. El volumen se entiende como forma tridimensional percibida por el observador gracias al movimiento alrededor del eje vertical del volumen y a través de la percepción motriz-táctil de su forma. Estas condiciones determinan la necesidad de considerar los elementos del volumen no aisladamente, sino construyéndolos en sus relaciones recíprocas y en su común dependencia de un sistema visivo-motor cerrado, con un movimiento en torno al volumen en dirección a su lado principal, que constituye el centro compositivo de todo el sistema.

El *tercer trabajo* tiene por objeto la expresividad de la *masa* y del *peso* de un volumen. El problema compositivo más importante consiste en expresar la acción ejercida por un volumen dado como fuerza agente (de gravedad) y de la fundamentación, entendida como vínculo de apoyo agente en sentido contrario. La masa se considera como la fuerza principal que contribuye activamente a suscitar la impresión del

peso de la forma y representa el medio fundamental para resolver el problema compositivo propuesto.

El *cuarto trabajo* se refiere a la posibilidad expresiva de la forma en un espacio *circunscrito* y a las posibilidades de las formas insertas en este espacio (o que lo delimitan). Este trabajo es el último del primer curso. El problema general de la organización del espacio comprende los siguientes problemas particulares:

- 1) Definir la profundidad de un espacio dado y de sus formas.
- 2) Definir la posición de la forma principal en relación: *a)* con los límites del espacio circundante; *b)* con las formas complementarias circundantes; *c)* con el observador.

La forma principal situada en un espacio dado es el centro de la composición y, al mismo tiempo, juntamente con las otras formas situadas en el mismo espacio, constituye el medio fundamental a través del cual se manifiestan las posibilidades expresivas de las formas del espacio dado.

Para resolver los problemas referentes a la expresividad de la forma y del espacio propuestos en los cuatro trabajos citados, se utilizan especialmente los medios siguientes: el ritmo, la matización y el contraste de la forma, la masa, la hechura, el claroscuro, el color.

Todos los trabajos han sido realizados en forma de modelos *tridimensionales*, ejecutados en una escala establecida previamente.

Sobre la base del mismo modelo analítico los estudiantes del primer curso estudian *ciencia del color* y *ciencia del volumen plástico* (orientación a la escultura). Gracias a las materias artísticas enumeradas hasta el momento, los estudiantes se familiarizan con los elementos fundamentales, formales y compositivos de

cada una de las ramas de las artes figurativas, incluidos los principios y las características comunes a todas y los principios y características específicos o individuales de cada una de ellas.

El método analítico y la *valoración colectiva* de los trabajos realizados, método y valoración puestos en práctica por los estudiantes juntamente con los profesores que dirigieron la investigación, y obligatorios al término de cada trabajo, tienen la finalidad de desarrollar en los alumnos la capacidad de analizar formalmente y de aplicar prácticamente en sus trabajos los conocimientos adquiridos y las conclusiones alcanzadas, así como de manifestar libremente el propio espíritu inventivo.

El estudio —efectuado en el curso anual— de las ciencias del color, del volumen plástico y del espacio, establece un primer contacto orgánico y una relación recíproca entre las diversas facultades del Vchutemas, contacto y relación que serán también uno de los objetivos de los cursos siguientes. Así, por ejemplo, los arquitectos continuarán estudiando la ciencia del color en el segundo curso, al mismo tiempo que en las facultades de pintura, escultura y grabado del Vchutemas se enseñan también los elementos fundamentales de la arquitectura.

2. *La facultad de arquitectura.*

La formación profesional del arquitecto se realiza sobre todo en el ámbito de la Facultad de Arquitectura, cuyos cursos (excluido el tiempo necesario para la preparación del trabajo que da acceso al diploma) tienen una duración de tres años y medio.

El segundo curso (que es el primero de la facultad) viene a ser una continuación del curso fundamental, en lo que se refiere a una parte de las materias artís-

ticas estudiadas prácticamente. Los alumnos deben profundizar el estudio de los medios formales de la arquitectura al mismo tiempo que perfeccionan su propia capacidad para concretar y sintetizar los conocimientos adquiridos en los llamados proyectos «**productivos**» (es decir, proyectos de construcciones arquitectónicas o de edificios cuyo destino es especial).

En el segundo curso, igualmente, prosigue sobre las mismas bases el estudio de la ciencia del color aplicada a la arquitectura.

Los estudiantes no operan mediante copias de los ejemplos clásicos de coloración y policromía, sino que se enfrentan con el problema del color en sus mismos proyectos y modelos, teniendo en cuenta las circunstancias concretas en que habrán de encontrarse sus edificios en el futuro y la manera de ampliar, mediante el color, la unidad estructural-compositiva y la expresividad de las edificaciones. Otro de sus objetivos es la experimentación del diseño.

Las materias teóricas que se enseñan en el segundo curso son las siguientes: Física, Mecánica teórica, Arte de la construcción, Sociología del arte, Disciplinas político-sociales y Matemática superior (continuación).

En el tercer y cuarto cursos, y en la primera mitad del quinto, se enseñan las siguientes materias teóricas: arte de la construcción (continuación), resistencia de materiales, geodesia, tecnología de los materiales de la construcción, urbanismo, estática de las construcciones, cemento armado, estructuras en metal y madera, higiene y sanidad, conducción y canalización, calefacción y ventilación, electrónica, acústica arquitectónica, organización de la edificación industrial, ejecución de los trabajos, contabilidad y cálculo previo, disciplinas político-sociales, historia de la arquitectura y teoría de la composición arquitectónica.

