

## El último cuadro

## **Editorial Gustavo Gili, S. A.**

**Barcelona-29** Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

**Madrid-6** Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

**Vigo** Marqués de Valladares, 47, 1.º. Tel. 21 21 36

**Bilbao-1** Colón de Larreátegui, 14, 2.º izq. Tel. 23 24 11

**Sevilla-11** Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30

**1064 Buenos Aires** Cochabamba, 154-158. Tel. 22 41 85

**México 12 D.F.** Yácatas, 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49

**Bogotá** Diagonal 45 N.º 16 B-11. Tel. 45 67 60

**Santiago de Chile** Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27

**Sao Paulo** Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

# Nikolai Tarabukin

## El último cuadro

**Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura**

Edición de Andrei B. Nakov

**Colección Punto y Línea**

**GG**

**Título original**

Le dernier tableau

1. Du chevalet à la machine

2. Pour une théorie de la peinture

(Écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe)

**Versión castellana** de Rosa Feliu y Patricio Vélez

**Revisión bibliográfica** por Joaquim Romaguera i Ramió

© Éditions Champ Libre, París, 1972  
y para la edición castellana  
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977

*Printed in Spain*  
I.S.B.N.: 84-252-0700-2  
Depósito Legal B.: 4404-1978

Impreso en Gráficas Alfonso. Carreras Candi, 12-14. Barcelona - 28

# Indice

Prólogo a la edición castellana, por <i>Victòria Combalia Dexeus</i> . . . . .	7
Notas . . . . .	14
El último cuadro, por <i>Andrei B. Nakov</i> . . . . .	17
Nikolai Mikhailovitch Tarabukin (1899-1956) . . . . .	26
Advertencia de los traductores de la edición original rusa, por <i>Andrei B. Nakov</i> y <i>Michel Pétris</i> . . . . .	28
<b>Del caballete a la máquina, por <i>Nikolai Tarabukin</i></b> . . . . .	<b>31</b>
Introducción, por <i>Andrei B. Nakov</i> . . . . .	33
1. Diagnóstico . . . . .	37
2. La pintura se libera de la literalidad y del ilusionismo.	37
3. La vía del realismo . . . . .	39
4. El abandono de la superficie-plano . . . . .	40
5. La crisis de la forma «pura» . . . . .	41
6. Las contradicciones del constructivismo . . . . .	42
7. El último cuadro . . . . .	43
8. El sentido pictórico de la noción de construcción . . . . .	45
9. Los fundamentos sociales de la crisis del arte . . . . .	46
10. El arte de caballete es inevitablemente un arte de museo . . . . .	47
11. Las exigencias de nuestra época . . . . .	48
12. El repudio del arte de caballete y la orientación hacia la producción . . . . .	49
13. Contra «el objeto» . . . . .	49
14. El arte aplicado . . . . .	51
15. El problema de la maestría . . . . .	52
16. Arte - Trabajo - Producción - Vida . . . . .	52
17. La tragedia de la época de transición . . . . .	55
18. El papel que desempeña el artista contemporáneo en la producción . . . . .	56
19. La idea artesanal del objeto . . . . .	58
20. El «objeto» desaparece de la gran industria . . . . .	60

21. No puede haber un empleo especial para el artista en la producción . . . . .	62
22. El arte no-objetivo, símbolo de la cultura contemporánea . . . . .	63
23. La difusión de la idea de maestría productivista en las otras artes . . . . .	65
24. El aspecto histórico de la maestría de producción . . . . .	68
25. El viejo Pegaso y el automóvil de Ford . . . . .	71
26. El catalizador de la idea de maestría productivista . . . . .	72
27. Aparece la solución de la crisis . . . . .	74
Notas . . . . .	75
<b>Por una teoría de la pintura, por Nikolai Tarabukin . . . . .</b>	<b>83</b>
Introducción, por Andrei B. Nakov . . . . .	85
Advertencia del Comité de Edición, <i>Ediciones del Proletkult Panruso</i> . . . . .	93
El problema metodológico . . . . .	94
1. Los elementos de la forma de la obra pictórica . . . . .	115
2. El colorido . . . . .	121
3. <i>Faktura</i> . . . . .	127
4. Composición y construcción . . . . .	133
5. El ritmo . . . . .	136
6. El tema considerado como elemento de la forma . . . . .	140
7. El contenido del arte . . . . .	144
8. La esencia del arte . . . . .	147
9. El problema de la realidad en pintura . . . . .	152
Notas . . . . .	160

## Prólogo a la edición castellana

por Victòria Combalia Dexeus

El artículo «Del caballete a la máquina» de Tarabukin apareció en 1923, publicado por el Proletkult.

Varios son los ejes que atraviesan este texto polémico, ejes que habría que situar en sus coordenadas históricas e ideológicas, para poder llegar a calibrarlo hoy, en su exacta medida, y especialmente a la luz de este medio siglo transcurrido.

No deberíamos olvidar dos factores importantes para su comprensión: 1) la rapidez con que artistas y teóricos «quemaron etapas» —en un proceso que abarca desde el futurismo (1913, aproximadamente), hasta la imposición de la NEP (1923)— y 2) la concreta ideología del Proletkult, de la que Tarabukin se hace partícipe en algunos párrafos.

En efecto, aquellos que intervinieron en los movimientos de vanguardia de principios de este siglo atravesaron, en líneas generales, un período impresionista, un posterior estilo primitivista, otro cubo-futurista, para llegar a un corpus de teoría más o menos concretas en las que se resumen las realizaciones constructivistas.

Frente a un estado de guerra revolucionaria y en constante necesidad de un aumento de producción,<sup>1</sup> una parte de los artistas —Tatlin, Rodtchenko, El Lissitzky y otros— decidirán abandonar el soporte tradicional, la tela, y crear —hoy diríamos «diseñar»— objetos prácticos para la vida cotidiana.

Tarabukin desarrolla teóricamente esta problemática, en un texto que no excluye ciertas contradicciones, pero que posee toda la fuerza de la defensa de una opción, e incluso de ciertas premoniciones sobre el rol que el artista jugará en la sociedad socialista.

Las primeras páginas están dedicadas a poner de mani-

fiesto el esfuerzo de los constructivistas por rechazar el ilusionismo, típico aún en los impresionistas, y por huir de la actividad de copia que impide la creación de objetos «auténticamente reales». Para ellos, los objetos «reales» son los construidos con madera, hierro, cartón, cristal, materiales todos que permiten pensar que se está superando el «engaño» renacentista de la presentación y proclamar que el arte ha alcanzado su autonomía. Por fin, el artista se libera de la sujeción exterior (encargo, temática y, sobre todo, la realidad sensible) para pasar a hacer del arte un producto exclusivo de su mente. La forma más idónea para desarrollar esta idea será la creación de un arte no-objetivo, a pesar de que los artistas, por el hecho de utilizar materiales reales, hablen a veces de un «nuevo realismo pictórico».

Esta lucha ideológica contra el concepto de *mimesis* (concepto que estructura el arte burgués occidental de los siglos xv al xx) se extiende a otros movimientos paralelos cronológicamente, como el neoplasticismo de Mondrian, e incluso —por una vía distinta, la del significado— a las realizaciones de Duchamp y Picabia.

Bien es cierto que tales actitudes artísticas operan una transgresión frente a la *mimesis* (de la que no ven, sin embargo, más que el aspecto mecánico de *copia*).<sup>2</sup> Sin embargo, lo que Tarabukin pretende es haber ido más allá de esta transgresión, es haber superado el mundo de la ficción para entrar en el de la realidad. Aparece aquí, claro está, un problema que apunta a la base misma de la naturaleza del arte y que debería ser analizado con mayor detenimiento.

En efecto, con independencia de que los componentes materiales de la obra le den, en tanto que objeto, una «realidad», está implícito en Tarabukin el que esta obra adquiere una realidad de otro orden, como creación, como *generación* (en el sentido bíblico) de una existencia nueva cuyos elementos nada deben al mundo anterior. Pero la creación, real en tanto que efectiva, no autoriza a inferir que se está creando «realidad». No autoriza, en fin, a proclamar que finalmente la mente crea la realidad misma. Y es que el producto de una práctica intelectual, aun cuando sean materiales sus soportes, no deja de pertenecer al nivel de la superestructura, en una práctica que trabaja sobre el lenguaje y en la que tanto intervienen la razón como lo imaginario.

Las fronteras de la especificidad del arte ya no son tan claras cuando Tarabukin pasa a hablar de la *maestría productivista*. Para él, la función del artista se disolverá, pura y simplemente, en el seno de la organización del trabajo productivo. Tres son las líneas de apoyo de esta teoría. La primera, parte de la emergencia en una sociedad socialista de unas nuevas relacio-

nes de producción que rompen con el trabajo alienado típico de la industrialización capitalista. Porque propiamente hablando, el elemento disolvente del antiguo artesanado no fue la industrialización, sino la organización capitalista del trabajo. Con el nacimiento de una *solidaridad socialista*, la industrialización permite recuperar la principal cualidad del trabajo artesano que consiste en hacer de él una actividad creativa, capaz de proporcionar vivas satisfacciones, resultado de una relación entre el hombre y la materia no mediatizada por una voluntad ajena. Por tanto, la necesidad expresada por el arte en el mundo capitalista, que consiste en buscar una satisfacción estética para compensar la relación con un mundo alienado, desaparece aquí con la difusión de esa nueva relación artesanal que a través del trabajo gratifica a *todos* los miembros de la sociedad.

La segunda refleja la ideología que parte de la necesidad de crear una sociedad sin clases, de no reproducir el elemento principal de la división del trabajo en una sociedad de explotación, esto es, la existencia de clases productivas y la existencia de clases ociosas. De ahí que el artista (en tanto que ocioso en la antigua sociedad) no tenga cabida, como tal, en el futuro socialista.

El tercer elemento que nos ayuda a comprender a Tarabukin pasa por la mitificación que en aquellos años se hizo de la organización científica del trabajo (véanse las alusiones a Taylor en su texto), uno de cuyos ideólogos más destacados en la Unión Soviética fue Bogdanov.<sup>3</sup> En su teoría estaba presente, tal como como acertadamente analiza Dominique Lecourt,<sup>4</sup> una metafísica del trabajo, como Origen absoluto de los seres y de los pensamientos, que pretende encontrar sus garantizadores empíricos en los «hechos» imaginarios de una ideología biológica-evolucionista de la Organización. Mística de la Organización que se añade a la exaltación del *maquinismo*, fenómeno que encontramos ya en el futurismo anterior, y que se extiende también tanto a las «máquinas» de Duchamp y Picabia como a los escritos de la Bauhaus y de la revista holandesa *De Stijl*. De todo ello se deriva una fascinación por la perfección que hará expresarse así a Tarabukin: «La técnica se convierte en arte cuando se tiende conscientemente a la perfección», o bien: «En el futuro, cuando el interés por el arte puro se haya debilitado bajo el influjo de la "americanización" creciente de la vida, en lugar de ser artistas las personas de talento serán hombres prácticos.» En el campo de la teoría, llega a subordinar todo intento de conocimiento de la práctica artística (intento que, parcial o no, pero válido, fue iniciado por la escuela formalista de Eikhenbaum) a una ciencia del trabajo con carácter programático («que inculque al futuro trabajador práctico la idea de maestría en cada uno de sus trabajos») y cuyas fuentes

son tan cuestionables como «la nueva ciencia de la mejora de la raza humana; un astillero naval en lugar del Louvre y de los Ufficii; unos sistemas de gimnasia tratados sobre higiene corporal» [...].

En definitiva, la propuesta de Tarabukin nos parece hoy excesivamente parcial. Es obvio que el proceso seguido por los artistas soviéticos, teniendo en cuenta la gran lógica que les guiaba al integrarse en la producción de objetos industriales, entonces escasos y necesarios, llevó a interpretar esta postura como la *única vía posible*. Sin embargo, otros acontecimientos muestran cómo las expectativas de Tarabukin se han visto realizadas.

La implantación de un estado socialista se ha demostrado insuficiente, cuando se ha producido, para crear sin más esa *nueva solidaridad* que haría del trabajo una actividad desalienada y óptima para el desarrollo de las capacidades creativas del individuo.

En primer lugar, porque la industrialización no ha alcanzado a resolver las principales contradicciones que la sociedad tenía planteadas. En definitiva, porque la previsión de una rápida desaparición de las clases sociales no se ha producido y, por tanto, tampoco ha nacido aquella sociedad donde el trabajo no sería causa de ningún género de explotación. Y aparte, en segundo lugar, porque en la industrialización se vuelca un injustificado optimismo en cuanto supone que su evolución va a incrementar el empleo de recursos intelectuales disminuyendo progresivamente el trabajo puramente mecánico. Ningún elemento justifica hoy esta previsión, más bien las tendencias parecen anunciar una evolución de tipo contrario.

En tercer lugar, hoy parece evidente la necesidad de seguir contando con unas componentes simbólicas, como elementos inherentes a la actividad humana, a partir del momento en que reconocemos en ella una dimensión imaginaria.

La acepción de Tarabukin de un arte como evasión, como sublimación de una sociedad explotadora y represiva, es hoy todavía pertinente para nuestra sociedad capitalista. Sin duda sus críticas se tornarían acérrimas si viera como el engranaje mercantilista de las vanguardias «infla» desesperadamente y mitifica obras y gestos que no son más que la repetición de ciertas rupturas anteriores, de ciertos exabruptos contra un orden burgués que es capaz de asimilarlos perfectamente. Sin embargo, si aceptamos la entidad de un nivel imaginario, deberemos convenir que una sociedad revolucionaria no puede pretender abolir toda actividad artística, sino más bien generar la creación de nuevas formas para su expresión. Es siguiendo este orden de razonamientos por lo que podríamos apuntar la continuidad de opciones tales como el cine, el tea-

tro, la música, los pósters, el diseño o las artes plásticas, y sin negarles ninguna de sus posibilidades de experimentación sobre sus lenguajes específicos.

Destacaremos tan sólo algunos puntos polémicos del artículo «Para una teoría de la pintura» debido a la brevedad de espacio de que disponemos. Escrito en 1916, no puede aplicarse a la fase productivista (que, como hemos visto, implica el abandono de la tela para pasar a crear objetos producidos industrialmente), sino a un momento en que el arte ruso de vanguardia ha vivido la experiencia futurista —1912-1914— y ha iniciado ya los dos grandes logros del arte no-objetivo: el constructivismo de Tatlin y el suprematismo de Malevitch.

De ahí que Tarabukin inicie un completo análisis teórico de los fundamentos de estas corrientes, de las constantes que pueden ayudarnos a conocer su especificidad. Metodológicamente, Tarabukin se sitúa entre los que aceptan el método formalista de Eikhbaum, a pesar de que señala que «una forma es siempre producto del medio histórico que le ha visto nacer y expresión de su tiempo».<sup>5</sup>

El autor apunta dos ideas de interés respecto a la ciencia del arte en general y al método en particular empleado en este estudio. Este último, que él denomina *método formal productivista*, aporta como dato positivo el descubrir cómo el proceso técnico de la creación del objeto condiciona la forma y la construcción de éste. Desvelando pues el *proceso de producción*, Tarabukin no sólo arremete contra la crítica ochocentista basada en el gusto personal o en las generalizaciones tan a menudo idealistas, sino que designa la práctica —la técnica y el material— como elemento modelador y, en consecuencia, creador. El enfoque es interesante porque destierra tanto la ilusión de un arte puramente conceptual (que se revela imposible, ya que por mínimos que sean los medios siempre existe un proceso de elaboración) como la ilusión de un mero automatismo o irracionalismo (tal como sucede en ciertas interpretaciones sobre la obra de Pollock, por ejemplo).

En cuanto a la ciencia del arte, Tarabukin la interpreta correctamente como una disciplina de conocimiento que integra múltiples niveles. Así, distingue una periodización de los estilos, unos factores de clase y políticos (una de las primeras veces que que aparece tal criterio en un teórico del arte), una opción filológica de base que puede ser materialista o idealista, una morfología de las creaciones artísticas, etc.

Poco importa que los nombres que dé a cada nivel de interpretación no sean, tal vez, los más exactos. Esto sucede

cuando habla, por ejemplo, de la *estética* como ciencia que estudia las reacciones de los receptores de la obra de arte, atribuyéndole a esta disciplina lo que nosotros aplicaríamos hoy a la sociología del arte o del gusto.

En varios puntos Tarabukin hace alusión a la cientificidad de la ciencia o teoría del arte, incurriendo en algunos dogmatismos que intentaremos analizar aquí. En primer lugar, sitúa su artículo como un instrumento de análisis parcial, aunque necesario como primer nivel de aproximación a lo que constituye la materialidad misma de la obra de arte. Al llegar aquí habla de que le gustaría que se considerara a su manual, como a un manual de morfología de plantas o de mecánica.

La estricta oposición que Tarabukin proclama entre la *crítica*, por un lado, y la *ciencia del arte*, por otro, ha de entenderse como el resultado de una verdadera lucha ideológica contra el subjetivismo y la «literaturización» de los escritos artísticos del siglo pasado. Sin embargo, al proclamar Tarabukin la imparcialidad y el rigor científico de la ciencia del arte, al adjudicarle la esfera empírica de «ciencia particular de las formas y de los medios de expresión de la creación artística», olvida el autor varios hechos importantes. Olvida que no puede prescindirse, sin tener consecuencias para el análisis, de los condicionantes sociales que afectan tanto a la producción de cualquier objeto (natural o cultural) como a los discursos que se efectúan en torno al mismo.

La neutralidad valorativa o imparcialidad de la ciencia del arte presupone la total carencia de juicios de valor. De ahí se deriva (en un método que se ha vuelto clásico en los trabajos académicos de las universidades norteamericanas) una disección de todos los componentes de la obra de arte para analizarlos individualmente. No hay duda del atractivo que puede ejercer este método cuando la teoría ha llegado a un *impasse* en el deseo de extraer los términos que definen a una obra como artística. En lugar de una teoría general que se revela infecunda, se orienta la búsqueda en sentido de analizar los componentes materiales de la obra, de partir de lo que existe en la realidad.

Ocurre, sin embargo, que el camino propuesto y que es en efecto el camino lógico de aproximación sensible a un objeto, no es el camino que la inteligencia sigue para comprenderlo. La huida de la antigua práctica de especulación en torno al arte, sumerge al nuevo método en *otra forma de idealismo* aun cuando en sus bases esté el análisis de una realidad empírica y material. Porque si se inicia la nueva aproximación por lo concreto, no ha de olvidarse que este concreto lo es por su «síntesis de múltiples determinaciones, es decir, la unidad de lo diverso. Por eso lo concreto aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado y no como punto de partida».<sup>6</sup>

Tomemos el ejemplo concreto del análisis de un cuadro. Lo primero que salta a la vista son los componentes materiales: el soporte y los pigmentos; formales: la textura, la línea, el color, la composición y el tema y los de contenido: idea o significado.<sup>7</sup> Nada hay más «real» en el cuadro que todo esto. Ahora bien, si queremos partir de estos elementos deberemos darnos cuenta que ninguno de ellos está exento de determinaciones ni constituyen por tanto conceptos primarios. El color obedece a unas escuelas, modas o rupturas que corresponden a su vez a un cierto estado de aceptación social. El tema (o su ausencia: el arte no-objetivo) es producto de lo que a cada momento puede ser dicho y a la vez puede ser entendido como artístico.<sup>8</sup> La composición, que evoluciona a lo largo del tiempo, no se basa en la simple voluntad del artista, sino en la mentalidad de cada época (diversa, como sabemos, para las diferentes fracciones y categorías de la sociedad).

Hablar, pues, sólo de los elementos de la obra pictórica, nos provoca un inventario de datos concretos, olvidando el marco general en que la obra se sumerge, factor imprescindible para definir su artisticidad.

Porque, ¿cómo puede aplicarse el mismo método a un cuadro constructivista que a un *ready-made* de Duchamp?, y ¿cómo puede aplicarse el mismo método a este *ready-made* y a todos sus gestos posteriores (pop art, arte objetual, acciones, arte conceptual)? Partiendo de esta pregunta, tres son los puntos que se enfrentan como problemáticos a la sugerencia de Tarabukin. En primer lugar, ni la maestría (habilidad manual) ni el sentido constructivo de una obra pueden ser los únicos garantizadores de la artisticidad. Tal criterio choca con aquellas producciones que son fundamentalmente antirretinianas y esencialmente conceptuales (y que Tarabukin sin duda calificaría de «especulativas»). Y choca, evidentemente, con aquellas obras o movimientos que son ante todo síntomas, gestos de rechazo de ideologías anteriores, y que proponen comportamientos alternativos (dadá, happenings).

Pero, además, ¿cómo puede pretenderse que la artisticidad dependa sólo de un método que *excluye los efectos* de unas instituciones tan determinantes en el mundo del arte como el mercado, la crítica, el museo, etc.? Sin lugar a dudas su poder «artisticador» es tal, que parece lógico que cualquier análisis teórico de una obra o movimiento no puede dejar de lado este aspecto, ni dejar de calibrar sus consecuencias.

Por fin, nos parece que la pretensión de neutralidad de Tarabukin se contradice en su propio texto, cuando califica de «artística» una obra bien hecha y de no-artística una obra «sin talento, contrahecha, especulativa». El autor, en la práctica, efectúa juicios de valor según su propia ideología, llegando a pro-

ponernos unas pautas casi éticas de lo que debe ser el arte. Estas pautas no sólo son consecuencia de su gusto personal, sino más bien el fruto de lo que ve delante de sí y de las líneas de pensamiento de la vanguardia entonces vigente.

Victòria Combalia Dexeus  
Barcelona, mayo de 1977

## Notas

1. Acerca de la precariedad de las condiciones de los círculos de artistas de vanguardia tras la Revolución, véase el libro de Sheila Fitzpatrick, *Lunacharsky y la organización soviética de la educación y de las artes. 1917-1921*, Siglo XXI de España Editores, S. A., Madrid, 1977.

Un estudio esencial para este período, tanto por su amplitud como por tratarse de un análisis marxista (no meramente descriptivo, como sucede con el libro anterior), es la obra de Charles Bettelheim *Les Luttes de classes en URSS. 1<sup>re</sup> période: 1917-1923*, Maspero/Éditions du Seuil, París, 1974.