El curso de teoría de la composición arquitectóni-

ca, iniciado este último año, representa un serio intento de la Facultad de Arquitectura encaminado a echar las bases para una sistematización científica de un arte tan importante como es la arquitectura.

Este año, el curso ha sido seguido por los estudiantes del último año y se ha desarrollado de acuerdo con dos programas paralelos, ambos originales.

Todas las materias teóricas de la Facultad de Arquitectura son enseñadas con los métodos de la lección académica, seminarios y ejercicios de laboratorio; además es obligatoria para los estudiantes la ejecución práctica de trabajos de cálculo estructural para sus proyectos arquitectónicos.

Entre las materias artísticas objeto de enseñanza en el tercero, cuarto y quinto cursos figura, además del diseño, la proyección arquitectónica, insistiendo particularmente en el tema de la composición.

Este año, después de la fusión entre las dos anteriores secciones de la Facultad de Arquitectura, esta última ha organizado, a título experimental, un curso de proyección arquitectónica siguiendo los programas de los tres *ateliers* especializados siguientes: 1) «*atelier*» para la arquitectura residencial; 2) «*atelier*» para la arquitectura de los grandes edificios de uso social e industrial; 3) «*atelier*» para la planificación y para la arquitectura decorativo-espacial (planificación de centros habitados, parques y jardines; construcciones decorativo-espaciales y de adorno).

Los programas obligan a los estudiantes a seguir en cada curso al menos uno o dos trabajos en cada uno de los *ateliers* citados. Además, el sistema de distribución del cuerpo docente en distintos *ateliers* especializados (dos o tres profesores por *atelier* en cada curso) permite al estudiante gozar de la posibilidad de elegir el maestro preferido y al mismo tiempo le obliga a trabajar bajo la supervisión de al menos tres

profesores distintos. Así, pues, el sistema ofrece al estudiante la doble oportunidad de dedicarse al estudio de la arquitectura de manera objetiva y de familiarizarse con métodos de trabajo de distintos enseñantes.

Por otra parte, se prevé para el futuro la posibilidad de dar estabilidad a los encargos de los profesores en los respectivos *ateliers* para conseguir una mayor profundidad en la preparación específica de los mismos en la materia enseñada.

El curso de proyección arquitectónica prevé la realización de proyectos arquitectónicos sobre determinados temas sacados, en la medida de lo posible, de la vida misma, y elaborados directamente a partir de los problemas planteados a la edificación municipal y a la organización social. Se trata de adecuar lo más posible el tema y el volumen del trabajo a los conocimientos técnicos que el estudiante ha adquirido ya o está aprendiendo en aquel momento. La valoración *colectiva* de los trabajos de los estudiantes, realizada también en estos cursos, y las *muestras de balance* organizadas al término de la ejecución de cada trabajo tienen como objetivo ampliar el conocimiento de los estudiantes y aumentar la cultura general en el campo de la arquitectura.

El curso de proyección arquitectónica está dirigido por los siguientes profesores: en el segundo curso, el profesor V. F. Krinski; en el tercero, cuarto y quinto cursos, los profesores A. A. Vesnin, L. A. Vesnin, I. A. Golosov, N. V. Dokuchaev, V. D. Kokorin, N. A. Ladvovski, I. V. Rylskii y A. V. Schusev.

Los estudiantes inscritos en la facultad están obligados a dedicar cada año un período estival de práctica de trabajo en edificación municipal. Los resultados de esos trabajos son ilustrados por los mismos estudiantes en recensiones detalladas.

Para la obtención del diploma sólo son seleccionados aquellos estudiantes que han realizado todos los trabajos prácticos obligatorios previstos en el programa y superado un examen relativo a todas las materias teóricas.

Los trabajos para la obtención del diplomán versan sobre problemas de arquitectura bastante complejos, generalmente propuestos por organismos e institutos estatales.

Los estudiantes que han terminado su proyecto para la obtención del diploma, discutiendo el mismo ante una comisión cualificada del estado, obtienen la calificación de arquitecto-artista y el derecho a ejercer la actividad de arquitecto-constructor dentro de las fronteras de la U. R. S. S.

3. *La investigación científica.*

La actividad referente a la investigación científica se desarrolla en los siguientes sectores: 1) *sector del análisis de los elementos de la arquitectura* (influencia de las formas arquitectónicas sobre la psique; propiedades generales y particulares de la arquitectura; composición de los sistemas arquitectónicos; el claroscuro, el color y la hechura en la forma arquitectónica); 2) *sector económico-organizativo* (interacción y dependencia de la arquitectura de los factores sociales, de las costumbres y de los elementos técnico-materiales; problema del *standard* en arquitectura; organización científica del trabajo y de la arquitectura; terminología científica de la arquitectura); 3) *sector pedagógico* (métodos y metodología de la enseñanza de la arquitectura; psicotecnia y formación del arquitecto).

Métodos de enseñanza: experimentación, análisis, psicoanálisis.

La actividad referente a la investigación científica

únicamente ha podido iniciarse durante este último año académico, porque la falta de medios y equipos no ha permitido hacerlo antes. Debido a esto, el programa de trabajo de investigación científica antes expuesto se halla todavía en un estadio de proyecto y, por el momento, sólo se ha puesto en práctica parcialmente.