2. Es decir, la acepción más degradada de la imitación aristotélica, que constituye el núcleo de la ideología academicista. Sin embargo, un estudio en profundidad revela cómo, a través de sus múltiples interpretaciones, siempre aparecen varios aspectos o intenciones *otras* inherentes a esta reproducción de la realidad exterior: la idealización, el fin moral, recreativo, etc.

3. Principal defensor del Proletkult y de la división entre «ciencia burguesa y ciencia proletaria».

4. Dominique Lecourt, *La Science, l'Art et la classe Ouvrière*. A. Bogdanov, Maspero, Collection «Théorie», París, 1977.

5. En todo el texto de Tarabukin aparecen, efectivamente, constantes «marchas-atrás» respecto a una excesiva radicalización formalista. Sus matizaciones son expresión de una mente aguda y sensible, sin llegar a poder concretar, sin embargo, estas contradicciones en el marco de una teoría general. Sobre las actitudes en pro y en contra del formalismo, véase *Le Formalisme et le futuris-*

*me russes devant le marxisme*, traducción, comentarios y prefacio de Gérard Conio, Édition L'Age d'Homme, Lausanne, 1975.

6. Karl Marx, *Contribución a la crítica de la Economía Política*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, p. 269.

7. Enumeramos aquí, sin *problematizar*, conceptos comúnmente aceptados como integradores de la obra de arte. El propio artículo de Tarabukin ofrece vastas sugerencias acerca de su posible estudio específico.

8. En el sentido no moral, sino de lo que *puede ser pensado*. En Goya no podía ser pensada la abstracción, pero sí la pincelada suelta y la visión esperpéntica de la vida.



**El último cuadro**  
**por Andrei B. Nakov**

*para Dominique y Jean de Menil*



«La historia del arte no es una biblioteca siempre llena de nuevos volúmenes donde se podría coger cualquier libro al azar. El arte destruye su pasado. Concretamente esto quiere decir que todos los grandes constructores han sido destructores: ellos destruyen la iglesia de madera para reemplazarla por una nueva, de piedra.»

Viktor Shklovsky  
(*El paso del caballo*)

Con el *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1915) el suprematismo de Malevitch alcanza el «punto cero» de la pintura. Esta obra no objetiva conmueve el sistema global de las artes plásticas. Las artes de la «representación» renuncian a toda referencia verbal con el fin de concentrarse sobre su propio material. Así la obra de arte adquiere una autonomía sin precedentes, y se convierte sobre todo en un «objeto». Sin tratar de analizar aquí<sup>1</sup> el itinerario rico en realizaciones inesperadas recorrido por los artistas rusos durante la década decisiva (1912-1922),<sup>2</sup> nosotros insistiremos solamente en numerosos conceptos nuevos que ellos elaboraron para definir su nueva práctica de las artes visuales. Este campo conceptual se esboza a partir de 1912 a través de una crítica radical del cubismo parisino y del futurismo italiano que se realiza en el seno de la Unión de la Juventud donde se agrupaban los jóvenes pintores y escritores de tendencia cubo-futurista. En sus textos Kulbin, Burliuk, Vladimir Markov-Matvey, Rozanova y Exter utilizan por vez primera los conceptos de superficie-plano (*ploskost*), de textura (*faktura*), enuncian la diferencia fundamental entre la *composición* (actitud de contemplación pasiva) y la *construcción* (actuación dinámica sobre el material). La práctica pictórica de Malevitch y la escultura de Tatlin darán a estos conceptos teóricos una nueva expresión artística. Como consecuencia de las transformaciones introducidas por el constructivismo, la concepción alegórica de la obra de arte —la ventana perspectivista de Dürero— es definitivamente superada. A partir de 1915, como escribirá más tarde Viktor Shklovsky, «las obras de arte ya no son ventanas abriéndose sobre otro mundo, son objetos.»<sup>3</sup> El materialismo se impone frente al idealismo; en adelante se hace

imposible responder a la pregunta «¿Qué es una obra de arte?» recurriendo a una mezcla ecléctica de literatura psicológica, de historia y de filosofía. La obra de arte ya no puede considerarse como un simple «documento sensible» que da informaciones sobre la vida económica y social de la época, sobre su moral y su metafísica.

La «interpretación» de las ideas extrapictóricas, la «imitación» de la «realidad» (visual) y el diálogo con la poesía (Les-sing) no tienen ya derecho de ciudadanía. Todo un sistema se desmorona: la noción de «estilo» pierde su utilidad analítica. El viejo edificio de la Estética comienza a resquebrajarse. La Revolución de Octubre será su ruina.

Maurice Denis ya decía que «un cuadro —antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda, o cualquier anécdota— es esencialmente una superficie plana recubierta de colores agrupados en un cierto orden» (*Le Symbolisme*, 1890). Pero el arreglo formal (se está lejos de la idea de *construir*, se *decora*) aquí definido no era para Maurice Denis más que un estado previo, «anterior» a la verdadera realización del tema, inconcebible fuera de la anécdota. Al superar el período simbolista (referencial) de la obra de arte, el suprematismo y el constructivismo en particular han desvelado los mecanismos de un pensamiento artístico agotado a fuerza de repeticiones. Las contribuciones del *Cuadrado negro* de Malevitch y el *Último cuadro* de Rodtchenko no ocuparán por mucho tiempo el primer plano de la actualidad: ellos serán a su vez superados por la concepción *productivista*<sup>4</sup> que se manifiesta en el seno del grupo de jóvenes constructivistas a partir de 1919.

La pintura y la escultura serán durante algún tiempo únicamente terreno de experimentación, al haberse centrado la verdadera actividad de los productivistas en modelos para la producción industrial. La proclamación de la inutilidad social de la obra de arte anuncia en la URSS la era del *design*. Los primeros talleres, próximos a lo que será la Bauhaus en Alemania, son creados en la Escuela de Talleres Libres de Moscú (Vkhutemas), que se convertirá en 1924 en el Instituto de Tecnología Artística (Vkhutein). En él se estudian las nuevas artes del productivismo, que sería equivocado asimilar al *design*, porque junto a los modelos para la industria textil y el «decorado de la vida cotidiana», los alumnos aprenden las nuevas técnicas del fotomontaje, del cartel de propaganda (tanto comercial como político), de la compaginación. La arquitectura, concebida como actividad productivista, también forma parte de la enseñanza del Vkhutemas.

Todas estas innovaciones cuestionan radicalmente la concepción académica de la historia del arte,<sup>5</sup> disciplina de «iniciados». Pero las ideas se suceden tan rápidamente que pocos textos teóricos serán escritos en esta época, exceptuando los manifiestos de los artistas. En cuanto a los partidarios de las tradiciones culturales se dedican a una crítica estéril de la vanguardia y se reúnen en 1918 en el seno del Instituto de especialidades artístico-científicas de Petrogrado, junto a los pintores «estilistas» (Benois, Dobujinski, particularmente) y a los historiadores de arte de «derechas» (Lukomski).

Los escritos de Tarabukin redactados durante la década experimental, hacen todavía más evidente la debilidad de los argumentos de los defensores de la tradición. Con un estilo violento, próximo al de los manifiestos, responden a un compromiso polémico entusiasta, a veces un poco confuso e ingenuo, es verdad, pero que tienen el mérito de mostrar que el «cambio de formas» en la literatura y la lingüística rusas, reconocidas y celebradas hoy en día, también tuvo lugar en el campo de la reflexión sobre las artes plásticas.<sup>6</sup> Se puede incluso afirmar que con frecuencia los artistas plásticos se han anticipado a los escritores en el enunciado de los nuevos conceptos derivados de su trabajo sobre la forma. Basta recordar el interés demostrado por Shklovsky por la obra de Tatlin, Pugny (Puni) y Malevitch en su libro *El paso del caballo* (1923), la colaboración de Meyerhold y Popova, la de Maiakovsky y Rodtchenko, la influencia de Lissitzky sobre el joven Ehrenburg durante la publicación de la revista berlinesa *Vechtch/Gegenstand/Objet*, la proximidad de las investigaciones de Malevitch y del poeta Krutchenykh en el período 1912-1914.

Esta evolución simultánea de las artes plásticas y de las teorías literarias se realiza a un ritmo vertiginoso. Así, el suprematismo de Malevitch es muy rápidamente superado por las investigaciones del *suprematismo dinámico* de sus compañeros Popova, Rozanova y Exter. En 1919, algunos artistas, por ejemplo Kliun de entre sus propios alumnos, se dirigen abiertamente contra su concepción del suprematismo. La historia del constructivismo refleja la misma rapidez de cambio cuando, todavía durante la fase «analítica» (1916-1921), cuyos mejores representantes son Rodtchenko, Klucis y Exter, los alumnos de Rodtchenko reniegan de la razón experimental del constructivismo para afirmar la única finalidad funcional del *productivismo*. El ritmo de los escritos de Tarabukin refleja esta carrera por la actualidad artística y social en la cual artistas y teóricos están comprometidos más dramáticamente que nunca.

Desgraciadamente, si al principio de su acción la Revolución de Octubre necesitaba de un catalizador que se creía ver en el futurismo, en una segunda fase tuvo que enfrentarse a los

problemas prácticos puestos de relieve por las masas. La excitación intelectual cede frente al Orden, justificado por las exigencias de la NEP. Esta fue la puerta abierta para la reacción de la mediocridad que se amparó en la «razón del pueblo». A partir de 1922 se asiste a la liquidación progresiva de la vanguardia cuya audacia se presentaba como un peligro para el Orden. En las publicaciones del Proletkult, donde también está publicado el texto *Del caballete a la máquina* de Tarabukin, se prepara la recuperación de las teorías no objetivas. Aprovechando las convicciones productivas de Tarabukin, se explota su crítica del suprematismo y del constructivismo analítico. Insensiblemente la élite intelectual es conducida a jugar el juego de sus enemigos. La reacción contra la libertad de pensamiento y la creación no objetiva en las artes plásticas culminará diez años más tarde en el discurso-programa de Jdanov, último capítulo de una historia de las ideas, rica en acontecimientos que apenas comenzamos a descubrir. Los «fracasados», de los que «se utiliza el resentimiento en provecho de la lucha contra el trotskismo» (Alexandre Rosenberg), ya se habían manifestado en 1919. En 1921 se habían agrupado en el seno de la Nueva Asociación de Pintores, que en la exposición anual de 1922 llama a la lucha abierta contra el «arte especulativo de los productivistas» y se pronuncia por una pintura «realista y representativa», una pintura que debía instruir socialmente y edificar la nueva conciencia proletaria, condenada en adelante al ex-voto político. Los manuales para los pintores jesuitas ya definían de la misma manera el programa del artista, servidor de la Iglesia combatiente.

En 1924 se procede a la liquidación del Instituto de Cultura Artística (Inkhuk) donde se elaboraban las nuevas teorías de las artes plásticas. Cuatro años más tarde, el último centro de investigación —la Academia de Estado de las Ciencias Artísticas (GAKhN) donde se había refugiado, entre otros, Tarabukin— cerrará sus puertas. El año 1928 señala el fin de una época de tolerancia. El falacioso «realismo socialista» triunfa. Solamente subsistirán las sistematizaciones que responden a las tesis de un cierto «marxismo dialéctico» donde los autores tratan de conciliar un seudomaterialismo histórico con las exigencias de las viejas teorías estéticas. La caricatura del *style* de los estudios formalistas producirá monstruos tales como la *Historia sintética de las artes (Sinteticheskaia istoria iskusstv)*, Moscú, 1933, de Ioffe.<sup>7</sup>

Numerosos jóvenes historiadores de arte, quienes, a ejemplo de Tarabukin, sacaban enseñanzas de la década experimental se vieron condenados al silencio. La mayoría de sus trabajos continúan inéditos. Pero dos publicaciones recientes<sup>8</sup> y otros proyectos de edición en la URSS nos hacen esperar para el

futuro el redescubrimiento de una historia del arte original e innovadora, prohibida durante mucho tiempo en beneficio de una historia idealista y ñoña que, en las postrimerías de los años veinte, fue rehabilitada por el discurso del academicismo anquilosado.

El lector tendrá dificultades para situar el desarrollo ruso de la teoría de la historia del arte, dado que se desconoce hasta ahora, con algunas excepciones, la totalidad de los escritos vieneses de principios de siglo y de los formalistas alemanes del período de entre guerras. Tampoco estará muy informado sobre las aplicaciones que la *Gestalttheorie* ha encontrado en historia del arte, ni sobre los intentos materialistas que tuvieron lugar en Alemania en la encrucijada de los siglos XIX y XX. Entre las recientes publicaciones francesas, aparte de las contribuciones anecdóticas, solamente la antología póstuma de los artículos de Robert Klein<sup>9</sup> presenta puntos interesantes para la teoría de la historia del arte. En respuesta a la creciente inflación verbal de los años 1945-1960, se constata en Francia un retorno al positivismo que conlleva una historia del arte puramente fáctica y repite los defectos de la escuela americana, dominada por el mito del catálogo. Así, los escritos de Wölfflin continúan alimentando las discusiones, sirviendo inclusive como ejemplos en las universidades francesas y americanas. Así se explica por qué el «descubrimiento» más que tardío de los escritos iconológicos de Panofsky favorece el estudio extraformal (*Kulturgeschichte*) de la historia del arte.<sup>10</sup> En esta situación, no es sorprendente que las especulaciones semiológicas y las teorías de tipo ideológico<sup>11</sup> se atribuyan un campo de exploración del que la historia del arte en Francia se había, hasta ahora, preocupado muy poco.

Andrei B. Nakov  
París, noviembre de 1971

## Notas

1. Algunas notas podrán parecer inútilmente discursivas, mientras que otras parecerán poco explícitas. Considerando que este libro no se dirige solamente a los especialistas, sino que tiene por finalidad aclarar algunos hechos y problemas poco conocidos, nos ha parecido necesario comentar brevemente los términos y nombres de personas relacionados con el período considerado, así como también poner en cuestión algunas ideas generalmente dadas por válidas.

2. Para una historia general del arte ruso de este período nos remitimos al libro de Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1865-1922*, Londres, 1962; edición francesa, 1968 (de próxima publicación en Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona).

3. Viktor Shklovsky, *Literatoura i kinematograf*, Berlín, 1923, p. 8 (versión castellana: *Cine y Lenguaje*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1971).

4. Una antología de textos rusos, traducidos al italiano, ha sido publicada en 1969 por Laterza: V. Quilici y G. Kraiski, *L'architettura del costruttivismo*. Consagrada íntegramente a la arquitectura, esta publicación ofrece por primera vez en Occidente numerosos textos que reflejan las posiciones *productivistas* de la segunda fase del constructivismo. La lectura de algunos textos de esta antología (capítulos II y III en particular) nos parece indispensable para la comprensión del presente volumen.

5. Para una historia de la historia del arte, véase Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte, der Weg einer Wissenschaft*, Viena-Düsseldorf, 1966.

6. Sería fastidioso mostrar hasta qué punto la visión de los historiadores de arte es tributaria de los estilos pictóricos dominantes. Se pueden establecer relaciones muy significativas entre el expresionismo de principios de siglo y el redescubrimiento de El Greco, los honores dedicados a Georges de La Tour y la estética del purismo resultante de la nueva acuidad de la visión geométrica a la cual el cubismo acostumbró a los historiadores de arte. Igualmente, la «pura visualidad italiana» se asienta sobre la «inocencia de la mirada», que era un fundamento del impresionismo.

7. Véase igualmente V. M. Fritche, *Problemas de la ciencia del arte (Problemy iskusstvovedenia)*, Leningrado, 1930.

8. B. Ouspenski, *Poetika kompozitsii*, *Iskusstvo*, Moscú, 1970. L. F. Jegine, *Iazyk jivopisnogo proizvedenia. Uslovnost drevnego isksstva*, Moscú, 1970. El manuscrito de la última obra data de los años veinte. Desarrolla una teoría muy original de la perspectiva que pone el acento sobre las concepciones que prevalecieron en la pintura medieval.

9. Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, París, 1970.

10. En la tradición un poco anquilosada de los estudios iconológicos, la composición plástica es con mucha frecuencia definida por un texto. Una vez establecida la unidad operativa (el texto que describe la escena), se procede a la comparación de esta unidad —estática— con las numerosas variantes formales que ha podido sugerir. Estas variaciones quedan sin ninguna relación entre ellas y

sólo sirven para el estudio del *habitus* cultural de la época. Una cadena formal, que aclare la lógica de las transformaciones, nunca es planteada. También, por intermedio de la historia cultural, la historia del arte ha rehuido a los problemas formales y materiales que plantea su material para refugiarse en un discurso cultural paralelo.

11. Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, París, 1969 (versión castellana: *Escenografía de un cuadro*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1970), y Marcelin Pleynet, *L'Enseignement de la peinture*, París, 1971 (versión castellana: *La enseñanza de la pintura*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978). Estas dos obras, publicadas en la colección «Tel quel» (Editions du Seuil), muestran cada una a su manera el peligro de las especulaciones teóricas que no se apoyan en un profundo conocimiento de la historia del arte.

## Nikolai Mikhailovitch Tarabukin (1899-1956)

Terminados sus estudios de letras en la Universidad de Moscú (Facultad de Ciencias Históricas y Filosóficas), Nikolai Tarabukin publica en 1918 sus primeros artículos sobre artes plásticas. Sigue de cerca la actividad revolucionaria sin tomar parte activa hasta 1920. Secretario del Instituto de Cultura Artística (Inkhuk), donde entre 1920 y 1924 se elabora la teoría de la vanguardia constructivista, Tarabukin es el centro de las nuevas ideas suscitadas por el arte no objetivo. Su libro *El arte de hoy* (publicado por el Proletkult en 1925) resume las posiciones productivistas en las que desembocarán los constructivistas a partir de 1919. Tras el cierre del Inkhuk en 1924, dirige una sección de la Academia de Estado de Ciencias Artísticas (GAKhN). Apasionado por el teatro y el cine se consagra al estudio de la obra de Eisenstein y de Meyerhold, participa en las discusiones críticas que estos dos creadores provocan en la Unión Soviética y las reseña en diferentes revistas. Cuando la Academia de Ciencias Artísticas termina sus funciones en 1928, Tarabukin trata de continuar su trabajo científico en el marco de la enseñanza superior, pero encuentra crecientes dificultades a medida que los doctrinarios del realismo socialista se instalan en el aparato ideológico del Estado. Su artículo «La imagen artística en la obra de Bogaievski», publicado en 1928, es juzgado como «formalista»; a partir de 1930, a Tarabukin se le cierran las puertas editoriales. Se refugia en un restringido grupo de amigos que aprecian sus investigaciones. El filósofo Losev será el último en hablar de la obra de Tarabukin en *La dialéctica del mito* (Moscú, 1930).

Los dos ensayos *Del caballete a la máquina* y *Por una teoría de la pintura* aparecieron en 1923. Luego, Tarabukin de-

sarrolla algunos problemas brevemente tratados en *Teoría*. Redacta «El problema del paisaje», publicado en 1927 en la revista *Petchat i revolvitsia* (n.º 5), y el estudio sobre Bogaievski, que aparece en el primer volumen de la revista *Iskusstvo*, publicada por la Academia de Ciencias Artísticas. Seguirán los estudios teóricos: «El retrato como problema de estilo», «La naturaleza muerta como problema de estilo», «Estudios sobre el problema del ritmo», etc. Numerosos artículos y conferencias sobre teatro, cine y las «nuevas artes del productivismo» —la tipografía, el fotomontaje, la publicidad— son testimonio de su intensa actividad entre 1920 y 1930. Pero sus trabajos más importantes continúan inéditos: un gran texto sobre el pintor Vrubel (su tesis de doctorado), *La filosofía del ícono*, *El problema del gesto*, *Historia del vestido*, *El problema del gótico*. Parece que su obra mayor es un texto teórico sobre *El problema del espacio en la pintura*. Escrito en 1927, este tratado no ha sido publicado a causa de las reacciones contrarias que suscitó el estudio «formalista» sobre Bogaievski. Solamente ahora, cuarenta y cinco años después de su redacción, ese texto será publicado por el grupo de investigaciones semióticas sobre el arte de la Universidad de Tartu (Letonia). Su estudio sobre «La estructura y el ritmo del ícono» (1920) se sitúa en la misma vertiente analítico-estructural. En su *Dialéctica del mito*, A. F. Losev califica este trabajo como el «primer ensayo estructuralista en la historia del arte».

Salvo algunos breves fragmentos del ensayo *Del cabalette a la máquina*,\* la obra de Tarabukin, de la que se puede decir que es uno de los primeros intentos materialistas de escribir la historia del arte, está íntegramente por descubrir.

\* Publicados en versión italiana en la antología de Vieri Quilici y Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 260 a 264.

Es conocido que según sus léxicos, las lenguas se refieren de diferente manera a una misma realidad. Sin embargo, hay sectores donde las diferencias son, si no más acentuadas que en otros, al menos más delicadas en su empleo. Entre estos sectores se encuentra el de los estudios que componen este libro —sector del arte considerado según un punto de vista técnico— especializado, sociológico e ideológico.

Por ejemplo, el término ruso *kraska*, que designa el color material o el color materializado (puesto que se trata de toda substancia material percibida visualmente en términos de expresión coloreada), se opone al término *tsvet*, que se traduce también por «color» —pero en este caso se trata del concepto de color, de color no materializado, es decir, en la mayor parte de casos de color espectral; por esto nos hemos visto obligados, cuando la oposición entre los dos términos rusos era esencial en la argumentación, a traducir el primero por «los colores» y el segundo por «el color».

Otro ejemplo: el verbo ruso *pisat* significa a la vez y de manera igualmente corriente «escribir» y «pintar». La palabra rusa *jivopis* (pintura) puede ser traducida en un estricto sentido etimológico por «escritura viviente» o «escritura viva», razón por la cual algunos aspectos del texto tienen dificultades en ser traducidos con todos sus matices.

Es decir, que para dar coherencia al discurso, y a veces en contra de los usos más o menos sólidamente establecidos, se ha dado una traducción uniforme a ciertos términos. Así:

1. *Izobrazitelnoie iskusstvo*, generalmente traducido por «bellas artes» o «artes plásticas» (en inglés por *visual arts*), ha sido sistemáticamente traducido por «arte representativo», comprendiéndose claramente que, como Nikolai Tarabukin lo señala repetidamente, representación no es en absoluto sinónimo de figuración.

2. El término «imagen» —traducción de *obraz*— se refiere a la teoría materialista de la percepción tal como es captada: imagen (artística) forma específica (para el arte) del reflejo de la realidad.

3. Por otra parte, nos ha parecido indispensable establecer claramente la oposición (generalmente indiferenciada en el lenguaje corriente) entre *abstraktnyi* (abstracto) y *bespredmetnyi* (no objetivo). Aunque conscientes del peligro de confusión que se puede dar a favor de la oposición objetivo/subjetivo, insistimos en mantener la oposición rusa ya indicada: efectivamente, los términos *abstraktnyi* y *bespredmetnyi* (generalmente traducidos por «abstracto») se refieren en la práctica de las artes plásticas y en los problemas tratados durante el periodo considerado a realidades referenciales completamente diferentes —abstracto (*abstraktnyi*) estaba sobre todo destinado al campo de la filosofía y a las normas simbólicas del pensamiento—. Kandinsky denomina *abstraktnyi* a su sistema en la primera presentación pública de su ensayo *De lo espiritual en el arte* (Petersburgo, 1911, I Congreso Panruso de Pintores). Al contrario, Malevitch y los constructivistas hablarán de «arte no-objetivo» (*bespredmetnoie iskusstvo*) en sus escritos teóricos. En cuanto a la traducción de *bespredmetnoie iskusstvo* por «arte informal» (véase J.-C. y V. Marcadé, catálogo «Dibujos de Malevitch», Galería Chauvelin, París, 1970), nos parece que introduce una interpretación totalmente equivocada de los propios fundamentos del constructivismo y que escamotea la originalidad que este movimiento manifestó frente a la abstracción occidental —sistema de referencias extrapictóricas (por ejemplo, Herbin)—, a diferencia del arte no objetivo ruso para el cual el significado consistía en buscar dentro de la razón de ser material, interna de la obra. Tampoco se puede ignorar la connotación técnica y estilística que ha afectado al término «informal» en los últimos veinte años: pintura gestual, tachismo, etc. Conscientes de la importancia del texto de Malevitch *Mir kak bespredmetnost* (*El mundo como no-objetividad*), nos ha parecido necesario introducir un mínimo de rigor terminológico que, en todo caso, evitará confundir el suprematismo con «una aspiración a un estilo decorativo, geométrico, abstracto» (véase André Chastel, «La peinture russe du début du siècle», en *Le Monde*, 9 de agosto de 1972). Al tratar al arte no-objetivo ruso de «abstracto», se ignora una de las fuentes principales de

la pintura pura (*reine Malerei*) de este siglo, fuente sobre la cual se apoyará la discusión fundamental de los años treinta —«abstracto-concreto», por no hablar de toda la pintura posmondriana y del *hard edge* norteamericano de la última década.\*

Por último, la terminología constructivista —de su época— introduce una dificultad suplementaria en el sentido de que tiene tendencia a acompañar sistemáticamente las palabras de raíz eslava con palabras de raíz occidental y principalmente latina. Así, a *postroienie* (construcción) se añade y opone *konstruktisia*, cuya traducción para el lector latino aparentemente carece de misterio. Esta apariencia de claridad no hace más que aumentar las dificultades: así, el término *faktura*, tomado del lenguaje técnico de los pintores franceses de principios de siglo (*facture*), adquiere un significado diferente —próximo al de *texture*— a la vez que transmite un contenido más rico en implicaciones materiales e ideológicas.

Por el contrario, hemos traducido literalmente los términos *organizatsia* y *oformlenie* por, respectivamente, «organización» y «ejecución», considerando que se trata de términos introducidos por la fuerza de la moda y que la progresiva erosión/pérdida de substancia, tan rápidamente experimentada no justifica la negación del vigor inicial.

Andrei B. Nakov  
Michel Pétris

N. B. Las notas de Tarabukin constan a pie de página. Nuestros comentarios están reunidos al final de cada texto, y están señalados con llamadas numéricas.

\* Los escritos de Kasimir Severionovitch Malevitch han sido traducidos al inglés desde 1959, así como al alemán desde 1962. En la única edición de sus textos publicada durante su vida en Occidente (1927, colección de la Bauhaus), Malevitch empleó el término no objetivo en el título de su libro: *Die gegenstandslose Welt* (véase del artista: *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975).

# **Del caballete a la máquina\***

Nikolai Tarabukin

\* Título original: *Ot molberta k machine.*



## Introducción

por Andrei B. Nakov

El 20 de agosto de 1921, Nikolai Tarabukin presenta en el Inkhuk una disertación titulada «El último cuadro ha sido pintado», pocos días antes de la inauguración de la exposición « $5 \times 5 = 25$ » que señala la cúspide del constructivismo analítico, al mismo tiempo que su fin. Relegada al Club Panruso de Poetas, esta pequeña exposición, que solamente comprendía 25 obras, se escapaba ya del circuito oficial de los organismos «de izquierda», porque la lógica propia del constructivismo analítico había conducido a los creadores de este movimiento a conclusiones teóricas muy avanzadas para su tiempo. Si, en el catálogo, Popova, Exter y Vesnin publicaban textos que daban a la pintura un papel de experiencia de laboratorio, Rodtchenko proclamaba abiertamente una nueva concepción de la pintura:

- 1918. *En la exposición «Creación no objetiva y suprematismo» afirmé por primera vez las construcciones espaciales y en la pintura el NEGRO sobre NEGRO.*
- 1920. *En la exposición Estatal n.º 19 afirmé por primera vez la LÍNEA como elemento de la construcción.*
- 1921. *En esta exposición se afirman por primera vez en el arte los tres colores fundamentales.*

Con los tres cuadros —*Color rojo puro, Color azul puro y Color amarillo puro*— presentados por Rodtchenko, la pintura no-objetiva alcanza un punto crítico próximo a su intensidad conceptual óptima. Traducida con un mínimo de medios formales, la idea del pintor trata de expresar la pureza analítica del material —el estado de la existencia material totalmente desligada de toda superestructura simbólica idealista—. Tarabukin

no se equivoca mucho al declarar que este punto de llegada señala «la muerte de la pintura», y al calificar el acto de Rodtchenko como «suicidio del pintor». Pero olvida que si Rodtchenko suprime, así, de un solo golpe, una concepción de la pintura no objetiva que con la evolución mística de Malevitch se orientaba hacia unos sistemas de simbología filosófica, es porque él se refiere a la realidad de la pintura, a los fundamentos de su existencia resumidos en el problema de la «representación» (significado directo). La sola experiencia visual ya no satisface al pintor: vinculado al significado material de los elementos que constituyen su vocabulario, Rodtchenko siente la necesidad de definir su lugar en un sistema plástico que deberá integrarlos de acuerdo a la nueva lógica conceptual-materialista, muerte del sentimiento pictórico», muerte del símbolo psicológico, es verdad, pero sobre todo nacimiento de una nueva concepción de la *peinture tout court*.

Esta voluntad de ruptura fue claramente sentida ya en 1918 por Rodtchenko y algunos alumnos de los *ateliers libres* de Moscú (*Svomas*), que, en 1919, se encontró en la Obmokhu para centrar sus investigaciones en un programa de dominante social. Es una de las primeras manifestaciones organizadas del *productivismo*, en cuyos inicios también participaron Tatlin, Popova, Exter y el propio Rodtchenko. El productivismo se atrinchera tras un utilitarismo social que lo legitima. Se trata de realizar la «funcionalidad óptima del objeto producido en unas formas que corresponden a las exigencias del nuevo orden social». El artista debe encontrar una solución formal, adecuada a los imperativos socioeconómicos del momento. El hecho de justificar sus actividades por unas «experiencias de cara a la futura producción» no podrá preservar por mucho tiempo a los constructivistas «analíticos» de la crítica sociopolítica. Tras la exposición « $5 \times 5 = 25$ » el movimiento es acusado de «inutilidad social». El productivismo parece triunfar. Sostenido por el Proletkult, en 1921 aparece como la tendencia al frente del combate revolucionario en el dominio de las artes plásticas. En su ensayo, Tarabukin destruye el áurea de sublimación que rodeaba al arte y trata por primera vez de enunciar teóricamente esta demolición. Retomando algunas acusaciones anti-museo de los cubo-futuristas y de los constructivistas, los jóvenes productivistas desviarán la concepción de «el arte en la lucha por la nueva sociedad» siguiendo una dirección donde los argumentos sociopolíticos prevalecen sobre la razón formal de la obra. La aparición del sistema de los «objetos artísticos», perfectamente funcionales pero completamente despersonalizados, se inscribe dentro de la lógica de la producción. Así, una postura teórica, la de la crítica formalista que solamente considera a la obra de arte como *objeto*, es trasladada

del plano de la metáfora analítica al de la vida real. La destrucción de las nociones de élite y de clases debe reflejarse en la concepción de la obra de arte. El artista no es más que un *especialista* cuya primera cualidad es la maestría (*masterstvo*) técnica y profesional.

En una época en la que todas las transformaciones sociales parecían posibles, en la que todos los valores del «antiguo orden» habían sido abolidos sin que necesariamente hubiesen sido remplazados por otros, semejante relación entre la teoría del arte y su práctica no es sorprendente. La ideología productivista dominará el conjunto de la escena artística soviética, desde las artes plásticas hasta el teatro (Meyerhold, Stepanova, Popova), pasando por la arquitectura y el cine (Medevkin).

En las artes plásticas, es la introducción del concepto de *design*, el que, a diferencia de hoy en día, en 1922 ocupa un lugar central en la actividad artística moscovita.

El impulso productivista llevará a Tarabukin a unas intuiciones proféticas respecto al sistema de producción de los objetos y a su influencia en la concepción del arte, intuiciones que podían asombrar en 1922, pero que en la actualidad sorprenden menos. Destruyendo muy temprano el tabú del mito histórico, Tarabukin percibe la muerte de la historia del arte concebida como justificación del pasado: «su edificio se derrumbará antes de ser acabado», afirma. Del mismo modo, para él, «el arte ha entrado en la esfera de sus propios intereses»; por tanto, ha abandonado el discurso parabólico para centrarse en su propia realidad material. Lejos de la negación dadaísta, el autor de *Del caballete a la máquina* (publicado en Moscú en 1923) propone un sistema de arte utilitario que actualmente tiene muchos adeptos, porque corresponde a una realidad social existente y no proyectada al futuro como en 1922. Así, se verifican a posteriori unos conceptos enunciados y fundados teóricamente en la Unión Soviética, ya en 1918. Partiendo de unos principios artísticos (las exigencias de los materiales, la economía de medios —principios antidecorativos y antiestilísticos—, la razón de una tectónica dinámica) expresados dentro de la lógica de la estructura de las transformaciones, el constructivismo llega rápidamente a un resultado teórico, resumido en la *especificidad de la producción*. La lógica del dinamismo estructural y material condujo a los constructivistas a considerar el arte como *un objeto en transformación*.

Si para el materialismo las relaciones humanas se centran en el *intercambio de productos*, el arte a su vez es considerado como un producto *sui generis*. De aquí que toda esté-

tica con resonancias sublimativo-idealistas quede fuera del sistema, y tan sólo tenga interés el mecanismo de la producción: la maestría es la finalidad y la justificación de una investigación teórica, orientada prioritariamente hacia la tecnología. Pero, si en los principios del productivismo la connotación social legitimaba unas búsquedas artísticas demasiado atrevidas a los ojos del movimiento revolucionario al que pretendía guiar, muy pronto esta componente secundaria fue transformada en fundamento doctrinario y perdió su razón de ser al ser separada de aquello que era tan precioso para los constructivistas: el material. La esencia artística quedó oculta por un discurso socio-político arrollador.

Este primer texto de Tarabukin es muy polémico. Es indispensable recordar que se trata de una publicación del Proletkult. En otro texto —*El arte del día presente*— publicado también por el Proletkult, pero en 1925, Tarabukin sustituye la polémica por el discurso didáctico. Las nuevas técnicas del productivismo se explican desde un punto de vista técnico. La época del combate ideológico queda clausurada: se vive el tiempo de la reconstrucción.

Las ideas de Tarabukin, ¿quedan tan sólo como testimonio de una época apasionante?, ¿una utopía artística apenas conocida? La discusión continúa abierta: en la última década la actitud de Rodtchenko inspira a nuevos artistas que se lanzan a experiencias para conocer «hasta dónde pueden ir» por el camino de la pintura concreta sin alcanzar el «punto de suicidio» que Tarabukin constataba en 1921. En definitiva el «último cuadro» de Rodtchenko se ha revelado como un punto de partida prodigiosamente estimulante.

Andrei B. Nakov

## **1. Diagnóstico**

Durante las últimas décadas toda la vida artística de Europa se ha desarrollado bajo el signo de la «crisis del arte». Cuando hace sesenta años las telas de Manet hicieron su aparición en las exposiciones parisinas, provocando una verdadera revolución en los medios artísticos del París de la época, la pintura perdió la primera piedra de su pedestal. Y toda la evolución posterior de las formas pictóricas, que hasta hace poco interpretábamos como un proceso de perfeccionamiento incesante, hoy en día nos parece, visto a través del prisma de los últimos años, que señala por una parte la descomposición irreversible del organismo pictórico en sus elementos constituyentes y por otra la degeneración de la pintura como forma típica de arte.

## **2. La pintura se libera de la literalidad y del ilusionismo**

Los impresionistas franceses fueron los primeros en liberar a la pintura de las cadenas naturalistas que ésta se había fraguado y en llevarla por nuevos senderos. Fueron los primeros en plantear el trabajo sobre la forma según los criterios del oficio del artista. Pero sus esfuerzos tendían paralelamente a liberar a la pintura del contenido ideológico y del tema, de esta «narración literaria» que en las telas de la pintura antigua predominaba sobre la forma. La «Naturaleza muerta», cuyo tema no está hipotecado por esta «literalidad», reemplaza en los pin-

tores contemporáneos a la ideología complicada de los clásicos y a la anécdota empalagosa de los naturalistas. Se puede decir que la «saturación» de la tela con contenido pictórico fue inversamente proporcional a la densidad del contenido temático.

Esta tendencia no caracteriza solamente a las artes visuales: es propia también de otros campos de la creación artística contemporánea. Así, la poesía en el trayecto que va de la palabra-sentido a la palabra-sonido, dejó rezagados a la «ideología» y al «estado de ánimo», al culto de la estructura exterior del verso, primero en el simbolismo, luego en el futurismo, el acmeísmo y el imaginismo. El teatro abandona sus intentos de interpretación realista y psicológica para concentrar sus investigaciones en torno a las leyes formales de la escena. La música, que nunca estuvo fundamentalmente sometida al naturalismo y a la predominancia del tema («música de programa») va cada vez más lejos en la elaboración de las leyes del ritmo y de la composición.

Pero los problemas formales planteados en adelante por el arte no tenían como principal finalidad la liberación de la obra de la tiranía del tema. Los esfuerzos desplegados se concentraron en el tratamiento puramente profesional de los elementos materiales propios a cada forma de arte; el artista contemporáneo veía en ellos las bases indiscutibles de la obra, la razón de su trabajo creador. En pintura, paralelamente a la desaparición progresiva del tema y de todos los elementos, accesorios que no derivaban de la estructura material de la obra, se libró una batalla encarnizada contra los elementos ilusionistas de todo tipo para construir formas planas. En pleno apogeo, el impresionismo, movimiento esencialmente ilusionista, genera una reacción en el interior de su propio grupo: fue Cézanne quien situó el colorido por encima de la ilusión luminosa que se esforzaban en encontrar los impresionistas. A partir de Cézanne los pintores empiezan a poner toda su atención en la estructura material real de la tela, es decir: el color, la textura, la construcción y el material propiamente dicho.

Se asiste ahora a otro fenómeno: los jóvenes maestros contemporáneos tras romper firmemente con las tendencias naturalistas, simbolistas, eclécticas, etc., para dedicarse prioritariamente al aspecto técnico-profesional de la pintura, eliminan de sus telas los elementos ilusionistas tales como la luz, la perspectiva, el movimiento, el espacio, etc., o empiezan a tratarlos de una manera completamente distinta. Así, por ejemplo, el problema del espacio, que la antigua pintura naturalista resolvía por medio de ilusiones de luz y de perspectiva, para los pintores contemporáneos se limita a los problemas materiales y reales del color, de la línea, de la composición, y al volumen tratado ya no de una manera ilusionista sino por medio de la

construcción plana de superficies de cuerpos grandes y pequeños.

### 3. La vía del realismo

De la representación ilusionista a la construcción realista, la pintura rusa ha atravesado algunas etapas completamente originales, a menudo fuera de toda influencia occidental, y en el curso de las cuales se ha liberado progresivamente de todos los elementos externos no inherentes a la superficie plana concebida como punto de partida de la forma del objeto pictórico.

Pasando rápidamente de Cézanne al cubismo objetual,<sup>a</sup> la escuela rusa se ha diversificado en una serie de corrientes marcadas por una dirección común, entre las cuales destacan el cubismo no-objetivo;<sup>b</sup> el suprematismo,<sup>c</sup> y el constructivismo.<sup>d</sup> El fundamento de los esfuerzos creadores que se han expresado en estas corrientes es el *realismo* que, en los períodos álgidos de la vida artística, ha sido siempre la simiente susceptible de fertilizar una vida del arte envenenada por los vahos eclécticos. Empleo el concepto de *realismo* en el sentido más amplio y no lo confundo en absoluto con el naturalismo que no representa sino un aspecto —y para colmo el aspecto

a. Altman (pienso en sus primeras obras, porque a continuación abandonó la figuración), Schevtchenko, N. Gontcharova (en algunas obras), Odaltsova, M. Sokolov (1916).

b. Popova, L. (1914-1916), Vesnin, Morgunov.

c. Malevitch, Rozanova, Lissitzky.

d. Tatlin, Medunetski, Stenberg, G. y V., Rodtchenko, Stepanova, Lavinski, L. Popova, Ioganson, M. Sokolov y otros.

Los nombres de Sternberg, Bruni, Bubnova, Babitchev, M. Larionov, Exter, Palmov, Karev, M. Sokolov, A. Sofronova, etc., que no se sitúan dentro de direcciones definidas, no pueden sin embargo guardarse en silencio cuando se habla del ala «izquierda» del arte ruso.

Todos los pintores citados no pueden tener un lugar preciso en la serie de grupos y tendencias que se suceden. Los pintores rusos actuales (y no solamente los pintores) se caracterizan por la amplitud de las oscilaciones de su péndulo artístico. Mientras que el rostro de los pintores del pasado (hasta los impresionistas) se dibujaba desde sus primeras obras y a continuación sólo precisaban su carácter, lo que sorprende en los contemporáneos son las variaciones y saltos bruscos que se observan en su obra. Un ejemplo muy conocido es el de Picasso, quien, partiendo del impresionismo, pasó por el cubismo y el no-objetivismo para hacer actualmente una obra neoclásica.

más ingenuo y primitivo en cuanto a expresión—. La conciencia estética contemporánea ha recuperado el concepto de realismo, que se aplicaba a la categoría de tema para transportarla a la forma de la obra.<sup>1</sup> La copia de la realidad no es ya motivo de los esfuerzos realistas (como era el caso de los naturalistas): al contrario, la realidad deja de estar, bajo cualquier aspecto, en el origen de la obra. El artista constituye en las formas de su arte su propia realidad y concibe el realismo como conciencia del objeto auténtico, autónomo en cuanto a su forma y a su contenido. Este objeto no es una reproducción de las cosas del mundo exterior, sino que está construido, de un extremo a otro, por el artista fuera de las líneas de proyección que podrían vincularlo a la realidad. <sup>e</sup> Si consideramos, desde el punto de vista de este realismo auténtico, los objetos de los creadores no-objetivos contemporáneos, <sup>f</sup> nos damos cuenta de que están, tanto por su forma como por su materia, tan alejados de los objetos utilitarios como podrían estarlo las obras del arte antiguo. En ellos, los materiales (colores<sup>2</sup>) y la forma (superficie plana de la tela en dos dimensiones) crean inevitablemente la convención, la artificialidad, es decir, no la autenticidad sino solamente el carácter proyectivo de las formas de la obra de arte. De ahí que, en el marco de la investigación de formas artísticas realistas, el paso de la superficie plana de la tela al contrarrelieve aparece plenamente fundado de lógica.

#### 4. El abandono de la superficie-plano

El pintor abandona su pincel y su paleta de colores artificiales y se pone a trabajar con materiales verdaderos (vidrio, madera, metales). Sin embargo, que yo sepa, es en el arte ruso donde el contrarrelieve hizo su aparición como forma artística. Braque y Picasso fueron los primeros en utilizar los collages de papel, letras, madera, yeso, etc., para diversificar la textura y acentuar los efectos, pero Tatlin<sup>3</sup> fue más lejos al componer sus contrarrelieves partiendo de materiales verdaderos. Sin embargo, inclusive en los contrarrelieves, el artista no ha escapado a la convención de la forma y al artificio de la composición.

e. Es significativo que, mientras comenzamos a tomar distancias respecto a estas ideas, los críticos de arte estetizantes empiezan a hablar del objeto como la substancia de la creación artística.

f. Llamo *no-objetivos* a todos los artistas citados más arriba, es decir, a los cubistas, suprematistas, constructivistas, porque han roto con la representación objetual.

En los contrarrelieves angulares, que se miran desde un solo punto de vista —y además frontal— como una pintura plana, la composición obedece, grosso modo, a los mismos principios que sobre la superficie plana de la tela: el problema del espacio no tiene solución *real*, en la medida en que las formas que lo componen no son tridimensionales, ni tienen volumen.