El trabajo de los aspirantes a la docencia está dividido en tres secciones fundamentales y obligatorias: 1) trabajo para ampliar las propias habilidades profesionales (ejecución de un proyecto arquitectónico); 2) trabajo de investigación científica (trabajo de investigación y presentación de una tesis sobre el tema elegido por el aspirante y aprobado por el consejo de la facultad); 3) práctica pedagógica (clases como asistente y lectura de una lección-prueba). La preparación de los aspirantes a la docencia dura tres años. El aspirante que haya llevado a término el trabajo elegido tiene derecho a enseñar la materia en la cual se ha especializado en un instituto superior de arte.

Actualmente, la Facultad de Arquitectura se está esforzando en montar un laboratorio científico para la arquitectura y un laboratorio técnico-científico para elevar el nivel de las prácticas. De acuerdo con los planes en estos laboratorios se recogerán muestrarios de los más importantes materiales de construcción, diseños y modelos arquitectónicos, constructivos y técnicos, así como la literatura contemporánea en materia de arquitectura y técnica urbanística.

Además, para establecer un contacto más directo con las actuales exigencias de la edificación, la facultad tiene en proyecto la construcción de una casa-modelo de habitación con todos sus servicios y equipos completos y realizada de acuerdo con el proyecto de los estudiantes.

La Facultad de Arquitectura no puede considerar

todavía su programa y sus métodos como definitivos y exactos. Tendrá que realizar aún otras tentativas antes de hallar una solución más racional al problema de plantear y ejecutar la proyección arquitectónica. Es indispensable pensar un sistema de organización de los *ateliers* que comporte las ventajas de los principios individuales y colectivos de la enseñanza. En el campo de las disciplinas técnicas se trata de buscar una correspondencia más íntima entre la materia enseñada y las exigencias del arquitecto moderno.

También el problema de la duración de la enseñanza es un problema serio. Los cinco años de enseñanza en la facultad (incluidos los seis meses para la preparación del proyecto que da acceso al diploma) con 36 horas laborables semanales, la extrema pobreza de medios materiales y el nivel más bien bajo de la preparación general que proporciona la escuela media, constituyen un serio obstáculo para la plena realización del programa de la facultad y la eficacia de la enseñanza.

No menos grave es el problema —también por resolver— de equipar y dotar mejor a la facultad en cuanto a instrumentos, ayudas didácticas y otros materiales.

La Facultad de Arquitectura opina que gracias a la preparación y la experiencia de su cuerpo docente, a la ayuda de los estudiantes y a la ulterior mejora del equipo y del material indispensable para los *ateliers* y laboratorios de la facultad, se conseguirá con pleno éxito el objetivo fundamental de la misma —preparar arquitectos-artistas activos, cultos, técnicamente preparados y perfectamente conscientes de lo que la arquitectura representa como oficio y como arte.

El Estado tendrá los trabajadores-organizados que necesita.

PROGRAMA DE TRABAJO DEL INCHUK, DE ACUERDO CON UN PLAN DE KANDINSKI *

El objetivo de los trabajos del Instituto de Cultura Artística es la creación de una ciencia que examine analítica y sintéticamente los elementos fundamentales de las artes singulares, así como del arte en su conjunto.

De ahí derivan tres tipos de tareas que se refieren:

1. A la teoría de las artes particulares.
2. A la teoría de las relaciones recíprocas entre las artes particulares.
3. A la teoría del arte en su conjunto.

Estos tipos de tareas requieren un determinado método que debe estar presente en todo el sistema de trabajos, independientemente de la naturaleza de los mismos. Este método está implicado en el simple hecho de que una obra a punto de nacer tiene ya en sí la posibilidad virtual de influir de una u otra manera sobre el hombre. El autor que está creando una obra obedece exclusivamente al deseo, inconsciente e imperioso, de expresarse en la forma apropiada a su arte. Al crear una obra, no se preocupa en absoluto de la influencia que ésta pueda ejercer o de si la ejercerá o no. Pero en el momento en que ha terminado la obra, todo el interés del autor se centra en la cuestión de si la obra ejercerá una influencia y en saber de qué tipo será ésta. Por otra parte, las obras se mi-

(*) Primera parte del programa del Instituto de Cultura Artística, 1920.

ran, se oyen o se perciben exclusivamente con el objeto de vivirlas en una cierta forma, es decir, con el objeto de poner a prueba su capacidad de influir.

La influencia se ejerce con los medios expresivos propios de un determinado arte. Estos métodos constituyen su lenguaje.

Es evidente, por tanto, que la búsqueda teórica debe tener como punto de partida el análisis del medio específico de aquel arte.

Igualmente evidente es que el análisis en cuestión debe realizarse desde el punto de vista de la influencia de los medios artísticos sobre los sentimientos del hombre, del que percibe, es decir, sobre la psique.

En este sentido, la influencia fisiológica debe constituir simplemente un medio que permite explicar la influencia ejercida sobre la psique. Se conoce, por ejemplo, la intensa y objetiva influencia ejercida por los colores. En efecto, se ha demostrado experimentalmente que el rojo (en un baño de color) aumenta la actividad cardíaca con una relativa aceleración de los latidos, mientras que el azul puede provocar una parálisis parcial. Estos hechos revisten notable importancia para el arte, pero sólo en cuanto llevan a conclusiones de carácter psicológico.

Por consiguiente, el problema del análisis de los medios expresivos del arte debe ser planteado con la intención de establecer la acción que ejercen sobre la psique:

- a) La pintura en su forma de color-volumen;
- b) La escultura en su forma de espacio-volumen;
- c) La arquitectura en su forma de volumen-espacio;
- d) La música en su forma sonora y temporal;
- e) La danza en su forma temporal y espacial;
- f) La poesía en su forma sonora-vocal y temporal.

El material así aportado —un material rico y todavía casi desconocido— arrojará luz sobre respuestas y preguntas, actualmente formuladas casi exclusivamente por vía intuitiva, relativas a la composición (y, en particular, a la construcción) de dos o más artes en una obra única. De esta manera el elemento intuitivo de la creación hallará en el elemento teórico un aliado nuevo, o tal vez negado y encontrado de nuevo.

Actualmente se descubren perspectivas tan amplias que por el momento no podemos abarcarlas, pero que desde el instante en que podemos imaginarlas nos afectan profundamente.

Ha llegado ya la hora de realizar esta investigación y es preciso ponerse en camino.

EL INSTITUTO DE CULTURA ARTISTICA
(INCHUK) *

INFORME SOBRE LA ACTIVIDAD DEL INSTITUTO

El Instituto de Cultura Artística se creó en mayo de 1920 dentro de la sección de artes figurativas del Comisariado del pueblo para la instrucción (IZO). En su organización participó activamente Kandinski, pero muy pronto surgieron divergencias entre él y una parte de los miembros del Instituto. El psicologismo de Kandinski se encontraba en claro conflicto con el punto de vista de los que defendían el «objeto» autónomo y material como base de creación. Kandinski se marchó y en la nueva dirección entraron Rotchenko, Stepanova, Babichev y Briusov.

El trabajo se llevaba a cabo en un colectivo y consistía en un análisis objetivo elaborado en base al plan y al programa de Babichev, de acuerdo con dos directrices principales:

1. Teoría: análisis de la obra de arte y toma de conciencia acerca de los problemas esenciales del arte (color, hechura, materiales, construcción, etc.). El trabajo se realizaba en las obras mismas, frecuentemente en galerías.

2. Trabajo de laboratorio: trabajo de grupo, libre o de acuerdo con unos objetivos establecidos. Por ejemplo, todos los miembros presentaron obras sobre el tema *Composición y construcción*.

En la primavera de 1921 la ideología del Instituto,

(*) De *Russkoe Iskusstvo*, núm. 1, 1923.

en la primera fase de su actividad, ya había cristalizado y estaba completamente definida. Se la podía sintetizar en la siguiente palabra: «objeto». Como reflejo subsiguiente de esta fase de desarrollo de su ideología puede mencionarse la revista *Vesc*, organizada por el miembro de Inchuk, Lisitski, en Berlín, a principios de 1922.

Sin embargo, al mismo tiempo que cristalizaba esta ideología, en el seno del Instituto se estaba desarrollando una reacción dirigida contra el objeto, «contra el arte puro». Así nacía el grupo de los «constructivistas». En ese mismo período, el grupo opuesto al análisis objetivo daba origen a un grupo de arquitectos proyectistas, a un grupo musical (que luego se desarrolló autónomamente) y a un grupo sociológico.

El proceso de revisión anunciado en el Inchuk a principios del verano de 1921 dio lugar a una pausa en el trabajo durante todo el verano y, cuando los miembros del Instituto volvieron a encontrarse en otoño, se advirtió claramente un giro decisivo que imponía no sólo una nueva plataforma ideológica, sino también nuevos métodos, nuevos cauces por los que encaminar el trabajo. El constructivismo representó el anillo de transición hacia un arte productivista. El invierno de 1921 a 1922 se dedicó a la elaboración de la ideología del arte productivista y de una estética marxista; fue un invierno memorable en la vida del Inchuk, pleno de actividad interna realmente intensa y también de ferviente autocrítica.

Así las cosas, el 1.º de enero de 1922, el Instituto se fundió en el plano organizativo con la Academia de Bellas Artes. Dicha academia estaba formada por un grupo compacto de exponentes del arte de izquierda, todos ellos profundamente convencidos de la plataforma productivista. Antes de que se iniciaran las tareas del otoño de 1921 había tenido lugar una

reorganización radical (organización, administración métodos de trabajo, composición del personal). En vez de la división en grupos de trabajo en los que el material (las pinturas de caballete) era elaborado con los sistemas habituales, se introdujo el sistema de los informes orales preparados en común. El método había cambiado porque cambiaba el material. Los artistas habían salido de la angosta órbita del «arte puro», renunciando al arte de caballete sin más. Un índice real de este momento fue el gran número de artículos escritos por todos los miembros del Instituto, artículos que hubieran debido ser publicados, pero que no vieron la luz por falta de medios. El título genérico de la colección de todos esos artículos debía ser *Del figurativismo a la construcción*. La constitución de los grupos entre los miembros cobró un significado distinto. Se formaron dos secciones: 1) la sección pedagógica; 2) la sección sociológica.