La siguiente etapa en esta evolución de las formas artísticas es el contrarrelieve central, debido igualmente a Tatlin, que rompe no sólo con la superficie plana, sino también con el muro que estaba sobreentendido en el contrarrelieve angular. Se encuentran ejemplos de este tipo de formas en las obras espaciales-constructivas del Obmokhu, <sup>4</sup> en las construcciones en volumen de Rodtchenko, y en la pintura espacial de Mituritch.<sup>5</sup> Hablar de «pintura espacial» no es muy afortunado o expresivo: yo preferiría decir «en volumen» porque la pintura plana es tan espacial como cualquier otra forma.

Si en el pasado las artes visuales se descomponían claramente en tres formas típicas —pintura, escultura, y arquitectura—, nosotros tenemos, en cambio, en el contrarrelieve central, las construcciones en volumen (y la pintural espacial), una especie de intento de síntesis de estas formas. En ellas, el artista agrupa los procedimientos constructivos y las relaciones llenos/vacíos (arquitectura), la construcción en volumen de las masas (escultura) y la expresión de color, de textura y de composición (pintura). Se diría que en estas construcciones el artista puede considerar íntegramente superado el ilusionismo de la representación<sup>6</sup> porque no reproduce en ellas la realidad, pero constata el objeto como valor plenamente autónomo. En las construcciones espaciales del volumen, el creador que trabaja con madera, hierro, vidrio, se relaciona siempre con materiales auténticos y no artificiales. En consecuencia, el problema del espacio tiene, por mediación de su construcción en tres dimensiones, una solución real y no arbitraria como sobre el plano de la tela de dos dimensiones en una palabra, tanto por las formas como por la construcción y los materiales que utiliza, el artista constituye un *objeto auténticamente real*.

## 5. La crisis de la forma «pura»

Es precisamente en este punto donde el artista se expuso a las decepciones más amargas, se embarcó en situaciones desesperadas, y quizás nunca la noción de crisis ha tenido un sentido tan lúgubre como lo tiene actualmente para el arte

contemporáneo. Si la consciencia artística actual no se satisface ni con el naturalismo, con sus anécdotas y sus colores, ni con el impresionismo, con sus intentos de crear por medio del color la ilusión de la atmósfera terrestre, de la sombra y de la luz, ni con el futurismo y su estéril voluntad, *contradictio in adjecto*, de plasmar sobre una tela estática la representación cinética de las formas dinámicas de la vida, nos parece que mucho menos puede satisfacerse con los suprematistas y su absurdo *Cuadrado negro sobre fondo blanco*,<sup>7</sup> ni con los facturistas<sup>8</sup> no-objetivos, con sus sempiternas experiencias de laboratorio sobre la superficie de la tela, ni con los constructivistas, que imitan ingenuamente las construcciones técnicas sin conferirles la finalidad utilitaria que es su razón de ser, y, finalmente, tampoco con todos aquellos que trabajan el material por el material y crean las formas sin finalidad de un arte escindido de la vida. En sus creaciones más de «izquierda» el arte actual se ha encerrado en un callejón sin salida terrible. Al trabajar sobre la forma pura, y sólo sobre ella, el artista ha terminado privando de todo sentido a su actividad artística, porque no nos satisfacemos nunca de la forma desnuda y vacía, ocupados como estamos siempre en buscar un contenido. El «cuadro» del artista del pasado adquiría sentido en el efecto estético fijado de antemano por su autor. La construcción de un maestro contemporáneo ha perdido este último sentido, porque la «estética» ha sido conscientemente desterrada desde el día en que se dio el primer paso por el camino del nuevo arte.

## 6. Las contradicciones del constructivismo

Al rechazar la estética,<sup>9</sup> los constructivistas se fijaron una nueva finalidad que se derivaba lógicamente de la propia idea del constructivismo, es decir, una finalidad utilitaria.<sup>10</sup> Por construcción entendemos generalmente una instalación de un tipo determinado, provista de alguna característica utilitaria, en ausencia de la cual pierde todo sentido.

Por los constructivistas rusos, que rechazaban totalmente su condición de artistas y que se lanzaron a la guerra «contra el arte» bajo sus formas típicas, el arte de museo, se aliaron con la técnica, la ingeniería y la industria, a pesar de no poseer los conocimientos específicos necesarios, y conservándose en el fondo de ellos mismos como artistas *par excellence* (en francés en el texto). Razón por la cual la intención constructivista se quedó bajo la forma de imitación ingenua y diletante de las construcciones técnicas, imitación que sólo se

remite a una veneración hipertrofiada del industrialismo de nuestro siglo.

Las construcciones de esta índole ni siquiera pueden ser calificadas como modelos, porque no constituyen proyectos de instalaciones técnicas, sino que son objetos totalmente autónomos, justificables sólo con criterios artísticos. Sus autores continúan siendo fundamentalmente «estetas», los campeones del arte «puro», a pesar de su repugnancia por estos epítetos.

Evocando así el constructivismo, yo imaginaba construcciones en tres dimensiones, ejecutadas con materiales verdaderos. Pero, bajo la forma de su representación en planos, la idea del constructivismo ha tomado un aspecto aún más absurdo. A pesar de su lucha contra la expresión plástica, los constructivistas continuaron *representando* mucho más que sus predecesores suprematistas, porque sus construcciones planas no eran sino la representación de un mecanismo o de un sistema constructivo que podía realmente ser construido. Toda forma pictórica es por naturaleza representativa, tanto si representa los objetos reales, como hacen los naturalistas y los impresionistas, como si es no-objetiva, caso de los cubistas o los futuristas. En consecuencia, cuando trazamos una línea de demarcación neta entre el arte «antiguo» y el arte «nuevo», el momento esencial no es la presencia de la representación, sino el hecho de que ésta sea no-objetiva<sup>11</sup> u objetiva. En este aspecto, los suprematistas que se plantearon y trataron de resolver principalmente los problemas del color, fueron quienes más se alejaron de la representación, porque el elemento básico de sus operaciones es en sí mismo informe: el color, como el sonido, no se incluye por sí mismo en ninguna forma de representación. Las estructuras del sonido y del color (luz) tienen numerosos puntos comunes.

## 7. El último cuadro

A pesar de sus intenciones, los constructivistas de la superficie plana han confirmado así la representación en la que la construcción era un elemento. Y cada vez que un pintor ha querido liberarse realmente de la representación, no ha podido hacerlo sino al precio de la destrucción de la pintura y de su suicidio como pintor. Pienso en una tela que Rodtchenko<sup>12</sup> ha expuesto recientemente. <sup>h</sup> Era una pequeña tela casi cuadrada completamente cubierta de un solo color rojo. Esta obra es extremadamente significativa de la evolución seguida por las

h. En la exposición « $5 \times 5 = 25$ », 1921.

formas artísticas en el curso de los diez últimos años. No se trata ya de una etapa más, sino del último paso, el paso final de un largo camino, la última palabra después de la cual la pintura deberá guardar silencio, el último «cuadro» ejecutado por un pintor. Esta tela demuestra elocuentemente que la pintura como arte de la representación —lo que siempre ha sido hasta el presente— ha llegado al final del camino. Si el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevitch, contenía a pesar de la pobreza de su sentido estético una cierta idea pictórica que el autor había llamado «economía», «quinta dimensión»,<sup>i</sup> la tela de Rodtchenko en cambio está desprovista de todo contenido: es un muro ciego, estúpido y sin voz.<sup>j</sup><sup>13</sup> Pero, como eslabón de un proceso histórico, «hace época», si se la considera no como un valor en sí mismo (que no lo es) sino como una etapa dentro de una cadena evolutiva.

Esto confirma una vez más que las obras que adquieren significado histórico son aquellas que no tuvieron en su momento un «peso específico» artístico muy grande;<sup>14</sup> y, sin embargo, a partir de ellas los historiadores de arte elaboran sus conclusiones. La objeción que se puede hacer a los fanáticos de la cronología histórica (a la que son tan aficionados los historiadores de arte), a saber que una tela semejante ya fue expuesta por Malevitch algunos años antes, no me parece esencial para mi punto de vista, que no es el de reconstruir las grandes etapas cronológicas del arte ruso, sino el de tratar en el plano teórico un proceso lógico. Y si la tela de Malevitch es cronológicamente anterior, la tela de Rodtchenko es por su parte lógicamente más sintomática e históricamente más adecuada. La Galería Tretjakov, que cuida celosamente de que no haya en sus paredes ningún vacío en el desarrollo histórico de las tendencias pictóricas, debe obligatoriamente comprar esta tela. Y la adquirirá (ésta u otra semejante, poco importa) cuando para los «críticos» estetizantes, por la fuerza de los acontecimientos, merezca su inserción en una «perspectiva histórica»: así es como la galería ha comprado «con el tiempo» (cuando los periódicos «han opinado») las telas de Larionov, Tatlin y otros de quienes no quería oír hablar «en su tiempo», por considerarlos «profanadores» del arte. Afligidos por una enfermedad de la vista que podríamos llamar «historicismo», los eclécticos que se encuentran a la cabeza de los museos (como aquellos que no lo están) son absolutamente incapaces de comprender los fenómenos de la vida artística corriente en el momento de su

i. Véanse los artículos de Malevitch: «Los nuevos sistemas en arte», «De Cézanne al Suprematismo», etc.

j. Considero esta tela como una obra de caballete, y me niego a ver en ella un «modelo» de pintura decorativa mural.

acción inmediata. Comienzan a ver, aunque con alguna miopía, cuándo la obra se cubre de una cierta «pátina del tiempo» (no es en vano que los eclécticos aman tanto este moho verduoso). La «perspectiva histórica» y un plazo más o menos largo acompañan inevitablemente su «reconocimiento» y sus apreciaciones estéticas.<sup>15</sup>

Este ejemplo de la tela de Rodtchenko confirma la idea de que la pintura ha sido y continúa siendo un arte de la *representación*, y que no puede traspasar estos límites. En el arte antiguo, la representación estaba en el contenido. Al dejar de ser representativa, la pintura ha perdido su sentido interno. El trabajo de laboratorio sobre la forma pura ha encerrado al arte en un círculo estrecho, ha detenido su progreso y lo ha conducido al empobrecimiento.

## 8. El sentido pictórico de la noción de construcción

Y el constructivismo ha encontrado en la pintura plana y en la pintura espacial en volumen una solución que provenía del sentido exacto de este enfoque concebido no técnicamente, sino pictóricamente, como debe de ser en pintura. El pintor no podía tomar de la técnica más que la estructura global del concepto, pero en ningún caso los elementos. En pintura la noción de construcción recurre a unos elementos completamente distintos de los que se encuentran en la técnica. Bajo el término general de construcción —independientemente de la forma y del destino de ésta— entendemos un conjunto de elementos ensamblados por un principio unificador, cuya unidad constituye un sistema. Si aplicamos esta definición general a la pintura, debemos considerar como elementos de la construcción pictórica los elementos materiales y reales de la tela, es decir, los colores o el material cualquiera que éste sea, la textura, la estructura del color, el tratamiento del material y otros elementos unificados por la composición (el principio) y cuyo conjunto constituye la obra de arte (el sistema).

Como vemos, estos elementos no dependen del aspecto representativo de la obra, <sup>k</sup> sino que constituyen una categoría *sui generis* inherente al objeto artístico como producto de una práctica profesional determinada.

El problema del constructivismo, como noción puramente pictórica, fue planteado conscientemente por primera

k. Por ejemplo, creo que son constructivistas las telas figurativas de El Greco, y desconstruidas las composiciones abstractas de Kandinsky.

vez en las telas de Cézanne. Antes de Cézanne, esta idea yacía en el subconsciente del pintor en un estado, podríamos decir, latente. Pero actualmente la descubrimos incluso en el arte antiguo. Cézanne, profeta en tantos aspectos, en éste anticipó brillantemente la idea, la materializó empíricamente y sentó las bases para el futuro. En sus telas percibimos una superficie sólidamente constituida, un color aplicado con mano firme, una textura admirablemente trabajada, un gran rigor en el conjunto coloreado, una ausencia de diletantismo y la presencia de una maestría profesional que trasluce una sólida cultura. Estos indicios nos permiten considerar sus telas como pictórico-constructivistas, es decir, bien construidas desde el punto de vista de la organización de los elementos materiales.

Con la misma óptica, considero constructivamente realizadas, en la antigua pintura rusa, algunas obras de Levitski, Antropov, y encuentro que las pinturas impresionistas, tanto rusas como francesas, revelan una desconstrucción total.

Los cubistas, suprematistas, objetivistas, constructivistas rusos que ya he mencionado, trabajaron en sus telas de textura todos estos elementos, que más arriba he señalado como factores de la construcción pictórica, y por tanto trabajaron (y mucho) el aspecto constructivo de la pintura en el sentido en que me he esforzado en precisar este concepto. El apego a este aspecto técnico y profesional de la pintura es el gran mérito de los pintores rusos. Se puede afirmar sin temor que tanto en el enfoque como en la solución de numerosos problemas puramente profesionales, estamos muy adelantados respecto al arte de Europa occidental, tanto en la creación como en la teoría.

Baste con señalar la influencia que ejercen en Alemania pintores rusos como Kandinsky y Chagall para ver hasta dónde los medios artísticos alemanes están alejados de los problemas que se plantea, desde hace mucho tiempo, el arte de vanguardia ruso. Los artistas y críticos rusos de vanguardia no comprendemos en absoluto este interés por unos autores que consideramos en el mejor de los casos como unos «literatos» de la pintura, pero a quienes no reconocemos ningún valor como pintores. Se puede decir sin exageración que el joven arte ruso de la escuela no-objetiva, lejos de «ir a remolque» de Occidente, representa un factor de vanguardia dentro de la pintura artística europea.

## **9. Los fundamentos sociales de la crisis del arte**

Pero no es solamente en este aspecto profesional, específicamente técnico en el sentido pictórico, donde reside el

problema de la «crisis del arte» expuesto en este ensayo. Los horizontes que abarca son mucho más amplios y las raíces no son sólidamente de carácter formal, sino también ideológico y social.

La forma pura desprovista de todo contenido, alrededor de la cual ha evolucionado el arte de la última década, ha terminado revelando brutalmente su inconsistencia, para descubrir hasta qué punto era estéril y alejada de la vida corriente, letra muerta en las condiciones actuales de las formas típicas del arte, buenas para los nichos de los museos. En el pasado, el «cuadro» representativo tenía un sentido estético y a la vez social, aunque sólo fuese para un grupo o una clase social, como expresión individualista de la conciencia estética de una clase o de un grupo; pero ahora, en que la separación en clases o en castas pierde un terreno considerable y vuelve inútil el apetito estético, el «cuadro» como forma típica de arte visual pierde también su sentido como fenómeno social.<sup>16</sup> Se puede encontrar una confirmación de esta idea en hechos cuya existencia es innegable: las exposiciones de la temporada de invierno (1921-1922) no han sido, a pesar del eclipse de los últimos cinco años, lo que se llama «un éxito». Han pasado prácticamente desapercibidas. De «acontecimiento» de la vida artística como era antes, se están convirtiendo en un fenómeno que ya no llama la atención: son poco frecuentadas, poco comentadas, sólo suscitan indiferencia.

La democratización de la estructura social y las relaciones sociales en Rusia han repercutido fatalmente tanto sobre las formas de creación como sobre las masas que las reciben. La psicología de la percepción estética se está modificando radicalmente. Cuando los hombres están divididos en clases, el arte de *atelier* se explica solo, porque autoriza las variaciones sin fin, la dispersión y la individualización que responden a las necesidades más heterogéneas de un medio social diferenciado. Por el contrario, cuando la sociedad se democratiza, el consumidor de clase y el mecenazgo ceden su lugar al público de masas que exige del arte unas formas que expresen las ideas de las masas, de la sociedad, del pueblo en su conjunto. Bajo la influencia de las exigencias de este nuevo espectador, el arte toma una forma democrática.

## 10. El arte de caballete es inevitablemente un arte de museo

La pintura o la escultura de *atelier* —tanto si su representación es naturalista como en Courbet y Repin, alegórica y

simbolista, como en Böcklin, Stuck y Roërich, como si tiene un carácter no objetivo como en la mayoría de los jóvenes artistas rusos contemporáneos— es siempre un arte de museo, y el museo sigue siendo un elemento generador de formas (que dicta la forma), al mismo tiempo que es causa y finalidad de la creación. También incluyo entre los objetos de museo, cuyo destino no es la actividad práctica vital, la pintura espacial y los contrarrelieves. Todo lo creado por el ala «izquierda» del arte contemporáneo no encontrará justificación más que en los muros del museo, y toda la tempestad revolucionaria encontrará su calma en el silencio de este cementerio.

La gran ocupación de los museólogos es clasificar por «orden histórico» lo que en su tiempo fue revolucionario y enterrarlo convenientemente inventariado en los «santuarios» del arte. Y los «historiadores de arte», estos infatigables desenterradores de cadáveres, tienen a su vez el trabajo de redactar los textos explicativos para estas criptas mortuorias, para que los descendientes puedan, si no olvidan el camino, apreciar dignamente su pasado, y no confundir las grandes épocas de «perspectivas históricas». A pesar de su futurismo,<sup>17</sup> los artistas, por su lado, no se olvidan de ocupar el debido lugar en los cementerios del paseísmo.<sup>1</sup>

## 11. Las exigencias de nuestra época

El mundo actual presenta al artista unas nuevas necesidades: ya no espera de él unos «cuadros» o unas «esculturas» de museo, sino unos objetos justificados socialmente por su forma y su utilidad. Los museos ya están tan llenos que no es de ninguna utilidad insistir con variaciones sobre temas antiguos. La vida ya no justifica los objetos artísticos que se desacreditan por su forma y contenido. El nuevo arte democrático es esencialmente social, mientras que el arte individualista es anárquico, justificándose en personas o grupos aislados. Si la teleología del arte del pasado encontraba sentido en el reconocimiento individual, el arte del futuro encontrará este sentido en el reconocimiento social. En el arte democrático, toda forma deberá estar *socialmente justificada*.

Así, al enfocar el arte contemporáneo desde un punto de vista sociológico, llegamos a la conclusión de que el arte de *atelier*, como forma museal, *ha existido tanto en el plano social como en el artístico*. Los dos análisis nos han conducido al mismo resultado.

1. Véase la colección de la pintura «de izquierda» en el Museo de la Cultura Pictórica en Moscú y Petersburgo.

## **12. El repudio del arte de caballete y la orientación hacia la producción**

La hora final de la escultura y de la pintura de caballete ha llegado. Los jóvenes artistas han contribuido a su fin.

Que todos los adversarios del arte «de izquierda» mediten este hecho esencial, y que sepan que los propios artistas de izquierda han dejado la pintura no por una pretendida reacción y un regreso «al pasado», sino a causa de la evolución creativa en el mundo real.

Es indispensable recordar la importante sesión del Instituto de Cultura Artística (Inkhuk) que tuvo lugar el 24 de noviembre de 1921, en el curso de la cual Ossip Brik presentó un informe sobre el traslado de este organismo del Comisariado de Educación (Narkompros) al Consejo Superior de Economía Nacional. Veinticinco importantes artistas de izquierda que habían rechazado el arte de caballete como finalidad en sí, para adoptar una plataforma productivista, reconocieron que este cambio era no solamente necesario, sino inevitable. Por primera vez en los anales de la vida artística, el pintor rechazaba resueltamente el terreno donde había crecido y, cambiando de orientación, aparecía como un sismógrafo extremadamente sensible, señalando hacia el futuro.

Pero la muerte de la pintura, la muerte del arte de caballete no significa ni mucho menos la muerte del arte en general. El arte continúa viviendo, no como forma determinada, sino como substancia creadora. Mejor todavía: mientras se entierran sus formas típicas y hemos asistido a sus funerales en las líneas precedentes, el arte ve abrirse frente a él un horizonte de una amplitud excepcional, e invito al lector a asistir en las páginas siguientes al «bautizo» de las nuevas formas y del nuevo contenido del arte. Estas nuevas formas llevan el nombre de «maestría productivista».

En esta «maestría productivista», el «contenido» está representado por la finalidad y la utilidad del objeto, por su tectonismo, que condicionan su forma y su construcción y justifican su función y su destino social.

## **13. Contra «el objeto»**

El constructivismo, que goza actualmente en el arte visual ruso de mucha influencia, a mi entender debe separarse claramente de la maestría productivista. Ninguna concepción de los artistas contemporáneos puede compararse a la maestría intelectual de los objetos elaborados por una técnica y una in-

geniería avanzadas. Los constructivistas son artistas-pintores o escultores que trabajan con un caballete, entendiéndose por esto tanto el soporte de un bastidor con el lienzo tendido, como el escenario móvil y cambiante de una escena de teatro revolucionario contemporáneo. La maestría productivista se realiza con máquinas, y aquellos que la ejercen son artistas-ingenieros o artistas-obreros en el sentido más amplio de esta palabra.

Sin embargo, la actividad de los constructivistas no es la misma que la de los artistas-paisajistas o la de los pintores de estilo. *Metodológicamente* ya está fuera del marco del arte de caballete y tiende un puente hacia la producción.

Para determinar la importancia del constructivismo en el desarrollo de las ideas de la práctica productivista, es necesario examinarla desde un punto de vista correcto. Hasta hace poco, el artista-constructivista todavía llamaba a sus construcciones «objetos» y les atribuía un valor en sí mismas: esta actitud les resta todo significado práctico y relega el trabajo del constructivista al plano del museo. Así, el constructivista Tatlin estaría clasificado en la misma categoría que Repin.<sup>18</sup> Los propios constructivistas abandonaron esta teoría del objeto, o del «resismo» como yo la he llamado. Pero algunos han caído en el exceso contrario y han tratado de crear objetos provistos de un sentido utilitario. La carencia de conocimientos especializados y de experiencia práctica ha puesto al artista en una situación embarazosa cuando ha confrontado su trabajo al de un ingeniero.

El trabajo del constructivista toma otro significado si lo vemos como una experiencia de laboratorio sobre la organización del material por el tratamiento de la textura y la ejecución constructivista de sus elementos, experiencia que puede ser *metodológicamente* tomada en cuenta en la producción. Los constructivistas rusos empiezan a inclinarse hacia esta concepción, y en este caso no tienen por qué temer que su trabajo de caballete se convierta en algo estéril y conservador. Todo lo que separa a los artistas rusos de los occidentales, en cuanto a la idea que se hacen de la pintura no-objetiva, aparece ya en los nombres que dan a sus trabajos: así Picasso llama *tableau*<sup>m\*</sup> a una tela no objetiva recién terminada, mientras Tatlin dice «combinación de materiales».<sup>n</sup> El objeto de Picasso no tiene más destino que el museo, mientras que Tatlin tiene la intención de llevar su construcción a la fábrica, y considerarla por lo menos como un problema *teórico* resuelto con materiales.

m. Véase la revista *L'Esprit Nouveau*, n.º 17, París, 1922.

\* *N. de los T.* En francés en el original.

n. Véase la revista *Izobrazitelnoie Iskusstvo*, n.º 1, Petrogrado, 1919.

Se puede ironizar sobre el hecho de que el artista, profano en el dominio de la producción, tenga la intención de enseñar alguna cosa a los ingenieros y a los técnicos. Sin embargo, su actitud no es tan ingenua como parece de entrada. En el plano *estrictamente profesional*, evidentemente, el artista no tiene nada que decir al ingeniero, pero desde el punto de vista metodológico, expresa un enfoque constructivista de la maestría. En su trabajo el artista no parte de una técnica artesanal, sino de la coordinación creadora de dos elementos fundamentales del contenido del objeto: su destino y su forma. A través de una concepción particular del contenido, inherente a las condiciones de la creación artística, el trabajo del artista ingeniero se diferencia del trabajo del ingeniero-artesano, y el objeto de la maestría productivista del objeto simplemente industrial.

Bajo este ángulo, el constructivismo adquiere un significado social particular, al ser un factor que organiza la conciencia del obrero práctico, que dirige su voluntad al tratamiento especializado de los materiales y su ejecución constructivista. Para el arte «puro», la maestría es un fin en sí misma: esto explica que degenera con tanta frecuencia en virtuosismo técnico, en mera destreza. En la producción, no es más que un medio para alcanzar fines utilitarios.

Las obras del arte antiguo, a pesar de la maestría excepcional que expresan, no pueden tener para el trabajador práctico este papel organizador que sólo puede desempeñar el arte constructivista contemporáneo: en ellas la maestría se esconde bajo los estratos del tema y de la ideología. Sólo los artistas «de izquierda» de hoy en día han «mostrado el procedimiento» de su creación y, tras apartar toda la superestructura «literaria», lo han propuesto como método de organización constructivista de los materiales. De ahí que en ellos *la práctica se refiere a una cosa completamente diferente del virtuosismo técnico*, la destreza. Y para nosotros, este nuevo significado de la maestría se aplica también a la producción.

## 14. El arte aplicado

Los «artistas aplicados»<sup>o</sup> que se encuentran más que nadie en contacto con la producción, principalmente de la industria artesanal, aportan una solución muy primitiva a la compleja cuestión de la maestría productivista. Se consideran «destacados en las fábricas» y su arte «destinado a la producción», de manera exterior, mecánica: para ellos no es un elemento

o. Averintsev, Bartram y otros.

necesario y constitutivo del proceso de producción. El artista «aplica» su mano a tal o cual producto fabricado, y este producto, de industrial, se convierte en «artístico-industrial». Así, en lugar de los tradicionales «topos» o «flores», la indiana se ornamenta con «superficies suprematistas», y la pintura, en lugar de poblar los museos, encuentra su aplicación en la vida cotidiana: semejante manera de resolver el problema nos conduce a la tradicional tendencia del «arte aplicado». Pero toda su complejidad y su novedad residen en la amplitud de la interpretación social. Si el cuadro, como concepción estética, en las condiciones actuales de la cultura ha perdido su sentido vital, no lo recuperará por el simple hecho de transportarlo a una indiana o a un plato de porcelana.

## 15. El problema de la maestría

El problema de la maestría productivista no puede ser resuelto a través de un puente superficial entre el arte y la producción, sino únicamente por su *relación orgánica*, por los vínculos entre el propio *proceso* de trabajo y la creación. El arte es una actividad que en primer lugar supone maestría y habilidad. La maestría es, por naturaleza, immanente al arte. Ni la ideología, que puede tomar aspectos muy diversos, ni la forma en sí misma o el material, que varían infinitamente, permiten designar concretamente al arte como una categoría de creación *sui generis*. Es únicamente en el propio proceso de trabajo, proceso dirigido hacia la mayor perfección de ejecución, donde reside la señal que desvela la esencia del arte. El arte resulta de un trabajo perfecto aplicado a la transformación del material.

## 16. Arte — Trabajo — Producción — Vida

Al cultivar la idea de maestría en cada tipo de actividad contribuimos al acercamiento del arte al trabajo. La noción de artista se hace sinónimo de la de maestro. Al pasar por el crisol de la creación, que le comunica una tendencia a la perfección, el trabajo penoso y opresivo del obrero se convierte en maestría, arte. Esto significa que el hombre que trabaja, cualquiera que sea su actividad —material o puramente intelectual— a partir del momento en que está animado por la voluntad de hacer su trabajo a la perfección, deja de ser un obrero-artesano para convertirse en un maestro-creador. No puede ha-

ber para el maestro, artista en parte, trabajos triviales, marginales: su actividad es una actividad artística, creadora. Un trabajo tal carece de los aspectos humillantes y destructores que caracterizan al trabajo opresor. La relación orgánica entre el trabajo y la libertad, la creación y la maestría inherente al arte, puede ser realizada cuando se integran el arte y el trabajo. Al vincular el arte al trabajo, el trabajo a la producción y la producción a la vida, a la existencia cotidiana, se resuelve de una vez un problema social sumamente difícil. La teoría del valor fundada sobre el trabajo tiene aquí una magnífica confirmación: el valor de un objeto es directamente proporcional al trabajo que ha sido invertido en él; el empleo de una parte suplementaria de energía humana dedicada al perfeccionamiento del objeto aumenta su valor. El artista deja de ser un fabricante de objetos de museo que han perdido todo su significado para convertirse en un creador de valores vitales indispensables; convertido en productor de toda clase de objetos, se mezcla íntimamente a la producción, pasando a ser realmente parte integrante en lugar de insertarse mecánicamente, como un artista-aplicado. Esto no significa que el artista en el sentido tradicional, aquel que hasta ahora pintaba «cuadros» delante de su caballete, deba ponerse a fabricar botas o a tejer en la fábrica: significa que el zapatero que nunca había pintado, ni experimentado el deseo de hacerlo, hará botas admirables de maestría, será un artista en su oficio de zapatero.

En las condiciones actuales de una gran industria muy desarrollada, la idea de la maestría productivista no toma la forma de *bricolage* artesanal sino que está marcada por la mecanización. En la producción industrial masiva, la idea de maestría del trabajo concretamente aplicable a los productos acabados tiende a expresarse a lo largo del complejo proceso de fabricación. Reúne en una comunidad creadora a todos quienes participan de este proceso, desde el inventor de las máquinas hasta el obrero en su puesto de trabajo, extendiendo sus efectos a las calidades del material, con el fin de que el producto acabado responda lo mejor posible a su destino utilitario, resuma la perfección de la técnica de su época, a fin de que se observe en el proceso de elaboración el principio de economía de energía mecánica y de energía humana, a fin de que las condiciones de trabajo cumplan las normas ideales para la conservación de la salud del trabajador; en fin, para que todos los aspectos de la producción —técnico, económico, humano y social— manifiesten el mayor cuidado en la organización racional de la obra.<sup>p</sup>

p. Taylor ha sido el primero en plantear el problema de la utilización racional de la energía de trabajo.

Así hemos llegado al problema del papel del arte en la producción, y de la transformación que éste ejerce sobre la vida cotidiana. La «industria artística» cultivada por los «artistas-aplicados» embellece pero no cambia las formas de la vida exterior, mientras que la maestría productivista, al aplicarse a todos los estadios de la fabricación de productos, transforma sobre todo el propio trabajo, al ejercer su acción no solamente sobre los productos, sino también sobre el productor: el obrero. De ahí que los resultados de este trabajo no son simplemente «bellos», sino adaptados a su finalidad y constructivos desde el punto de vista de la forma y de la utilización del material. El arte así entendido es realmente capaz de cambiar la vida, porque transforma el trabajo, fundamento de nuestra vida, haciéndolo creador y alegre. El arte del futuro no será una golosina, sino *trabajo transformado*.

El proyecto de Ruskin de cambiar la vida a través del arte solamente se extendía al plano estético; la idea de Dostoievsky de que «es la belleza la que salvará al mundo» está llena de misticismo, y William Morris, que soñaba en la fusión del arte y de la vida, no situaba su ideal en el futuro sino en la Edad Media.

De forma igualmente esteticista los historiadores de arte abordan las formas artísticas diseminadas en la propia vida, todavía no encadenadas en los museos, las formas que se podían observar en los lejanos tiempos de la cultura primitiva y en lo que se ha llamado arte popular: isbas rusas, bordados, utensilios domésticos, vestidos, etc. (Véase «Exposición de arte campesino» en el Museo Histórico, 1922.)

La idea de la maestría productivista tal como la he desarrollado desborda los límites estrechos de la «estética» al impregnarse de un sentido social profundo; y el arte que los estas profanadores de tumbas han mantenido en las jaulas doradas de los museos, ve abrirse los espacios infinitos de las múltiples formas de la vida misma, de la creación de nuevas formas, de nuevas posibilidades y descubrimiento de su nuevo papel.

Separándose de la vida, el arte ha dado lugar a obras de una ejecución admirable, y la vida abandonada a su propio riesgo se llenaba de objetos de una fealdad escandalosa bajo todos los aspectos. Mientras admiramos en las galerías las obras maestras de la pintura y de la escultura, vivimos rodeados de objetos de forma incómoda, mentirosos en la utilización del material, inadaptados a su función, en una palabra, no constructivistas como se dice hoy en día. Y esto no concierne solamente a los objetos en sí mismos, sino a las formas exteriores de la vida en todas sus manifestaciones. Además de los objetos, el artista-productivista debe reconstruir el conjunto del modo de

vida cotidiano, pensando en sus formas estáticas tanto como en sus formas cinéticas (el movimiento de la calle por ejemplo). Hablo precisamente de las formas exteriores y no de la estructura de la vida misma (feudalismo, capitalismo, socialismo), porque estos problemas de estructura son de orden socioeconómico general y no conciernen al arte.

No daré otros ejemplos de la destructividad de las formas del ambiente de la vida exterior porque lo que me interesa no es la crítica de sus aspectos monstruosos, sino el papel que el artista contemporáneo intenta desempeñar en la producción.

Tras haber sellado de nuevo la tumba del arte de caballete, los artistas constructivistas han visto modificarse sustancialmente las ideas que se hacían sobre su papel de creadores de valores vitales. Han renunciado definitivamente a todo intento de solución puramente artística del problema del constructivismo y, habiendo roto totalmente con el arte en el sentido más corriente del término, han considerado que su misión como pintores había terminado de una vez para siempre; tras lo cual han dirigido sus miradas hacia la producción y han decidido que era allí, y allí solamente, donde estaban llamados a trabajar. Pero no eran más que «miradas», y como tales permanecerán.

## **17. La tragedia de la época de transición**

Es evidente que un pintor que tenía la costumbre de trabajar con el pincel y que se lanza a la reconstrucción de cualquier objeto utilitario será en el mejor de los casos un dilettante, y no podrá asimilar suficientemente todos los detalles de producción para crear objetos constructivistas, que suponen el conocimiento perfecto del material y de sus formas de tratamiento. El dilettantismo, del cual el arte está tan impregnado, es incompatible con la producción, y el artista constructivista se encuentra confrontado al siguiente problema: antes de ir a trabajar en la producción, le hace falta estudiar en el Technicum. Pero ya no tiene fuerzas ni tiempo porque los ha gastado en la «estética». Además, la especialización rigurosa que implica toda profesión técnica es extraña a la naturaleza versátil y dilettante del artista. No encontrará su lugar en una cristalería y querrá dar un vistazo a una manufactura textil, luego a una fábrica metalúrgica y pronto se convencerá de que no tiene nada que hacer en ninguno de estos lugares. He aquí a nuestro artista constructivista, desprovisto de todos los conoci-

mientos técnicos especializados, inmóvil en el cruce de los caminos. Yo diría que su situación es trágica.

## **18. El papel que desempeña el artista contemporáneo en la producción**

Entonces, ¿cuál es el papel del artista-constructivista contemporáneo en la producción? Es un papel de pura *propaganda*.<sup>19</sup> Y considerándolo bajo este prisma tiene un sentido definido, mientras que si se le quiere dar un significado autónomo en la producción, aparece vano. El artista constructivista actualmente es útil a la producción como propagandista de las ideas del constructivismo y representante de la idea de maestría para que quienes trabajan en la producción puedan realizar sus ideas, encarnarlas en la vida.

En medio del estruendo de fábricas y manufacturas, él trae el «alma» del arte, lo que nosotros llamamos maestría constructivista. Para esto no es necesario que vaya a la fábrica, donde no encontrará ni ahora ni en el futuro un empleo especial de «artista». Tiene que desempeñar un papel de propaganda social que puede revestir una importancia particular en los diversos tipos de escuelas, en las instituciones que dirigen la producción, en las reuniones públicas, en la literatura, e inclusive en los objetos de caballete en los que trabaja, si decide considerarlos como experiencias de laboratorio de ejecución y tratamiento constructivista de los materiales, cuyo sentido es preparar el trabajo de producción.

En la pedagogía, la idea de realización constructivista de los conocimientos científicos y de la experiencia puede desempeñar un papel muy importante para la consolidación de las ideas del constructivismo en la producción. Dejando de lado las escuelas no especializadas y la Universidad, y para hablar solamente de los Technicum especializados, no se puede ignorar que el conjunto de los sistemas de conocimiento y de su difusión tiene un carácter profesional, por decirlo así, que la creación desconoce. En la tecnología, ciencia profesional si las hay, es necesario introducir este constructivismo creativo que hasta aquí sólo poseían los maestros del arte. Los estetas han puesto sobre esta capacidad del artista el velo del «misterio de la inspiración», pero el velo ha sido levantado y ahora queremos que esté en posesión de todos los maestros en su campo correspondiente, que sea «enseñada» en las escuelas. Los «talentos» hasta ahora eran «innatos», considerados como «dones naturales». Pero si mediante la técnica hemos podido doblegar considerablemente la naturaleza a nuestra voluntad, ahora es necesario ha-

cer otro tanto en el campo de la creación. Queremos que los talentos no «caigan» del cielo, sino que sean artificialmente cultivados. La reforma de la ciencia y de la pedagogía debe concebirse bajo el ángulo de la maestría productivista-constructivista. Actualmente el artista constructivista está tan desarmado en este dominio como el trabajador práctico, pero como propagandista su papel es enorme. En el futuro, el arte, libre ya del estrecho dominio de la estética pura, ampliará su campo de acción y se convertirá en parte integrante de la ciencia y de la vida, a las cuales estará orgánicamente unido. Esta conclusión, aunque hipotética, es sugerida por la ley del desarrollo dialéctico. Si se considera como tesis la forma de arte «puro», su antítesis sería el estado actual de todos los campos de la actividad científica, práctica e industrial ajenas al arte. La síntesis será la fusión orgánica de la vida y del arte y, como la vida humana bajo los imperativos de la cultura material no es más que la producción de valores vitales (en el sentido más amplio), llamaremos a esta forma de fusión *maestría productivista*.

Pero si el artista constructivista contemporáneo no es capaz de ser más que un ideólogo, bajo otras condiciones existirán artistas del futuro que pertenecerán, quizás, a las generaciones inmediatas. Ante todo no habrá recibido ninguna dosis, por pequeña que ésta sea, del veneno del esteticismo. En el futuro —al menos es la idea que yo tengo—, el hombre poseedor de dones artísticos, en lugar de ir a una «escuela de bellas artes» y de especializarse en una disciplina de *atelier*, irá al Technicum para aplicar sus dones en alguna rama de la industria. Actualmente la situación es inversa: las personas de talento que han recibido una formación especializada —ingeniero, médico, químico—, en lugar de consagrarse a su profesión, la abandonan, en virtud de la prioridad acordada al arte, y empiezan a trabajar como pintores, poetas o escritores. Y este talento que evidencian en el arte no lo hubieran demostrado en su especialidad de haberse dedicado a ella completamente. En el futuro, cuando el interés por el arte puro se haya debilitado bajo el influjo de la «americanización» creciente de la vida, en lugar de ser artistas, las personas de talento serán hombres prácticos.

Es este punto de vista el que expone Oswald Spengler en su libro actualmente célebre, *La decadencia de Occidente*.\*

Las ideas que tiene Spengler sobre el arte son extraordinariamente sintomáticas de nuestro tiempo. Partiendo de posiciones completamente diferentes llega a conclusiones semejantes a las de los «productivistas» cuando prevé la desaparición de

\* Versión castellana en 2 vols., Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1976.

las formas de arte caballete al declarar que «las épocas sin filosofía y sin arte verdaderos pueden sin embargo ser grandes épocas». Tras haber esbozado un cuadro preciso de la degeneración del arte de la época, dice que a partir de ahora «las personas que se ocupen de asuntos prácticos, industriales, organizadores, etc., escriben mejor, con mayor precisión, más claramente, más profundamente que la mayoría de literatos, que han convertido el estilo en un deporte». «Si los hombres de la nueva generación se ocupan de técnica más que de poesía, de navegación más que de pintura, de política más que de teoría del conocimiento, no se les puede desear nada mejor.» «A cambio de unas formas intelectuales de sorprendente pureza, de un vapor rápido, de una acería, de unas máquinas, estoy dispuesto a dar a cambio todas las frivolidades estilísticas de la industria literaria contemporánea, y la pintura y la escultura de propina.» «Considero que el valor de un pensador radica en su grado de comprensión de los grandes hechos de su tiempo.» «Esto abre unas perspectivas grandiosas a los hombres de acción; evidentemente, para los románticos y los ideólogos, que no pueden entablar relaciones con el mundo más que componiendo versos, o pintando cuadros, la perspectiva no tiene esperanza.»

Así llegan a coincidir personas que tienen diferentes concepciones del mundo, sin haber existido contactos directos entre ellas, simplemente porque tienen una percepción aguda del tiempo presente.<sup>9</sup>

## 19. La idea artesanal del objeto

Si me he mostrado tan escéptico en lo concerniente al papel práctico del artista contemporáneo como trabajador fijo de una empresa industrial, en el futuro me parece que este papel debe ser sobre todo práctico —pero no imagino las formas que se podrían esperar de un pintor o de un escultor, como trabajadores del arte de caballete, en las fábricas—. El pintor de caballete actual, que ha abandonado el instrumento con el que fabricaba unos «objetos artísticos» y decidido (solamente decidido)

q. En su libro *Spengler y sus opiniones sobre el arte* (Mironov, Moscú, 1922), Lazarev no se contentó con no observar este aspecto de las concepciones de Spengler, sino que además las deformó, explicando las conclusiones de Spengler como «atormentadas». El artículo de Spengler «¿Es pesimismo?» está hecho para convencer que la desaparición futura del arte no sumerge al autor en la desesperación, en la medida en que ve allí un fenómeno históricamente inevitable.

manejar una máquina en la fábrica para hacer objetos utilitarios, no sospecha todavía que su ardor revolucionario caerá en el conservadurismo. Cuando va a la fábrica en nombre de la idea revolucionaria del «objeto» con la que soñaba delante de su caballete, todavía tiene una concepción atrasada de la actual producción en serie. En sus representaciones sigue siendo el artesano que fue anteriormente. Transporta su idea «artesanal» del objeto a la industria pesada, en el mismo momento en que esta industria destruye la propia noción de «objeto». Si nosotros, teóricos del arte productivista, desarrollábamos hace poco la idea de «arte objetual» o de «resismo» por conservar el término que ya he empleado, ahora, el desarrollo de la técnica nos priva de este apoyo. Nuestras ideas quedan rápidamente rezagadas, incluso en el plano teórico, sin hablar del de la propaganda revolucionaria.<sup>r</sup> El estado de la producción actual es tal que el artista con su idea de la «fabricación de las cosas» no está más en contacto con la realidad, que el artesano y sus hábitos de trabajo manual.

Los no-objetivos entendían por objeto la propia obra en su conjunto y para ellos la transformación creadora del objeto era la ejecución de una pintura como valor en sí misma. Al romper con la pintura, los constructivistas trasladaron esta idea de «objeto» a la producción, entendiendo su papel como «maestros-artesanos de fábrica». Así, Tatlin decía que ya no haría más «contrarrelieves» inútiles, y fabricaría «cacerolas útiles». Pero el pintor, tanto antiguo como moderno, era y sigue siendo un artesano. Cualquier obra realizada por un artista ha sido ejecutada con sus manos y se presenta como obra única. Los medios mecánicos y la fabricación en serie le son totalmente extraños y permanecen inaccesibles para él. Sin embargo, la mecanización general de la producción vino a romper la tranquilidad de su *atelier* donde reinaba la inspiración poética y donde la única herramienta de trabajo era el pincel, reemplazado a veces por la espátula o el dedo. Y al igual que la fábrica

r. Se encuentra un reflejo tardío de estas concepciones en la revista berlinesa *Objet*, creada y dirigida por el pintor arquitecto Lissitzky, que salió de la Unión Soviética en 1921. Es interesante notar que la vieja ideología del resismo, que entre nosotros tuvo su actualidad, en Alemania aparece todavía llena de significado revolucionario. Una de las revistas más «a la izquierda», *Der Sturm*, no va más allá de la candidez. La revista vienesa *Ma* y la neoyorquina *Brood* tienen sensiblemente la misma posición. La revista parisina *L'Esprit Nouveau*, consagrada a todas las cuestiones que «están de moda»: el constructivismo, el material, la forma, etc., los aprecia, a pesar del «aspecto nuevo», desde el punto de vista del espíritu de caballete, con algunas raras excepciones (por ejemplo, los artículos de Corbusier-Saulnier).

destruye poco a poco a la artesanía como la piedra de molino tritura el grano, también el maquinismo y el americanismo de nuestro siglo expulsan a la pintura de caballete. El cuadro figurativo del naturalista ortodoxo que copiaba de buena fe el mundo visible se ha convertido en un absurdo en el acto de creación y un anacronismo como producto terminado si se compara con el modo fotográfico de reproducción de esta realidad, teniendo en cuenta la fotografía en color y todos los posibles perfeccionamientos de esta técnica. Si, en el terreno particular de la transmisión naturalista de la realidad, la pintura no está en condiciones de rivalizar con las *kodaks* y el cinematógrafo, en lo que respecta a la producción de objetos utilitarios el artista ha quedado irremediabilmente suplantado por la técnica de la máquina; y sin embargo, aquello que convinimos en llamar «el arte» no solamente no desaparece sino que cada vez es más apreciado, análogamente a lo sucedido con el trabajo manual.