Una vez reorganizada la dirección entraron a formar parte de ella Brik (presidente), Babichev y Ladovski (miembros de la dirección) y Tarabukin (secretario). Algunos artistas que habían seguido siendo miembros del Instituto, aunque continuaban aferrados al arte de caballete y en desacuerdo con la plataforma constructivista, salieron finalmente del Instituto. A partir de entonces la nueva línea ideológica dio lugar a una especie de selección natural: Korolev, Kliun, Drevin y Udalcova se alejaron definitivamente. Los nuevos miembros, por el contrario, eran típicos productivistas y marxistas (Arvatov, Kusner y otros).

El trabajo realizado en el seno del Instituto desde el momento de su fusión con la Academia puede resumirse de la manera siguiente:

- 1) Trabajo práctico (propaganda de las ideas del Instituto y medidas para su realización).
- 2) Trabajo científico-teórico, que en esta segunda

fase de actividad del Instituto se concentraba en la elaboración del método marxista en el campo del estudio del arte.

El *trabajo práctico* se dispersaba en la periferia, concentrándose cada vez más en la actividad de otras entidades, organizaciones y asociaciones, mientras que el trabajo teórico se concentraba en el seno del Instituto considerado como estructura destinada a fines de carácter esencialmente científico y teórico.

1. Ante todo hay que resaltar los estrechísimos vínculos orgánicos existentes entre el Inchuk y el Vchutemas.

La gran mayoría de los miembros del Inchuk eran profesores del Vchutemas. Su trabajo práctico en los «Talleres» se desarrollaba siempre, por supuesto, en estrecha relación con las posiciones ideológicas del Inchuk. De eso dependía indudablemente el carácter decidido de las directrices, la amistad y el espíritu de colaboración que distinguían a los profesores del Vchutemas. Además, incluso en el plano formal, al preparar los programas para los «Talleres», el Instituto tenía que participar por fuerza en los trabajos del Vchutemas. El mismo criterio de elección de materiales seguido en el «Taller» era elaborado ya en el seno del Instituto cuando este último concentraba todavía su atención en los problemas fundamentales del arte del caballete. Por último, la organización y la actividad de la sección pedagógica del Instituto son fruto de este vínculo; el origen de dicha sección se debió a una necesidad natural.

2. Por otra parte, hay que señalar en general todo el trabajo práctico de los miembros del Inchuk, que trabajaban como escenógrafos (Popova, Vesnin, Altman, Stepanova y otros), como conferenciantes o colaboradores literarios (Arvatov, Brik, Kusner, Tarabukin y otros), etc. Entre estos trabajos prácticos hay

que mencionar una serie de exposiciones del «Obmo-chu» en el ex albergue Dresden, la segunda exposición del «Obmoçhu», una muestra de «construcciones» de K. Medunecki, V. Stenberg, G. Stenberg, así como la exposición «5 × 5 = 25» (Vesnin, Popova, Rodchenko, Stepanova, Ekster).

3. Una vez esbozada la plataforma productivista, el Instituto deseaba, naturalmente, entrar en contacto con toda una serie de organizaciones que se proponían plantear los problemas de la producción y de su programación científica:

a) En este sentido, Arvatov, como representante oficial del Instituto, trabajaba en las comisiones de producción dentro de las secciones culturales de la organización sindical nacional y de la organización de la provincia de Moscú.

b) Brik trabajaba en el círculo técnico-científico central de la organización sindical nacional.

c) Kusner trabajaba en la comisión para las actividades relativas a la organización científica de la producción dentro del Vsneh (1).

4. El Instituto tomó parte activa en la reorganización del Proletkult sobre nuevas bases productivistas a través de sus miembros Arvatov, Brik y Kusner. Una serie de miembros del Instituto entraron a formar parte del Proletkult renovado (Tarabukin, Kusner, como conferenciante, y Tatlin, en Petrogrado).

5. El Instituto amplió su influencia fuera de Moscú o creó nuevos contactos en las localidades siguientes:

a) En Petrogrado, la reorganización de la Academia tuvo lugar bajo la influencia directa y la participación de Arvatov y Tatlin, que actuaban como

(1) Consejo Superior de Economía Nacional.

representantes del Instituto. En la Academia se organizó una facultad técnico-constructivista, al frente de la cual estuvo Tatlin como miembro representante del Instituto.

b) En el establecimiento «Novy Lesner», Arvatov y Tatlin organizaron un laboratorio productivista.

c) Tatlin realizó un gran trabajo en favor de la unión de todos los pintores de izquierda de Petrogrado. El propio Tatlin, juntamente con el pintor Mansurov, habló de su actividad en el Instituto, el 1.º de diciembre de 1921. Como consecuencia de su informe en esta sesión, se organizó el grupo de Petrogrado del Inchuk, dirigido por Tatlin. El problema de la organización de una filial oficial del Instituto en Petrogrado quedó en suspenso debido a que el Instituto no disponía de los medios necesarios.

d) En la misma situación se encontraba igualmente el grupo Vitebsk del Inchuk, dirigido por Malevich, quien en diciembre de 1921 había presentado un informe en el Instituto juntamente con los miembros de la «Unión».