Evidentemente no se trata de la industria rusa, que atraviesa un período particularmente difícil, ni siquiera del nivel de desarrollo alcanzado por la industria europea o americana, sino de los progresos técnicos hechos y por hacer, y que sin duda alguna se realizarán en un futuro inmediato.

Ya no son tiempos para fingir desdén por la «marca de fábrica» que «despersonaliza» al objeto, y enternecerse delante del trabajo manual del «viejo artesano», aunque los eclécticos siguen apreciando el trabajo manual únicamente porque está hecho a mano.

Esta valorización en relación al trabajo mecánico se explicaba por la presencia en el artesano de maestría y cultura, y por la ausencia de estas cualidades en la producción industrial. Ahora, los papeles están cambiando y las máquinas altamente calificadas permiten alcanzar en el tratamiento del objeto una mayor perfección que la del trabajo manual.

## 20. El «objeto» desaparece de la gran industria

He establecido la relación entre artista-artesano por una parte y la fábrica-colectivo por otra a partir de la producción del «objeto» como algo plenamente autónomo, dotado de forma y de función determinadas. Sin embargo, en la producción en serie el objeto desaparece como cosa individual (puesto que no tiene una *mise en forme* objetual) y como producto fabricado. La técnica actual engloba en el proceso de producción de valores materiales a las más diversas ramas de la industria. La participación de varias industrias es necesaria en la fabricación de cualquier producto. Un colectivo numeroso trabaja en su rea-

lización. Pero cuanto más se desarrolla la técnica y más se complica la cultura, más claramente se manifiesta la desaparición del objeto como resultado del proceso de producción. Numerosos productos actuales ya no se presentan como objetos, sino como un complejo de objetos indisolublemente ligados en el proceso de consumo y formando un sistema, o bien ya ni siquiera son la representación del trabajo materializado. Así por ejemplo, la utilización de la energía eléctrica, sistema complejo de instalaciones que distribuye «comodidades» bajo forma de luz, de calor, de fuerza motriz, etc. Así, llegamos a un nuevo concepto, el de «instalación», desconocido en condiciones de una cultura material menos desarrollada.<sup>5</sup> Finalmente, la producción en serie borra las fronteras de la noción de objeto en lo que ésta implica la reducción extrema del tiempo de explotación del objeto, llegando a veces a los objetos que se pueden usar una sola vez.

El objeto pierde su razón de ser al no estar pensado para una larga utilización, y convertirse en una cosa que se consume una sola vez: ya no es un «elefante» sino una «mariposa efímera».

El número de estos objetos crece incesantemente en la gran industria. Esto ya no es solamente válido para la ropa de papel. En Norteamérica, por ejemplo, los raíles e incluso las ruedas de los vagones son de papel comprimido; a pesar de los recambios más frecuentes que en el caso del metal, su producción se considera más ventajosa. La reparación de objetos, tan común entre nosotros a causa de la débil producción industrial, no lo es tanto en Norteamérica. Incluso las locomotoras no se reparan sino que son reemplazadas por otras nuevas, y las deterioradas van directamente a la chatarra. Por regla general un automóvil no sirve más de un año: al cabo de este tiempo es reemplazado por uno nuevo. Actualmente, las fábricas «Ford» se proponen fabricar automóviles en fibra de algodón.

Inclusive nuestra concepción de la arquitectura, arte que parecía fundamentalmente «objetual», vacila bajo la presión de las realizaciones de la moderna técnica de construcción. «La casa ya no será una enorme masa inmóvil —escribe Corbusier-Saulier en *L'Esprit Nouveau*— que trata de desafiar al tiempo, será tan utilitaria como el automóvil. Expulsando de nuestro espíritu la noción de casa inmóvil llegaremos a la casa-máquina que es posible producir en serie. La fábrica de aviones «Voisin»

s. La noción de «instrumental» (*appareillage*) y la idea de la desmaterialización de la cultura contemporánea ha sido difundida por B. Kuchner en una serie de conferencias dadas en el Instituto de la Cultura Artística, así como también en las conferencias públicas a las que me refiero.

ya prepara casas de un nuevo tipo, desmontables, con todo confort. Dentro de tres años se podrán pedir por teléfono los elementos que un vehículo traerá, y tres horas más tarde la casa estará lista para ser habitada.»

La «crisis de la arquitectura» tan deplorada por los estetas durante la última década, no se resolverá con la aparición de un nuevo Palladio, sino por el progreso de la técnica de la construcción. La arquitectura, como arte de la pacotilla exterior del edificio ya no renacerá nunca. Su «estilo» no se encontrará en los archivos de «la historia del arte» sino que lo sugerirá la técnica. La forma de la arquitectura futura no se reconocerá en el maquillaje de la fachada, como hacen actualmente los historiadores de arte, sino en la propia construcción del edificio.

## **21. No puede haber un empleo especial para el artista en la producción**

El artista que intenta asumir el papel de constructor de un objeto individualizado no tiene absolutamente nada que hacer en la avanzada industria actual. No se puede concebir su papel como un empleo especial, sino como un participante en el proceso general de producción en los empleos ya conocidos, del ingeniero al obrero, empleos desempeñados por todos los que participan en el proceso de producción colectivo, no de una fábrica aislada, sino del complejo sistema de la industria en su totalidad, y que elaboran los valores de la cultura material en su conjunto. La noción de «artista en la producción» abarca desde el ingeniero que dirige la marcha general del proceso hasta el obrero especializado que trabaja con su máquina. El término de «puesto de trabajo en la fábrica» en su sentido amplio, engloba a todos los participantes, y en el futuro todos los participantes deberán ser artistas, cada uno en su especialidad.

En este punto difiero de Boris Kuchner, a quien me he referido anteriormente, así como de aquellos que han tratado del arte productivista (véase por ejemplo el compendio de los editores IZO, *El arte en la producción*, Moscú, 1921), esforzándose generalmente en individualizar el papel del artista en la fábrica para adjudicarle un empleo determinado: hay que reconocer que el pintor o el escultor que no tenga ningún conocimiento técnico no podrá realizar los proyectos de «objetos» o de instalaciones. Si adquiere estos conocimientos, entonces será un ingeniero y su participación en la ejecución constructivista de estas instalaciones será la de un artista-ingeniero y no la de

un artista-pintor. La actividad de un artista en la fábrica no es la de un artista como tal, sino la de un artista-ingeniero, del artista-maestro, del artista-obrero, etc.

En algunos escritos consagrados al arte productivista aparece, junto a las intenciones manifiestas, una tendencia del tipo *artes-aplicadas*. Evitaré citar nombres, porque esto me obligaría a fundamentar mi declaración con el análisis de las afirmaciones y de las citas, lo que me alejaría de mis propósitos.

Los escritos sobre el arte productivista no son numerosos. Entre los teóricos más importantes citaré a Arvatov, Brik, Kuchner.<sup>20</sup>

No se ha profundizado este problema en los escritos occidentales. Pero éstos son ricos en materiales que aclaran el estudio científico del problema de la producción y del trabajo. Hay que citar como una de las más importantes instituciones en este campo al Instituto de Fisiología del Trabajo en Berlín. Entre nosotros, en la Unión Soviética, un trabajo se lleva a cabo en el Instituto Principal del Trabajo del VTsSPS, dirigido por Gastev, en el Laboratorio Central del Trabajo de Petrogrado, al servicio de la Organización Científica de la Producción del VSNKh, etc. Actualmente existe un Secretariado de las Instituciones que estudian el trabajo (SOUIT), que es un organismo de información general. La Organización Científica del Trabajo (NOT) será próximamente una asignatura escolar. En la Prensa periódica la revista *La Organización del Trabajo* está consagrada a las cuestiones del trabajo. Entre los libros que resumen las actuales adquisiciones sobre el problema, conviene citar el grueso libro de Ermanski, *La organización científica del trabajo y de la producción* (Gos. Izd., 1922) que contiene una crítica exhaustiva del taylorismo. En lo que respecta a las organizaciones artísticas, el núcleo donde se ha forjado y formulado la idea del arte productivista es el Inkhuk, cuya influencia sobre la conciencia estética contemporánea es indudable. Hay mucho que esperar de los desarrollos teóricos ulteriores de los problemas de la maestría productivista, a condición de que los pintores-productivistas sepan unirse a los técnicos-especialistas.

## **22. El arte no-objetivo, símbolo de la cultura contemporánea**

Considerando el arte como un proceso y llamando obra de arte (de acuerdo con la terminología antigua) a todo producto fabricado, tanto si se trata de un «objeto» como de una «instalación», situamos nuestro argumento teórico sobre una base típicamente productivista, porque la noción de producción

es procesual. La esencia de la producción reside en el momento procesual de la fabricación del objeto. Para organizar la producción, un ingeniero-técnico toma en cuenta, ante todo, el tiempo de producción empleado en la fabricación del objeto, el tiempo de consumo del momento de explotación del producto fabricado y la relación entre estas dos unidades temporales (cinéticas, procesuales). De aquí se deriva que el artista-productivista debe cuidar en la producción ante todo los momentos procesuales, sobre todo teniendo en cuenta lo que se ha dicho sobre la tendencia general de la producción actual encaminada a destruir en nosotros la idea formal del objeto. La finalidad de la actividad de quien trabaja en la producción es la producción en sí misma, que no es más que un medio de fabricación de productos. Sin embargo, es preciso evitar deducir de las ideas precedentes la conclusión sofisticada que consistiría en: poco importa a la maestría productivista lo que será realizado, lo importante es el modo en que se ejecutará el proceso de fabricación. Es evidente que para el artista-ingeniero que cuida de la producción en su conjunto, los dos momentos —el producto y su fabricación— se condicionan mutuamente. En este aspecto el no-objetivismo es un fenómeno característico de nuestro tiempo que pone de manifiesto la esencia de la cultura contemporánea.

El no-objetivismo es inherente a todo proceso de trabajo, en la medida en que el trabajador emplea un material y unos medios para trabajarlo, ya que la esencia de todo proceso radica en ser no-objetivo. El no-objetivismo en pintura no es más que un medio para «desvelar el procedimiento», empleando el lenguaje del OPOIAZ; Leonardo canonizado, aunque sea un maestro (y su maestría está en la base de la apreciación estética), es un no-objetivo, porque su trabajo sobre el color (el colorido), la textura y de una manera general todo el proceso técnico de construcción y de elaboración de los elementos pictóricos, aunque sean representativos-figurativos, es no-objetivo. Y los artistas contemporáneos, al «desvelar» este procedimiento pictórico, al rechazar todo lo accesorio, se han alejado de la representación objetiva.

Esta abstracción de la cultura contemporánea, que se nos presenta a través de las formas no-objetivas del arte es también observada por Spengler, principalmente en el segundo tomo de *La decadencia de Occidente*. Sin tiempo para entrar en detalles, haré dos o tres citas tomadas del último capítulo de este segundo tomo.

«El mundo económico antiguo se divide, como el cosmos de Demócrito, según la materia y la forma.» «Nuestro mundo económico se divide según la fuerza y la masa.» En las condiciones económicas contemporáneas «el carbón no es un objeto

sino la más rica fuente de energía». «El concepto de forma es pensado de manera completamente impersonal, como centro de fuerza cuya acción irradia al infinito.» «El campesino, el artesano y hasta el comerciante», quienes manejan objetos concretos determinados, «aparecen repentinamente secundarios frente a los tres tipos que el desarrollo de la máquina ha llevado consigo: el empresario, el ingeniero y el obrero industrial», quienes manejan el dinero, el pensamiento y la energía. «El ingeniero es quien está más alejado del pensamiento jurídico romano, y conseguirá imponer a su economía el derecho propio que substituye las personas y las cosas por obras.»

### 23. La difusión de la idea de maestría productivista en las otras artes

Aunque nace en el medio de los artistas-pintores, la idea de maestría productivista no se ha encerrado en el marco de las formas visuales. El proceso de descomposición del espíritu de caballete se ha iniciado igualmente en otros campos de la creación. Así, en teatro, el trabajo de los directores Eisenstein y Meyerhold y de los pintores-constructores Popova y Stepanova.<sup>21</sup> El libro *Sobre el teatro* (Tver, 1922) está imbuido de las ideas del arte productivista (compárelo por ejemplo con un libro sobre teatro publicado hace dos años repleto con misticismo de Sologub y otros). Actualmente se puede observar que toda una serie de artistas en diferentes dominios del arte viven una verdadera tragedia, porque el trabajo de caballete en un cuadro, un verso, una novela, o una danza ha perdido para ellos todo significado en sí mismo, y la vida no ha creado las condiciones que permitan ampliar el diapasón de la creación.

Al igual que la sociedad rusa de mediados del siglo pasado había creado el tipo del «caballero arrepentido», ahora vemos manifestarse con más frecuencia el tipo del artista de caballete arrepentido. Al respecto es característica la figura de Ilya Ehrenburg, quien ha publicado en Berlín el folleto *Y sin embargo se mueve*, en el cual aunque con mucho retraso se arrepiente de sus anteriores pecados de esteticismo y de eclecticismo y grita, apresuradamente, confundiéndolo todo y con una curiosa agitación, *vivat* a la plataforma productivista.

Aquellos para quienes esta idea es extraña se preguntan, ¿qué formas productivistas podrían tener la danza, la música, la poesía? Pero plantear la pregunta de esta forma esconde un *non-sens* lógico. En la medida en que se entiende por música, pintura, poesía su forma «de caballete» no se podría hablar de su expresión productivista, porque la producción es in-

compatible con el espíritu del caballete. *No se trata de la resurrección de las formas de caballete en las formas «productivistas», sino más bien de la muerte total del arte de caballete y del nacimiento de una nueva forma de maestría productivista, en la que podrán encontrar salida tanto la actividad creadora como la necesidad de la sensación estética. La maestría productivista no es una forma de resurrección del arte de caballete, sino la forma de producción que resucita los valores de la cultura material.*

La reforma de las formas «puras» de la danza, por ejemplo, tomará probablemente el aspecto de una disolución de todos los elementos específicamente escénicos de ésta en una forma de movimiento universal. La belleza funcional del movimiento humano: he aquí la fórmula que en la danza reemplazará al movimiento escénico escindido de la vida.<sup>22</sup>

Este proceso de eliminación de las formas de caballete también se desarrolla en otra dirección: la del consumidor de arte, en quien degeneran, se atrofian, mueren, lo que se podrían llamar «órganos» de la percepción estética. Las leyes de las reacciones psicológicas que determinan la receptibilidad o no-receptibilidad de los fenómenos y las causas de esta situación están siendo estudiadas actualmente por una nueva disciplina científica, la reflexología.<sup>1</sup>

El arte de caballete de la novela, de la poesía, de la pintura ha dejado de cumplir para el lector, el auditor, el espectador, una función de organización. Esta función se remite inmediatamente a la producción, y el arte se fundamenta en ella para convertirse en arte productivista.<sup>23</sup> Los personajes esteticistas que viven de libros, tan cuidadosamente descritos por Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aureville, Baudelaire, estos personajes tan sintomáticos del siglo pasado, se convierten en curiosidades y en anacronismos en la época actual.

El arte de caballete, o arte «puro», es fundamentalmente metafísico. Conoció su pleno desarrollo en la época del capitalismo floreciente, y fue un camino para huir de la vida cotidiana y «soñar un poco». Las significativas palabras de Sologub sobre la «leyenda que se crea»<sup>24</sup> expresan perfectamente la naturaleza romántica del arte. Pero los sueños sólo crecen en condiciones adecuadas. Las clases parásitas de la nobleza feudal que creaban y sostenían el arte, creaban estas condiciones. La desaparición de estas clases significa un golpe fatal para el arte. La burguesía es fundamentalmente ajena al arte. Los burgueses lo sostienen en cierta medida para imitar a la aristocracia, de la que ambicionan los privilegios, llegando hasta fabricarse pseu-

t. Véase Bekhterev, *Kollektivnaia refleksologia* (Petersburgo, 1921).

doblaciones, modificando las primeras letras de sus nombres. El arte de *atelier* es el resultado de la división en clases de la sociedad. Y cuando la revolución rusa, al abolir la estructura de clases, empieza a edificar las relaciones sociales sobre una nueva base socioeconómica donde las clases están desterradas, el arte de caballete se encuentra privado de sus fundamentos. A pesar de las posibilidades de expresión, ampliamente ofrecidas desde los primeros días de la revolución, el arte de caballete empieza a marchitarse hasta el momento en que su agonía es evidente.<sup>u</sup> Los primeros en tomar conciencia fueron los propios artistas, y se despojaron virilmente de sus antiguos vestidos. He aquí por qué la crisis del arte de caballete toma una forma tan acusada en la Unión Soviética, y por qué los artistas rusos son para Europa los portavoces de la campaña «contra el arte».<sup>25</sup> Las formas de la pintura, de la escultura, de la poesía tal vez no desaparecerán completamente; encontrarán una demanda, y ésta engendrará la oferta. Pero la cuestión no está en saber si desaparecerán sin dejar rastro, la cuestión es: ¿hasta qué punto serán esenciales para la vida, y cuánto tardará el artista en recurrir a ellas en su trabajo creativo? Preveo para el futuro la extinción de estas formas como fenómeno típico y de masas, sin excluir evidentemente las excepciones aisladas. El trabajador encontrará en su actividad práctica la satisfacción de sus necesidades estéticas, y no sentirá la necesidad de anesthesiarse con el arte de los museos. En nuestra época de transición, dos artes están conquistando una audiencia cada vez mayor: el cine y el teatro, porque los dos toman la forma de espectáculos populares que rechazan tanto el simulacro de la literatura psicologizante como la bufonería «real como la vida misma» del naturalismo. Y al igual que la pintura, el teatro ruso de vanguardia va por delante del de Europa occidental. Al mismo tiempo que muere el espíritu de caballete, el edificio en construcción de la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*) se desploma. Incluso es muy probable que seamos sepultados bajo sus escombros antes de haber tenido tiempo de terminarlo. Si la ciencia del arte no quiere convertirse en una ciencia de archivos que estudia los objetos exhumados que solamente tendrían un interés arqueológico, si quiere referirse a la vida, debe transformarse en *ciencia de la maestría productivista*, ciencia de la que ya va siendo el momento de sentar las bases. Esta ciencia está destinada, junto con la nueva rama del saber, la

u. Inclusive un esteta retrógrado como S. Makovski, antiguo redactor de la revista *Apollon* y actualmente emigrado, reconoce en un folleto editado por él en Berlín (*Los presupuestos de la pintura*), que «la humanidad ha entrado en una fase de su existencia donde la necesidad de estética visual ya no es necesaria».

ciencia del trabajo,<sup>v</sup> a desempeñar un papel educativo importante inculcando en el futuro trabajador práctico, todavía en formación, la idea de maestría en cada uno de sus trabajos. Las fuentes de esta nueva ciencia serán, en lugar de los Wölflin relegados a los archivos, *El rejuvenecimiento* de Steinach y la eugenesia, nueva ciencia para el mejoramiento de la raza humana (en la Unión Soviética, prof. Koltsov); un taller de construcciones mecánicas y un astillero en lugar del Louvre y de los Uffizzi; unos sistemas de gimnasia, tratados sobre higiene corporal, respiración, educación de la voluntad en lugar de las consideraciones metafísicas de la estética hedonista sobre lo «bello» y lo «grande».

## 24. Aspecto histórico de la maestría de producción

La idea de maestría productivista es nueva si se la plantea como problema *teórico*, pero el *hecho* mismo de su existencia tiene precedentes en el pasado. El arte de los pueblos primitivos (utensilios, armas, ídolos), una parte del arte griego y egipcio, el arte popular y religioso se revestían con la forma de la práctica productivista, aunque en un sentido algo arbitrario: este arte mantiene con su futura forma industrial la misma relación que, digamos, el comunismo primitivo respecto del socialismo científico. La maestría productivista siempre se ha expresado en la arquitectura, si se considera a ésta como el arte de construir en lugar de partir de la idea de fachada teatral y de no ver en ella más que el aspecto de «revestimiento» que clasifica al edificio dentro de tal o cual «orden arquitectónico»: a pesar del carácter profundamente anticientífico de esta manera de ver la arquitectura, es sobre ella, sin embargo, sobre la que se fundan la mayoría de las pretendidas «historias del arte» e «historias de la arquitectura».

Si se hace una comparación histórica, desde el punto de vista cuantitativo, entre el arte llamado útil (que por naturaleza es el más próximo a la producción) y su forma de caballete, se percibe que la preponderancia cuantitativa del segundo término, la concentración de la creación artística en las

v. P. Blonski, quien ha planteado en un reciente texto titulado *El alfabeto del trabajo (Introducción a la ciencia del trabajo)* este problema extremadamente importante, no ha dado resultados satisfactorios. Ni siquiera alude al hecho de que el trabajo puede ser considerado como un problema de maestría, es decir, de arte: si no se toma en cuenta este factor, es imposible resolver el problema que plantea la ciencia del trabajo.

formas «puras», no es más que una ilusión mantenida por los «historiadores de arte», que se han desviado del dominio del arte de la vida corriente, dominio inmenso en relación al de las formas típicas, y de un interés y un alcance extremos. Gran parte de nuestras concepciones históricas reflejan esta ilusión; tenemos tendencia a exagerar la importancia de un fenómeno a medida que se nos aproxima en el tiempo. Nuestra concepción del pasado está completamente condicionada por la «perspectiva histórica», mientras que la perspectiva siempre es convencional e ilusoria. En su libro sobre la decadencia de Occidente, Spengler destruye la «perspectiva histórica» convencional. En su nueva obra N. Morozov cambia numerosas fechas, fundándose en datos astronómicos, entre ellas la del nacimiento de Cristo que sitúa trescientos años atrás, y establece el carácter legendario de numerosos hechos históricos. Mientras que Theodor Lessing, en un libro recientemente publicado que se titula *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* no solamente acepta lo arbitrario, las ideas sobre la historia, sino que lo erige en «ideal» de la investigación histórica.