6. Poco a poco, el Inchuk iba estableciendo contactos con el extranjero:

a) En este sentido, la sección artística de la juventud comunista alemana había entrado en contacto oficial con el Inchuk a través de uno de sus miembros, el crítico de arte alemán Kemeny, quien se desplazó a Moscú para pronunciar una serie de conferencias en el Instituto.

b) Se establecieron contactos con Holanda a través de los pintores Petrus y Alma.

c) Con Berlín existían relaciones a través del miembro del Inchuk, Lissitski, el cual publicaba la revista *Vesc*, reflejo de la ideología —hoy considerada como algo pasado por el Instituto en su composición actual— del llamado *vescismo*.

d) Asimismo, a través de Lisitsky, el Inchuk estableció contacto con la revista parisiense «*L'Esprit Nouveau*».

e) Bubnova era miembro correspondiente del Instituto en Tokio (Japón).

f) A través de Brik, quien se había desplazado a Berlín, se establecieron toda una serie de contactos con las organizaciones artísticas de izquierda (las asociaciones productivistas) de los estudiosos alemanes y de las asociaciones técnicas, así como con revistas y editoriales.

g) Con Hungría se establecieron contactos a través de un pintor húngaro que publicaba la revista «*Egyseg*».

h) El grupo de los «constructivistas» está estableciendo relaciones con Suiza.

Trabajo teórico. Las actividades de carácter teórico del Inchuk se desarrollaron mediante una serie de informes con los correspondientes debates y artículos. Los informes pueden dividirse en tres grupos: a) teóricos; b) de carácter organizativo; c) de carácter informativo.

Al primer tipo de informes —de carácter teórico general— pertenecen las relaciones de 1) Si Lisitsky: *Prouni* (23 de septiembre de 1921); 2) de Ilin: *La política de la RSFSR en el campo del arte* (17 de noviembre de 1921); 3) de Kemeny (en alemán): *Las tendencias más recientes en el arte alemán y ruso* (8 de diciembre de 1921) y *las tareas de los constructivistas del «Obmochu»* (26 de diciembre de 1921); 4) de Malevich: *El objetivo principal*; 5) de Stepanova: *El constructivismo* (22 de diciembre de 1921); 6) de Toporkov: *El método dialéctico y analítico en arte* (22 de febrero de 1922); 7) de Borisov: *El análisis de la concepción del objeto en el arte* (23 de marzo) y *El ritmo del espacio*; 8) de Krinski: *Los caminos de la arquitectura*.

Entre los informes de carácter productivista y sociológico hay que enumerar los siguientes:

1) De Tarabukin: *El último cuadro se ha pintado actualmente* (20 de agosto de 1921).

2) De Brik: *Las tareas artísticas y políticas del Inchuk* (12 de octubre de 1921).

3) De Brik: *El programa y la táctica del Inchuk* (22 de diciembre de 1921).

4) De Brik: *¿Qué debe hacer mientras tanto el pintor?* (13 de abril).

5) De Arvatov: *El arte desde el punto de vista organizativo* (octubre).

6) De Kusner: *La producción de la cultura* (9 de marzo).

7) También de Kusner: *La producción de la cultura* (continuación, 16 de marzo).

8) De Kusner: *La función del ingeniero en la producción* (30 de marzo).

9) También de Kusner: *El pintor en la producción* (6 de abril).

Finalmente, entre los informes del tercer tipo —recensiones e informes sobre el trabajo práctico realizado— tenemos:

1) Un informe de Popova sobre la escenografía del *Cocu magnifique* (27 de abril).

2) De Vesnin, sobre la escenografía de *Fedra* (4 de marzo).

3) De Altman, sobre la escenografía de *Uriel Acosta* (11 de mayo).

4) De Lavinski: *El neo-ingenierismo*.

Por consejo de la dirección se escribieron los siguientes artículos de Arvatov: a) *La estética de la pintura de caballete*, b) *Utopía realizada*; de Rodchenko: *La línea, Los problemas del arte*; de Popova: *Sobre el nuevo método en nuestra escuela de arte, y una serie de manifiestos artísticos de Vesnin, Krinski, del*

«Obmochu», de Bubnova, de Johanson, de Popova y otros.

De los informes y trabajos mencionados se deduce que la actividad teórica y práctica del Instituto se fue desarrollando de acuerdo con dos directrices fundamentales. Una de ellas puede ser definida como crítica y se manifestó esencialmente en la idea según la cual el arte de caballete como fin en sí mismo se había convertido en blanco de las críticas más divergentes, con la consiguiente renuncia a trabajar en el campo de la forma pura de caballete y con la inserción del arte de caballete en el ámbito de los trabajos de laboratorio. La otra directriz tendía a la elaboración de la ideología del arte productivista. Un momento importante para la coincidencia de estas dos directrices, dentro de la actividad creadora del Instituto, fue el 24 de noviembre, sin duda una fecha de gran resonancia histórica. Aquel día, Brik presentó un informe en el que proponía a los pintores, que habían renunciado a la pintura de caballete, su dedicación a un trabajo real, práctico, en el ámbito de la producción. La perspectiva ideal de esta nueva plataforma fue aceptada por el Inchuk. Veinticinco exponentes del arte de izquierda de vanguardia, bajo la presión del arte revolucionario de nuestra época, renunciaron a las formas «puras» del arte, declararon el arte de caballete como algo superado y denunciaron su propia actividad de pintores sin más como una actividad sin sentido. De este modo, el nuevo tipo de artista levantaba su propia bandera: el productivismo. Una vez que la ideología del Inchuk no sólo imbuye a sus propios miembros, sino que está dando frutos en las zonas periféricas de la consciencia artística de nuestra sociedad, hay que pensar que ha llegado el momento de definir con conceptos precisos, sistematizar y dar forma a todo el material elaborado por el Instituto en el me-

morable invierno de 1921-1922. El Instituto entra ahora en una tercera fase: la fase de elaboración científico-técnica de todos los problemas relacionados con la idea del arte productivista. Es sintomático que justamente ahora el Instituto cuente entre sus miembros con numerosos teóricos cuando antes sólo disponía exclusivamente de artistas prácticos. De todo lo dicho hay que deducir que el Instituto no es una organización creada artificialmente, sino algo muy real, único y que se halla en una fase de rápida evolución.

Indice

	<i>Página</i>
Introducción	7
1. La vanguardia	7
2. Vanguardia y constructivismo	14
3. La tarea del constructivismo	18
Nota sobre la presente edición	29
1. Formalismo y constructivismo. Declaraciones y principios	31
K. Malevitch: La arquitectura como afrenta al cemento armado	33
El Lisitski: El PROUN	41
N. Gabo y N. Pevsner: Manifiesto realista	63
N. Gabo: La idea constructivista en arte	71
Programa del Grupo Productivista	83
Por qué combate el LEF	89
El LEF pone en guardia	96
2. La teoría y la tarea del constructivismo	99
Trabajo y polémica de los productivistas	101
A. Gan: El constructivismo	109
B. Arvatov: Utilitarismo y estética	161
N. Ladovski: Fundamentos para la elaboración de una teoría de la arquitectura	167
Declaración del grupo OKTIABR	175
A. Vesnin y otros: Carta abierta	183
OKTIABR reconoce sus errores	185
P. Novicki: La cultura artística proletaria y la reacción burguesa	191

3. Constructivismo y arquitectura	229
K. Zelinski: Ideología y tareas de la arquitectura soviética	231
N. Dokuchaev: Tres tendencias de la nueva arquitectura rusa	279
M. J. Ginzburg: Construcción y forma en arquitectura. El constructivismo	289
M. J. Ginzburg: Los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico	301
Resolución sobre los informes presentados a la sección ideológica de la OSA	311
Declaración de la Unión de Jóvenes Arquitectos (OMA)	317
Declaración de la Asociación de Arquitectos Urbanistas (ARU)	319
Manifiesto de la ASNOVA	325
Declaración programática de la ASNOVA	327
Declaración de la Unión de Arquitectos Proletarios (VOPRA)	329
APENDICE: DOCUMENTOS DIDACTICOS	339
Varts (V. Stepanova): Las tareas de los jóvenes constructivistas	341
N. Dokuchaev: La facultad de arquitectura del VCHU-TEMAS	345
Programa de trabajo del INCHUK	361
El Instituto de Cultura Artística (INCHUK). Informe sobre la actividad del Instituto	365



Distribuidor:
VISOR LIBROS
 Isaac Peral, 18
 Madrid-15
 (España)

CATALUÑA Y BALEARES:
 LES PUNXES
 Pou Dolç, 6
 Barcelona-2

COMUNICACION

SERIE A

1. **Ideología y lenguaje cinematográfico**, Pasolini, Barthes, Della Volpe, Eco, Toti, Struska, Baldelli, etcétera. 320 págs. (Agotado.)
2. **La industria de la cultura**, McDonald, Bell, Greenberg, Lowenthal, Shils, Lazarsfeld, Merton. 290 páginas. (Agotado.)
3. **Lingüística formal y crítica literaria**, T. di Mauro, Garroni, Stepankova, Jankovic, Vodicka. 160 páginas. 100 ptas.
4. **Investigaciones sobre el espacio escénico**. Adolphe Apia, Gordon Craig, el teatro ruso 1905-1925, Copeau, La Bauhaus, Schelemmer, Moholy - Nagy, Kandisky, Frederick Kiesler, Artaud. 230 páginas. 150 ptas.
5. **Semiótica y teoría del conocimiento**, Reznikov. 333 páginas. 190 ptas.
6. **Crítica de la ideología contemporánea**, G. della Volpe. 202 págs. 130 ptas.
7. **Textos teóricos**, Meyerhold. Vol. I. 326 págs. 200 pesetas.
8. **La génesis del materialismo histórico. I: La izquierda hegeliana**, Mario Rossi. 202 págs. 150 ptas.
9. **Problemas actuales de la dialéctica**, Ilienkov, Kosik, Rossi, Luporini, Della Volpe. 230 págs. 140 pesetas.
10. **La acumulación socialista**, Bujarin - Preobrazhensky. 342 págs. 200 ptas.
11. **La génesis del materialismo histórico. II: El joven Marx**, Mario Rossi. 496 págs. 350 ptas.
12. **La Bauhaus**, varios autores. 230 págs. 180 ptas.
13. **El sistema de los signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético**, varios autores. 190 páginas. 150 ptas.
14. **Los fundamentos de la crítica de la economía política**, Carlos Marx. Vol. I. 400 págs. 240 ptas.

15. **Textos teóricos**, Meyerhold. Vol. II. 350 págs. 200 pesetas.
16. **Metodología de la planificación. Aportaciones soviéticas 1924-1930**, varios autores. 300 págs. 220 pesetas.
17. **Los fundamentos de la crítica de la economía política**, Carlos Marx. Vol. II. 680 págs. 360 ptas.
18. **Literatura e ideologías**, varios autores. 264 páginas. 190 ptas.