«La historia del arte» espera desde hace mucho tiempo la revisión de sus métodos de investigación, e igualmente la de todo el material acumulado concerniente a los hechos en sí. Hay que reconocer que el primer intento en este campo no ha sido realizado por un crítico de arte, sino por el filósofo historiador Spengler.

Si consideramos el proceso de evolución de las formas desde el punto de vista de la maestría productivista, se percibe que cuanto más se remonta en el tiempo más estrecho es el vínculo entre la producción y el arte. De manera progresiva el arte, al encerrarse en las formas de caballete y convertirse en un arte de museo, se alejó de la producción hasta el momento en que, hacia el siglo XVII aproximadamente, rompió con ésta. El arte se hace «puro», y la producción, artesanal. De esta época data también el nacimiento de la estética, que tuvo su primera formulación estricta con Baumbarten.<sup>26</sup>

Es así como el arte primitivo y el arte popular de los primeros tiempos constituyen la fase inicial de las relaciones entre el arte y la producción. En el plano teórico, esta fase corresponde a la idea de la artesanía. La estructura económica y social del capitalismo, al establecer la diferenciación de sus elementos constitutivos, ha roto la unidad esencial del arte y de la producción, y toda la creación artística se ha refugiado en las formas del arte «puro», mientras que el oficio, la técnica pura, correspondían a la producción. Esta es la segunda fase. La tercera fase de las relaciones entre estos dos campos presenta su síntesis, es decir, el aumento de los recursos de pro-

ducción en detrimento del arte, atribuyendo a este último una finalidad vital y su rechazo de las formas abstracto-estéticas. En consecuencia, la noción de maestría productivista pasa por tres estadios en su desarrollo histórico cronológico:

1. La producción del orden de la economía natural (en la cual se pueden incluir por ejemplo, los utensilios de uso corriente de los pueblos primitivos).
2. El estadio artesanal de la economía de intercambio.
3. La industria enteramente mecanizada del futuro inmediato.

En todas estas fases, la percepción de las formas de producción puede ser doble:

- a) estética (principalmente emocional y diletante),
- b) productivista (intelectual y científica).

Mientras que los estetas consideran las formas de producción industriales en sí mismas desde un ángulo estético,<sup>28</sup> nosotros aplicamos la óptica productivista no sólo a los objetos industriales sino también a las formas típicas del arte (pintura, escultura, arquitectura). Sólo el criterio productivista, y no el criterio estético, permite la comprensión del conjunto del arte «de izquierda».

Por ejemplo, hay quienes creen posible mirar una locomotora desde el punto de vista de la «belleza» de sus formas, o de la «belleza» de la impresión estética que emana. Los estetas más incultos de este grupo creen que la esencia de la maestría productivista consiste en llegar a construir «bellas locomotoras y «bellos» puentes, etc.

La profunda diferencia que hay entre el enfoque exterior estético del objeto y el criterio que se tiene desde el punto de vista de la producción, queda patente en el libro de los profesores Khudiakov y Sidorov, *Piezas de máquinas*. Citaré un fragmento que aunque está lejos de aclarar completamente la cuestión, pone de manifiesto el punto de partida de la estética productivista, comentada por unos ingenieros especialistas:

«En estética, el concepto de belleza y de elegancia de la forma está muy mal definido y es extremadamente arbitrario. Para la técnica es más arbitrario todavía. La exigencia más importante que debe satisfacer la pieza de una máquina o de una construcción técnica es sobre todo la de una solidez suficiente y, para el ojo experto, atento y preciso de un técnico, unas piezas correctamente calculadas y construidas sólida y racionalmente, de acuerdo con las exigencias dictadas por las condiciones del funcionamiento de la máquina serán siempre

bellas, mientras que tal vez a un profano le parecerán demasiado macizas. Al contrario, se puede reprochar al conjunto de objetos artísticos, realizados conforme al buen gusto de los artistas técnicos, de falta de solidez, y, a veces, de la utilización de los materiales de forma completamente absurda e insensata desde el punto de vista de la solidez. En este sentido no podemos dejar de lamentar que los conocimientos elementales de la resistencia de materiales sean desconocidos no solamente por los artistas, sino también por todo hombre culto, para quienes serían con frecuencia muy útiles en distintas circunstancias de la vida» (P. K. Khudiakov y A. I. Sidorov, *Piezas de máquina*, Moscú, 1907<sup>28</sup>).

No hay duda que estas ideas tendrán repercusión no sólo entre los artistas-productivistas, que evidentemente no pueden prescindir de la tecnología, sino también entre los futuros críticos de arte que no podrán ignorarlas si se dan cuenta de que ha llegado el momento de dejar de citarse mutuamente amparándose en la sombra de los Meïmanov, Vermanov y otros.

## 25. El viejo Pegaso y el automóvil de Ford

Los fundamentos de la maestría productivista se encuentran arraigados en la vida, y no en el Monte Parnaso. El viejo Pegaso ha muerto. El automóvil de Ford lo ha reemplazado. No son los Rembrandt quienes crean el estilo de nuestra época, sino los ingenieros. Pero quienes construyen los transatlánticos, los aeroplanos y los trenes no saben todavía que son los creadores de una nueva estética.<sup>29</sup>

El arte antiguo era contemplativo.<sup>30</sup> Su filosofía fue una metafísica. La maestría productivista es una *actividad* práctica, real. Su filosofía es la filosofía de la acción, es decir, de la técnica.<sup>w</sup>

Si al arte se le reconoce un papel organizador, se puede decir que el arte antiguo *organizaba* nuestra *contemplación* de la realidad. El paisaje es una mirada puesta sobre la naturaleza para ordenarla. La novela es esta misma mirada dirigida sobre las relaciones entre las gentes, sus pensamientos, sus sentimientos. Actualmente la ciencia y la política desempeñan este papel de organización de la consciencia. Antiguamente, el filósofo era el gran sacerdote, el oráculo predecía el destino. Ahora

w. El ingeniero Engelmayer ha sido uno de los primeros en plantear el problema de la filosofía de la técnica. Véase su libro *La filosofía de la técnica*, así como la *Teoría de la creación*.

este papel corresponde a la ciencia: estudiando la economía, Marx «predice» el futuro de las formas sociales, dictado por la dialéctica del desarrollo de los factores económicos. Basándose en cálculos matemáticos los astrónomos «predeterminan» el paso de los planetas y de los cometas en sus órbitas.

Además, el arte era una manifestación de la voluntad creadora. Esta manifestación de la voluntad era «pura», gratuita, desinteresada (la «teoría del juego» de la estética alemana<sup>13</sup>) porque emanaba de las clases parásitas y a ellas se dirigía. Ahora esta manifestación de la voluntad proviene del obrero, de la clase trabajadora, que aplica su energía a la producción de valores vitales de la cultura material. Por esto, esta manifestación de la voluntad tomará la forma del arte productivista. Y si actualmente la clase trabajadora se dirige hacia las formas del arte de caballete, esto expresa por una parte residuos atávicos inconscientes, la admiración por las formas derivadas de la cultura antigua, aplastante por su autoridad, y por otra parte la ausencia en la producción actual de los recursos que harían posible el paso de las costumbres a las formas de la maestría productivista. El proletariado no creará una poesía propia, y tampoco, de manera general, ninguna forma de arte «puro», porque las formas estético-contemplativas son fundamentalmente extrañas a la actualidad creadora de la clase trabajadora.

Para empezar a crear unos valores del arte de caballete, del arte de museo, el proletariado debe transformarse en clase parásita, es decir, dejar de ser él mismo. En el futuro no habrá formas de arte «puras», sino formas productivistas, porque no habrá clases parásitas, sino un grupo trabajador sin clases. El proletariado debe asimilar los valores del arte antiguo en lo que tienen de maestría, éste será el único contacto fructífero que podrá tener con el espíritu de caballete. En la creación activa, será un hombre político, un inventor, un productor de cultura industrial. En las condiciones del estado socialista ruso, considero que la idea progresista no es la del arte «proletario», sino la maestría productivista, que parece la única capaz de organizar no solamente nuestras posibilidades de orientación actuales, sino también nuestra actividad real. En ella el arte y la técnica se confunden. La técnica se transforma en arte cuando se tiende conscientemente a la perfección. Franklin definía al hombre como «un animal que fabrica herramientas» (*tool-making animal*). Se puede definir al artista productivista como un animal que se esfuerza conscientemente en crear las herramientas más perfectas. La maestría productivista, como actividad técnica, es una actividad utilitaria. El arte antiguo era un lujo que «embellecía» la vida. Su forma era individualis-

ta e impresionista. La maestría productivista es funcional, constructivista en su forma y colectivista en el acto procesual-creativo. Según la antigua noción, el artista es un vate y un dilettante, y según la nueva es un organizador y un profesional. El arte antiguo, y el arte «sagrado» se prostituye en numerosos *ateliers* y huele a cocaína. Es sexual en un 90 %. León Tolstoi tenía razón al acusarle de fornicación. El arte de caballete es al arte productivista lo que la alquimia a la química, la astrología a la astronomía. Era curandero y brujo. La vieja estética es a la nueva, que está en trance de nacer y que he denominado *ciencia de la maestría productivista*, como la filosofía metafísica a la metodología contemporánea. El nombre de ciencia del arte como ciencia de lo «Bello» tiene un sonido tan curioso como la vieja denominación de la química: *poietica* o *ars divina*.

## 26. El catalizador de la idea de maestría productivista

Hay que confesar que la idea de práctica productivista ha nacido en nosotros bajo la influencia de las reformas sociales que se han producido en Rusia en los últimos años. La idea utilitaria-constructivista del arte nació en Europa y en Norteamérica como resultado del esfuerzo realizado para hacer lo más «confortables» posible las condiciones de vida, entendiendo que el confort no tenía el sentido de lujo inútil, sino el de las comodidades prácticas de la vida urbana contemporánea. En las condiciones de concentración de la producción en manos del Estado y de regulación de sus órganos por el gobierno, la idea de maestría productivista puede aplicarse desde arriba; pero en la economía capitalista, donde los factores de regulación son el mercado y la libre empresa, esta idea se realizará a partir de la base, bajo la presión de las tendencias al «americanismo» que caracterizan a nuestro siglo, tanto en el modo de vida capitalista como en el socialista.

Es significativo que la idea de maestría productivista, en su sentido social más amplio, no ha sido propuesta por los trabajadores de la producción, ni por los artistas-aplicados sino por los maestros del arte de caballete.

La tarea de la reorganización de la producción se impone actualmente a la economía, y no solamente en Rusia. No negaremos que el mundo entero está al borde de inmensos cambios sociales. Y me inclino a atribuir una importancia social primordial al hecho de que el problema de la reconstrucción del conjunto del aparato de producción a través de un nuevo

impulso creador, corresponde a gentes todavía noveles en la producción: los hombres-artistas.

Dicen que la palabra *arte* está confinada en una esfera restringida, y que aquello que «ofrecemos» bajo el término de «arte productivista» está tan alejado del concepto institucionalizado de «arte» como forma de caballete, que no es aconsejable juntar las dos nociones bajo una misma designación. Por esto he propuesto el término de *maestría productivista*. Pero si nos limitamos a la antigua denominación de «arte productivista» y si se caracteriza al arte con las nociones de habilidad, de maestría, hay que confesar que el término no ha sido usurpado por quienes hablan de arte productivista, sino más bien por aquellos que lo han atribuido a diversos tipos de productos artesanales apenas disimulados tras las formas típicas del arte «puro». Son los estetas quienes han reducido el concepto de arte, y la idea de maestría productivista no hace más que devolver sus fronteras lógicas, por un lado ampliándolas, al arrancar al artista de la esfera limitada de las formas típicas, y por otro reduciéndolas, al excluir todo lo que es oficio sin talento y que para imponerse solamente puede recurrir a estas formas típicas.

## 27. Aparece la solución de la crisis

Tras haber errado largo tiempo por diversos atolladeros, el arte ha encontrado los medios para salir de la crisis. Esta salida está en la sustitución de las formas típicas del arte para las formas dictadas por la vida, las formas funcionales dotadas de una necesidad práctica, de un arte que no reproduce el mundo exterior, que no le disfrazaba con baratijas decorativas, sino que construye y da vida.

Así, la solución de la crisis no ha sido la «muerte» del arte sino la continuidad de la evolución de sus formas, dictada tanto por el proceso lógico de su desarrollo como por las condiciones sociales.

Ha sido necesaria una época de profunda decadencia de la vida social para que el arte fuese encerrado en las jaulas de los museos. Actualmente su campo de acción es la vida entera. Y a pesar de la indignación que hayan podido manifestar los críticos de arte eclécticos, y de todo lo que hayan podido decir sobre la profanación del carácter «sagrado» del arte, no podrán retenerlo en sus jaulas, y el arte, rompiendo las cadenas de los museos, se lanzará triunfalmente en la vida.

Moscú, marzo de 1922

## Notas

1. Entre 1913 y 1915, el postulado realista se encuentra en el centro de las preocupaciones de los artistas rusos, sobre todo de los constructivistas (Tatlin). A partir de 1915, los jóvenes lingüistas agrupados en el OPOIAZ dieron a conocer en sus textos teóricos (Shklovsky) esta exigencia fundamental de la nueva creación artística. Roman Jakobson resume su posición en el artículo «Del realismo artístico» (1921). En las artes plásticas, el postulado realista fue afirmado a partir de 1913. A partir de 1916, sirve de justificación teórica para la totalidad de investigaciones materiales no objetivas (véase N. Punin, «Iskusstvo i proletariat», en la revista *Izobrazitel'noe Iskusstvo*, n.º 1, 1919).

2. Tarabukin insiste en uno de los ejes de la teoría constructivista: el trabajo del material. Superando el ilusionismo de la tela, Tatlin había franqueado el umbral de la construcción material durante el invierno de 1913-1914. De allí se elaboraron en la práctica constructiva las reglas de *la organización del material*. La supresión del zócalo de las esculturas y del marco de las pinturas, muestra al mismo tiempo la nueva independencia *material* adquirida por la obra de arte en vías de emancipación no-objetiva.

3. Paralelamente al advenimiento del suprematismo, la obra de Vladimir Tatlin (1885-1953) es un testimonio del cambio radical realizado por las artes plásticas en Rusia entre 1913 y 1915. En el campo literario, la creación de Khlebnikov y la de Krutchenykh ofrecen el ejemplo de una transformación tan radical. En 1922, Tatlin y Khlebnikov se encontrarán para una realización común: Tatlin se encargará de la puesta en escena de la pieza de Khlebnikov *Zan-ghezi* (véase T. Andersen, *Vladimir Tatlin*, catálogo del Moderna Museet, Estocolmo, 1968).

4. El grupo Obmokhu (Sociedad de Jóvenes Pintores) fue constituido en 1919 por los jóvenes alumnos de los *ateliers libres* de Moscú (Svomas): Medunetski, Ioganson, los hermanos Sternberg, Kostin, Denisovsky y otros. A partir de 1920, este grupo representa el ala extremista —«productivista»— del constructivismo: las obras utilitarias (carteles, decorados teatrales, logotipos, etc.) toman la delantera a las obras plásticas «puras». Su extremismo político-social se manifestó desde la primera exposición con la negativa de firmar las obras, que eran presentadas anónimamente. Hubo tres exposiciones del Obmokhu, que tuvieron lugar en Moscú en 1919, 1920 y 1921; en la tercera participó igualmente Rodtchenko con varias construcciones suspendidas.

5. Piotr Vassilievitch Mituritch (1887-1956) fue muy influenciado por Tatlin en un corto período que va de 1918 a 1920. Incorporado ocasionalmente al constructivismo, da una forma original a la teoría de los volúmenes especiales en la pintura. A partir de 1918, produjo sus «pinturas espaciales», pedazos de cartón entrecruzados, pintados de diversos colores, materializaban en tres dimensiones el principio teórico de la pintura constructivista de 1918, consistente en la interpretación espacial de las *superficies-planos* de colores.

Así, Mituritch proporcionó el modelo vulgarizado, pero su-

mamente didáctico de las investigaciones pictóricas de Aleksandra Exter y de Liubov Popova (véase A. Nakov, *Aleksandra Exter*, París, 1972, pp. 39 y ss.). En su libro (*Op. cit.*, pp. 180 y 181), Camilla Gray reproduce algunos ejemplos de la pintura espacial de Mituritch. Estas obras figuran igualmente en la revista *Izobrazitelnoie Iskusstvo*, n.º 1, Petrogrado, 1919.

6. A partir de finales del siglo XIX, el *ilusionismo de la representación* se convierte para los innovadores de la pintura en el principal enemigo. Si creemos en una cierta concepción de la historia del arte, la cual está en fase de afirmarse actualmente, los impresionistas habrían sido los primeros en luchar contra este postulado para llegar a la «ruptura» cézanniana. Desde una óptica más sofisticada, pero no mejor informada, se hablará de «corte epistemológico», coincidiendo naturalmente con la obra de Cézanne.

Sin embargo, la lucha de la pintura europea contra el postulado realista no data del siglo XIX: para convencerse es suficiente hacer referencia al ejemplo del ideal antiguo.

A principios del siglo XX, Fernand Léger se afirmará como uno de los adversarios más encarnizados del espejismo naturalista y de la *mimesis* ilusionista. En su texto «Los orígenes de la pintura y su valor representativo», que data de 1913 (véase F. Léger, *Les Fonctions de la peinture*, París, 1965; versión castellana: *Funciones de la pintura*, Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. - EDICUSA, Madrid, 1975), escribirá: «El valor realista de una obra es perfectamente independiente de toda cualidad imitativa».

7. El primer *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de K. S. Malevitch se encuentra actualmente en la Galería Tretjakov de Moscú. Presentada en diciembre de 1915, en la «Última Exposición Futurista 0,10» (n.º 39 del catálogo), esta tela se convirtió en el símbolo del suprematismo. El reproche de «absurdo» que Tarabukin hace a Malevitch, muestra la rapidez de la regresión teórica que siguió a la instauración de la NEP. El propio Malevitch trató de presentar su cuadrado como el símbolo de «la economía máxima» (Vitebsk, 1919), pero este intento de justificación política fue muy tardío para convencer a los ideólogos de entonces.

Para la crítica actual, el significado plástico del *Cuadrado negro* en la historia del suprematismo y en la de la pintura de nuestro siglo parece todavía escapar a una definición clara y precisa. Si se examinan las declaraciones de Malevitch tanto inmediatas (*Del cubismo al suprematismo*, 1916) como posteriores (1920, 1924), se trataría no de un acto de nihilismo pictórico, sino más bien de la *tabula rasa*, permitiendo una toma de consciencia y un nuevo punto de partida de la pintura-color. El significado *limitativo* del blanco/negro se vuelve así comprensible, porque estos dos colores constituyen los límites extremos del color, el «punto cero» de la pintura, según la propia expresión de Malevitch. En lo referente a la forma de la tela —el cuadro frontal—, sugeriría la misma interpretación de *plano de ruptura*.

8. Con el nombre de «facturistas», Tarabukin designa a los alumnos de Tatlin que se dedicaban a explotar las posibilidades de la *textura* de los materiales (*faktura*). Shklovsky describe estas experiencias en su artículo «Sobre la textura y los contra-relieves».

retomado a continuación en *Khod konia* (*El paso del caballo*, Berlín, 1923). La joven escuela norteamericana de los años 60 ha retomado estas experiencias: la escultura de Carl André es el mejor ejemplo de este brote de interés por el postulado constructivista de la «organización del material».

Las críticas que Tarabukin dirige a los constructivistas parecen estar poco fundadas, en la medida en que estos denunciaban el trabajo sobre la «forma pura» y militaban por un estatuto utilitario de la obra de arte: la obra de arte debía tener una utilidad «activa», debía actuar directamente sobre la vida material (la producción, las luchas sociales, etc.) para modificarla.

Un manifiesto «formista» apareció en las páginas de la revista *LEF*. Emanaba de un grupo de artistas sin vínculos con el verdadero grupo constructivista: en esta época, la actividad de Rodtchenko, Lissitzky y otros constructivistas, era únicamente *productivista* (diseño, montaje de exposiciones, tipografía, cine).

9. La actitud «estética» (contemplativa) fue violentamente denunciada por los futuristas rusos, quienes —desde 1910— rechazaron en sus manifiestos los ideales de Bello, del Estilo, etc. El libro del poeta I. Aksionov, *Picasso y los alrededores* (*Picasso i okrestnosti*, 1914-1917) empieza así: «El hombre que ha escrito una disertación titulada «Estética» no tiene absolutamente ninguna esperanza de comprender el arte». Este estado de espíritu tiene sus raíces en la tradición demócrata-revolucionaria del siglo XIX ruso: así, Pisarev (1840-1868) publicaba en 1865 un artículo titulado «La destrucción de la estética», donde el arte era acusado de «impedir que el hombre se consagre a las cosas útiles de la vida». Los constructivistas-productivistas retomarán de alguna manera esta idea para dar al arte el lugar de *enseñanza* que le reservaba Pisarev.

10. El carácter utilitario de la construcción no era un postulado de importancia primordial para los constructivistas, quienes veían en la construcción un medio de *organización del material* (la estructura transformadora); la finalidad experimental y cognoscitiva tomaba la delantera sobre la aplicación práctica inmediata.