SERIE B

1. **Literatura y conciencia política en América Latina**, A. Carpentier. (Agotado.)
2. **Ajuste de cuentas con el estructuralismo**, H. Lefebvre y G. della Volpe. 96 págs. (Agotado.)
3. **Formalismo y vanguardia**, Sklovski, Eikhenbaum, Tinianov. (2.ª edición.)
4. **Revolución industrial: historia y significado de un concepto**, G. Mori. 112 págs. 60 ptas.
5. **Contribución a la crítica de la economía política**, C. Marx. 400 págs. 100 ptas.
6. **Elementos de semiología**, R. Barthes. 112 páginas. 70 ptas. (2.ª edición.)
7. **Ideología urbanística**, F. Ramón. 136 págs. 60 pesetas.
8. **Análisis del carácter y emancipación: C. Marx, Freud, Reich**, Davide López. 136 págs. 70 ptas.
9. **Tesis de 1929**, Círculo de Praga. 64 págs. (Agotado.)
10. **Proceso técnico y democracia**, R. Richta. 64 páginas. 40 ptas.
11. **Arte y semiología**, Mukarovsky. 78 págs. 40 pesetas.
12. **Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje**, Tinianov, Eisenstein, Dziga Vertov, Nebrodovo. 208 páginas. 100 ptas.
13. **Yo mismo. Cómo hacer versos**, Mayakovsky. 80 páginas. 40 ptas.

14. **Literatura y poder. Los escritores liberales en la España isabelina**, Cecilio Alonso. 152 págs. 100 pesetas.
15. **Mito e ideología**, Ludolfo Paramio. 120 págs. 70 pesetas.
16. **Historia del gusto**, Galvano della Volpe. 160 páginas. 120 ptas.
17. **Del arte conceptual al arte de concepto**, Simon Marchan Fiz. 224 págs. 150 ptas.
18. **El análisis formal de los lenguajes naturales**, Noam Chomsky. 152 págs. 100 ptas.
19. **Los monopolios**, J. Delilez. 228 págs. 160 ptas.
20. **Textos sobre la producción artística**, Carlos Marx y Federico Engels. 208 págs. 150 ptas.
21. **Comunicación y Sociedad**, Wulf D. Hund. 150 páginas. 130 ptas.
22. **La semiología del mensaje objetual**, Corrado Maltese. 222 págs. 170 ptas.
23. **Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo**, Juan Antonio Hormigón.

SERIE C

Teoría práctica, práctica teórica, varios autores. 136 páginas. 100 ptas.

COLECCION VISOR DE POESIA

1. **Una temporada en el infierno**, A. Rimbaud. 94 páginas. 60 ptas. (2.ª edición.)
2. **Poemas**, Tristan Tzara. 148 págs. (Agotado.)
3. **Poemas**, E. E. Cummings. 76 págs. 2.ª edición bilingüe.
4. **Poemas**, A. Blok. 116 págs. 75 ptas.
5. **Antología poética**, Nazim Hikmet. 248 págs. 150 pesetas.
6. **Poesía menor**, G. Chaucer. 96 págs. 75 ptas.
7. **Poemas manzanas**, J. Joyce. 72 págs. 80 ptas.

8. **Cánticos del sol, de la vida y de la muerte**, Edith Sitwell. 80 págs. 60 ptas.
9. **Cincuenta poemas**, Cavafis. (2.ª edición.)
10. **Operaciones poéticas**, G. Celaya. 104 págs. 75 pesetas.
11. **Canciones**, B. Dylan. 56 págs. 50 ptas.
12. **Ancia**, B. de Otero. 176 págs. 100 ptas.
13. **El sueño de Escipión**, G. Carnero, 56 págs. 50 pesetas.
14. **Antología de la poesía surrealista**, M. Armiño 192 páginas. 120 ptas.
16. **Poemas 1913-1916**, V. Mayakovski. 136 págs. 100 pesetas.
17. **Sermón de ser y no ser**, A. García-Calvo. 64 páginas. 50 ptas.
18. **Baladas**, F. Villón. 124 págs. 90 ptas.
19. **Iluminaciones**, Rimbaud. 112 págs. 75 ptas.
20. **Réquiem andaluz**, Alfonso Canales. 66 págs. 60 pesetas.
21. **Versos**, Carlos Piera. 88 págs. 60 ptas.
22. **Poemas Amorosos**, John Donne. 92 págs. 75 pesetas.
23. **Poemas escogidos**, Lawrence Durrell, 136 págs. 90 pesetas.
24. **Poemas**, Paul Celan. 96 págs. 75 ptas.
25. **Al margen**, Jorge Guillén, 128 págs. 90 ptas.
26. **El ómnibus sin sentido**, Lear. 144 págs. 100 pesetas.
27. **George Jakson y otras canciones**, Bob Dylan, 144 páginas. 100 ptas. Edición bilingüe.
28. **Arcana Mayor**, M. R. Barnatau. 72 págs. 80 ptas.
29. **Música de Cámara**, J. Joyce. Edición bilingüe.
30. **Poemas 1917-1930**, Mayakovski.

Encad. e ilustración de...
 02/11/70 - 1988

Página	62,10
Fecha de Patrimonio	1975

[Faint handwritten notes and signatures on the right page]