11. La distinción *predmetnyi-bespredmetnyi* se refiere a la presencia o ausencia de un objeto figurado y correspondería a la oposición generalmente utilizada en castellano entre «figuración» y «abstracción». Sin embargo, la connotación estética del término *abstrakto* tiene por efecto la neutralización de la oposición rusa *abstraktnyi* (abstracto)/*bespredmetnyi* (no objetivo); así, se ha escogido la oposición «no-objetivo» y «objetivo», dejando claramente sentado que este último término no tiene absolutamente el sentido filosófico que puede revestir cuando se opone a *subjetivo*.

12. Aleksandr Rodtchenko (1891-1956) reemplazó al constructivismo tatliniano en 1918. En la exposición « $5 \times 5 = 25$ » presentó cinco obras, de las cuales tres eran telas «puras» fechadas en 1921. Se titulaban: *Color rojo puro*, *Color amarillo puro*, *Color azul puro*, e iban acompañadas de un comentario en el que se afirmaba la primacía de estos colores «puros». En el mismo año, participó en la tercera exposición del grupo Obmokhu (mayo de 1921).

13. El autor se niega aquí a ver el sentido conceptual de la trayectoria de Rodtchenko, que excede precisamente el estatuto

de *representación material*. En la perspectiva adoptada por Tarabukin, según la cual el cuadro es igual a una *imagen*, la obra de Rodtchenko aparece efectivamente como un punto final. Pero al igual que el *Cuadrado negro* de Malevitch señala el fin de una época para inaugurar una nueva concepción de las artes plásticas y de la pintura en particular, igualmente los «colores únicos» de Rodtchenko señalan el final de la *mimesis* en pintura.

14. La ambigüedad antihistórica de este argumento contiene en germen la futura teoría del «realismo socialista». Para justificar su negativa en conocer lo bien fundado de las vanguardias sucesivas, los teóricos del realismo socialista se atrincherarán detrás del argumento de una cierta *lógica* de la verdad y de la necesidad social, permitiendo así la regresión hacia lo que podría ser llamado «la enseñanza práctica de la sociología del arte».

15. La «perspectiva histórica» constituye todavía actualmente el alibí de una cierta historia del arte factual. Los escritos sobre el arte de la primera mitad del siglo XX reflejan claramente el desconcierto al cual puede conducir la coexistencia de numerosas «perspectivas históricas». Así, ante la falta de criterios lógicos o filosóficos, el mito de una «perspectiva histórica» sirve de excusa metodológica (véase Karl R. Popper, *The Open Society and his Enemies*, Princeton, 1962 [versión castellana: *La sociedad abierta y sus enemigos*, 2 vols., Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires, 1970], y especialmente su *The Poverty of Historicism*, 1957 [versión castellana: *La miseria del historicismo*, Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1967]).

16. La abolición del estatuto de clase (pertenencia a un grupo social) y de la personalización de la obra de arte es un rasgo característico de los jóvenes productivistas del Obmokhu: desde su primera exposición, en mayo de 1919, se negaron, ya se ha señalado anteriormente, a firmar sus telas y las exponían anónimamente. La misma actitud fue tomada por los miembros del Novembergruppe durante su exposición berlinesa de 1921 (véase R. Hausmann, «Die neue Kunst», en *Führer durch die Abteilung d. Novembergruppe*, Kunstaussstellung, Berlín, 1921, pp. 1 a 11). Algunos años más tarde, Moholy-Nagy lleva la despersonalización de la obra hasta el *Telephonbild* (el cuadro por teléfono): el artista sólo tenía que dar —por teléfono— las indicaciones para la fabricación de la obra, que así no tenía la marca personal de su mano. Un ejemplo del *Telephonbild* de Moholy-Nagy se encuentra en la colección del Art Institute de Chicago.

17. El término *futurismo* tiene aquí una acepción sociológica y no histórica: no designa el grupo de los futuristas rusos, sino los métodos de las manifestaciones futuristas y, por extrapolación, su imagen popular. A partir de 1918 y a principios de los años veinte, toda manifestación de vanguardia era inmediatamente identificada por el gran público y la prensa como «futurista».

18. Ilya Repin (1844-1930) es el representante más célebre de la pintura realista del siglo XIX ruso. Desprestigiado por la generación futurista, fue puesto sobre un pedestal por la doctrina del realismo socialista (*Sotsrealism*).

19. Esta idea está muy alejada de los verdaderos objeti-

vos que se propusieron los constructivistas en la producción. Opuestos a la autoridad absoluta de los conocimientos positivos/técnicos, asignaron al artista el papel de «conceptualizador» que avanza por el camino del conocimiento artístico y encarna la intuición formal en los esquemas «inventivos», es decir, *exigiendo* nuevos métodos y nuevos materiales para la realización de proyectos audaces libres de la dificultad material. El mejor ejemplo de esta tendencia constituye la máquina para volar de Tatlin, el LETATLIN (término compuesto con el nombre del pintor y el verbo ruso *letat* = volar), cuya concepción se extiende de 1930 a 1932.

Para el artista fue una ocasión de experimentar visualmente (por tanto, estéticamente) con las formas «óptimas» en el plano técnico: pensaba así que obteniendo los mejores resultados técnicos realizaba al mismo tiempo una curva (el ala del aparato) perfectamente «productivista», y en consecuencia *lógicamente bella*. Se puede leer en el texto con el que presentó su aparato: «Frente a la técnica, el artista debe materializar en su trabajo una sucesión de relaciones nuevas entre la forma y el material».

La tesis de Tarabukin parece responder a algunos postulados sociopolíticos lanzados por la NEP. Un ejemplo de la realización de esta idea se puede encontrar desarrollada en el cine-tren de Medvedkin, recientemente exhumado por Chris Marker en apoyo de la crítica constructiva, es decir, participando directamente en la producción: este ejemplo muestra hasta qué punto la idea misma de «obra de arte» estaba ausente de la concepción constructiva, porque las películas de Medvedkin nunca fueron proyectadas fuera de una situación práctica para la cual ellas habían sido producidas, como un comentario cinematográfico del trabajo en la fábrica.

20. Ossip Brik, Kuchner y Arvatov fueron los ardientes defensores y teóricos de la NEP artística. Participaron activamente en las discusiones del Inkhuk y del Vkhutemas-Vkhutein. Sus posiciones teóricas fueron expuestas en las páginas de la revista *LEF*, que durante los años 1923-1925 defendió abiertamente la concepción *productivista*. Maiakovsky y Rodtchenko trabajaron en estrecha colaboración con esta revista.

21. Liubov Popova (1889-1924), pintora cubo-futurista y más tarde constructivista de gran talento, y Varvara Stepanova (1894-1958), pintora constructivista y mujer de Rodtchenko, participaron en la exposición «5 × 5 = 25». Tomaron las directrices *productivistas* a partir de 1922 y se consagraron a la producción de modelos para la industria (textiles, vestidos, etc.), así como al teatro. Su actividad productivista está vinculada a las realizaciones teatrales de Meyerhold (véase especialmente *El Magnífico Cornudo* [1922], de Crommelynck, y *La muerte de Tarelkin*, de Sukhovo-Kobylin).

22. En 1922, Meyerhold elaborará sus teorías sobre el actor *biomecánico*. En la época en que se redactó este texto, las teorías del director de teatro, que se insertan muy naturalmente en el sistema de Tarabukin, todavía no habían sido formuladas definitivamente. Meyerhold rechazaba totalmente la idea de artificialidad teatral, principio rector de la etapa precedente, cuya mejor ilustración es el Kamerny Teatr de A. Tairoff. El montaje de la pieza de

Sukhovo-Kobylin, *La muerte de Tarelkin*, es una de las primeras manifestaciones del teatro *biomecánico* de Meyerhold.

23. En esta época, Maiakovsky y Rodtchenko realizaron en estrecha colaboración carteles publicitarios, y el primero proclamaba la publicidad comercial (la *reklama*) como la «poesía del día presente». Numerosos poetas y escritores (Khlebnikov, Khrutchoykh) trabajaban en la agencia de prensa ROSTA.

24. El autor se refiere al libro de Sologub titulado *Tvo-ri-maia Legenda*.

25. Los dadaístas alemanes se sirvieron, en junio de 1920 (Feria Internacional Dada en Berlín), de la *imagen tatliniana* para proclamar la muerte del arte. George Grosz y John Heartfield se fotografiaron con una pancarta en la que se podía leer: «El arte ha muerto. Viva el nuevo arte mecanista de Tatlin», mientras que Raoul Hausmann presentaba su collage *Tatlin at home* (antiguamente Colección Moderna Museet, Estocolmo).

26. Alexandre Gottlieb Baumgarten (1714-1762), filósofo alemán discípulo de Leibnitz, fue el primero en separar la estética de la filosofía para constituirla en disciplina autónoma.

27. La idea de una «belleza» que no se encontraría en el orden de la forma (exterior), sino en el principio organizador de la obra, no pertenece a Tarabukin. Sin remontarnos a Aristóteles y a su alma «forma del cuerpo», los escritos de Viollet-le-Duc y la práctica arquitectónica de Labrouste son el testimonio de una trayectoria —funcional y orientada hacia la estructura como el único parámetro operante en la construcción— que será retomada por los arquitectos alemanes Behrens, Mies van der Rohe y Gropius. Mientras que en Occidente la máquina era con mucha frecuencia concebida como un reflejo grotesco (*Tiempos modernos*, de Chaplin, 1936) o erótico (Picabia, Duchamp, los surrealistas), para los constructivistas rusos se trataba de un sistema independiente de la psicología humana, generador de sus propias leyes, beneficiándose de una existencia y un significado autónomos.

28. La estética de la máquina, de la que Tarabukin se hace apologista, era común en los medios de vanguardia de Rusia y de Occidente. En Francia, la revista *L'Esprit Nouveau* se encontraba a la cabeza de este combate (véase Le Corbusier, *L'Art décoratif moderne*, y *Vers une architecture* [versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, S. L., Barcelona, 1977], París, 1923, y Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, 1934). Pero el «moderno» occidental sólo era teórico, a lo sumo arquitectónico. En el dominio de las artes plásticas, y especialmente de la pintura, la doctrina de un *purismo* decorativo y retrógrado se mantenía en vigor.

Para el «mecánico» en arte, véase K. G. Pontus-Hulten, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, catálogo del Museum of Modern Art, Nueva York, 1968.

29. La idea de una *superación de la necesidad del arte* se dibuja con filigranas a través de todo el pensamiento filosófico ruso. Después de Dmitri Pisarev (véase *supra*), Tolstoi da su conocida aportación a este mismo tema. Véase igualmente B. L. Bogaievsky, *Zadatchi iskusstvoznania (Fines y métodos de la historia del arte)*,

en la antología publicada por el Instituto Ruso de Historia del Arte, Petersburgo, 1924.

30. Los postulados anticontemplativos caracterizan al pensamiento artístico ruso desde 1912. A través de esta crítica estética, se manifiesta la oposición rusa al cubismo parisino. Así, Aleksandra Exter opone la *construcción* a la *composición* (véase su artículo «Lo que hay de nuevo en la pintura francesa», in *Iskusstvo* de Kiev, n.º 1, 1912). Este punto de vista será expuesto en 1914 por el poeta Aksionov (entre otros) en su libro *Pikasso i okrestnosti* (véase *supra*). El arte entendido como *actividad y acción directa* sobre el material es la teoría que predomina tanto en el dominio de las artes plásticas (pensemos en la violencia tatliniana) como en el de la poesía, que Shklovsky definirá como una «violencia organizada cometida sobre el lenguaje ordinario».

31. Nietzsche es el representante más significativo de esta tendencia «dionisiaca». La interpretación sociológica hacia la que parece que se inclina Tarabukin, atribuye unas intenciones diferentes a la teoría *art = juego* (superior).



**Por una teoría de la pintura**

**Nikolai Tarabukin**

\* Título original: *Opyt teoryi jivopisi.*



## Introducción

Por Andrei B. Nakov

«El concepto de “Gusto” como el de “Belleza” están excluidos de mi vocabulario.» Esta afirmación de Tarabukin en su ensayo *Por una teoría de la pintura*, concebido en 1916,<sup>1</sup> hubiera podido ser retomada por la mayoría de los constructivistas rusos. Y se encuentra próxima a las posiciones de Francis Picabia, quien escribe en *L'Œil cocodylate* (1921): «Quisiera fundar una escuela paternal para desanimar a los jóvenes de eso que nuestros buenos snobs denominan el Arte con una A mayúscula. El arte está en todas partes excepto en los templos del arte». Y Tristan Tzara añade: «Una obra de arte nunca es bella, por decreto, objetivamente, para todos [...]; por tanto, la crítica es inútil, sólo existe subjetivamente para cada uno y sin el menor carácter de generalidad» (1918). La quiebra de un sistema de valores estéticos es percibida en la misma época por Marcel Duchamp, quien ridiculiza la noción de «obra de arte» con sus invenciones irónicas; el definitivo urinario, bautizado *fuente*, fue concebido en 1915.

Al condenar las «exasperaciones retinianas» (Huysmans) de principios de siglo, Marcel Duchamp tornó caduco el sistema del *connaissanceurship* berensoniano.<sup>2</sup> Esta actitud positivista que preconizaba la especialización en las variaciones microscópicas de una «visión de reconocimiento» gozó durante largo tiempo del favor de los historiadores de arte. El método iconológico, aparecido en 1912 como reacción filológica a la «pura visualidad» italiana, arrastraría por su parte a sus exegetas en un torbellino intelectual que desembocó rápidamente en la especulación amanerada. La obra de arte se convertía en el lugar privilegiado de toda clase de imágenes parabólicas sobre la literatura, la filosofía, la ideología política y social, etc.

Para los iconólogos, la obra de arte no era más que un «testigo», el reflejo de una realidad exterior a su naturaleza material. Las artes plásticas aparecen como accesorios de la «cultura»...

Los intentos iconoclastas de Picabia y Duchamp no conciernen entonces más que a una élite burguesa, agradablemente halagada por el «escándalo». En Rusia, hasta la Revolución de Octubre, el movimiento innovador en las artes plásticas queda igualmente limitado a los ambientes cultos de una cierta vanguardia. Desde 1917 y hasta su liquidación por los burócratas estalinistas, éste es, por el contrario, apoyado y difundido por numerosos organismos: exposiciones y círculos de discusiones teóricas, publicaciones y escuelas. Apoyadas sobre una base ideológica de la que carecían los teóricos occidentales y desarrolladas paralelamente a una renovación total del pensamiento social, las nuevas ideas sobre el arte podían superar de un solo salto el idealismo «sublimatorio».

La historia de las escuelas occidentales de la historiografía artística, desde la segunda mitad del siglo XIX se ha caracterizado por un cierto número de intentos aislados para enfocar «objetualmente» la obra de arte, siendo la última la de George Kubler, cuyo libro *The Shape of Time* (Yale University Press, 1962; versión castellana: *La configuración del tiempo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975) se subtitula *Notas sobre la historia de las cosas*. Pero estos trabajos que trataban de arrancar la historia del arte a la exclusiva «perspectiva estética» (o histórica) cuyos límites se habían vuelto evidentes, tienen por común denominador el haber sido realizados independientemente los unos de los otros. Se trata más de un abanico de estudios aislados que de una verdadera teoría, desarrollándose por etapas sucesivas. Aquí hay que mencionar los nombres de Conrad Fiedler (1841-1895) y August Schmarsow (1853-1936). Ya entonces Fiedler excluía la posibilidad de deducir el concepto de belleza del campo de la estética y ponía al arte en pie de igualdad con la naturaleza. A partir de 1891, un tema materialista hará su aparición en la enseñanza de Schmarsow, entonces profesor en la Universidad de Leipzig. Este último quería que se considere la historia del arte como una ciencia «positiva», acreedora de los mismos procedimientos de investigación que la química o las leyes de la mecánica; con la ayuda de interminables fórmulas matemáticas trataba de describir las «leyes internas» de la obra de arte. Señalemos al respecto el notable libro de Paul Frankl, *System der Kunstwissenschaft* (1938), que pone claramente de manifiesto la importancia histórica de los *Principios fundamentales de la*

*historia del arte (Grundbegriffe der Kunstwissenschaft)*, de Schmarsow (1905). Es significativo que este último mantuviese una agitada polémica con la escuela de Viena, y con Wickhoff en particular. Esta polémica adquiere todo su sentido a la luz de los postulados materialistas de Schmarsow, opuesto a la tradición idealista de la escuela vienesa, una tradición «cultural» que producirá durante los años veinte una historia del arte concebida como «historia del espíritu» (la *Geistgeschichte* de Max Dvorak).

Theodor Hetzer (1890-1946) aparece como un continuador de algunas ideas de Fiedler. En sus manuscritos se encuentran proposiciones análogas a las emitidas por los formalistas rusos: «Cada gran obra de arte tiene su orden, a partir del cual las partes constituyen el todo [...]. Este orden se realiza a través del material —palabra, sonido, color, línea, bronce, etc.—, y respeta la existencia y el deseo de este material». Pero, aunque rechazando a la vez la intuición bergsoniana y lo arbitrario del juicio estilístico, Hetzer no podía superar los límites generalizadores de la «historia del arte sin nombres» (*Kunstgeschichte ohne Namen*) de Wölfflin. Ajeno a una verdadera concepción materialista del sistema formo-creador de la obra de arte, no puede escapar a algunos aspectos de la tradición de la filosofía idealista alemana: sus desarrollos teóricos se insertan en un contexto filosófico donde la noción de genio se sigue manteniendo en vigor.

La historia de las diversas escuelas que han sido calificadas de «formalistas» está todavía por hacer. Desgraciadamente la indeterminación en la que se ha dejado el término «formalista» se presta a numerosas confusiones. ¿No es toda reflexión sobre la historia del arte una investigación sobre el significado de las *formas* plásticas?

El análisis formal de Heinrich Wölfflin (1864-1945) se mantiene, con o sin razón, como el ejemplo más ampliamente admitido de un «método formalista». Pero no es la obra aislada la que es analizada, y todavía menos su constitución interna: el orden constitutivo del material. Wölfflin se ocupa del estadio estilístico de la obra. Anteriormente elaborado por la historia del arte, el estilo implica inmediatamente un segundo plano histórico y estético, una «perspectiva cultura». No es pues sorprendente que la principal aportación teórica de Wölfflin se limite a la determinación de articulaciones estilísticas: al descubrimiento de un nuevo estilo, el manierismo, definido al principio como la tendencia «anticlásica» del Renacimiento.

La obra de Henri Focillon (1861-1943) ofrece el mejor ejemplo de un «formalismo» de base idealista. Declarando que la «obra de arte no existe fuera de la forma» y dando gran

importancia a la determinante material de la obra de arte, Focillon se interesaba sobre todo por las intenciones del artista, por el camino que conduce de la Idea a la obra: así, en el *Elogio de la mano* hablará del «espíritu que construye la Mano». Las repercusiones de este discurso formalmente innovador, pero todavía tributario de una concepción de la estética idealista son visibles en la brillante escritura de un René Huyghe que, al amparo de una psicología del arte, reintroduce antiguos conceptos idealistas, parcialmente superados en su tiempo por el propio Focillon.

El ensayo de Tarabukin *Por una teoría de la pintura* pertenece a una esfera cultural radicalmente diferente del discurso estético vigente en la Europa occidental. Después de 1918, no es posible, en la Unión Soviética, ignorar los cambios que han tenido lugar en el sector de las Ciencias Sociales y en el de la actualidad artística. El lenguaje idealista de Berdiaev<sup>3</sup> queda relegado a un segundo plano. En una atmósfera de descubrimientos febriles y de tanteos instintivos, las ideas así como el vocabulario que las expresa siguen la intuición creadora de Malevitch, Tatlin y Rodtchenko. El campo de las innovaciones es tan amplio que se sucumbe a la embriaguez de las posibilidades hasta el punto de que la sonoridad del verbo tiende a veces a ocultar el rigor del discurso. El derrumbamiento del antiguo discurso estético es tan manifiesto que no se puede hacer referencia a él ni siquiera parcialmente. La invención *debe* modificar la aprehensión de las últimas conquistas de las artes plásticas. En contacto más estrecho con la creación, la teoría del arte trata de modificarse fundamentalmente. Se asiste entonces a uno de estos momentos privilegiados en que la práctica y la teoría se apoyan mutuamente para anunciar una nueva era artística.

Armados con la concepción de un nuevo «realismo materialista» de la obra de arte, creadores y críticos se comprometen sin demora en la vía de un razonamiento formal que se revela rico en acontecimientos. Los conceptos operativos necesarios son elaborados en la práctica de la pintura suprematista de Malevitch y en la experiencia de los contrarrelieves tatlinianos: la superficie-plano (*ploskost*), la textura (*faktura*), el color considerado como material. El principio de la construcción dinámica (a-simétrico) es el motor de una lógica transformadora. En el período analítico (1918-1921), de las relaciones de estos elementos básicos se desprendería la lógica constructivista (formal): las leyes del descubrimiento formal que constituyen la finalidad de la obra de arte. Pero esta lógica, fundada

sobre la innovación a cualquier precio, sólo podía desembocar en la quiebra del sistema: se debía llegar a la innovación por la innovación. Por lo demás, el realismo socialista ahorró al constructivismo su propia destrucción.

Hay que señalar, sin embargo, que habiendo aprendido la lección de la experiencia simbolista, los constructivistas ya no cometerán el error de erigir en dogma teórico un sistema operativo. Consciente del carácter *instrumental* de sus proposiciones, Tarabukin precisa que no pretende elaborar una filosofía global del sistema de las artes plásticas, sino más bien «un método de aproximación». Sin embargo, cuando Tarabukin aborda el esencial problema de la representación, cuestiona la esencia misma de la pintura: la validez de su existencia. Aceptando en parte la argumentación del constructivismo avanzado de Rodtchenko y del productivismo en particular (*Del caballete a la máquina*), Tarabukin no quiere negar la validez representativa de la pintura ni ver en ella un ejercicio formal analítico, cuyo interés excedería de alguna manera el material de la obra. Para él, un resultado situado en el más-allá formal de la obra de arte no puede justificar la existencia de la pintura. Pero en este estadio aparecen las limitaciones de su método: la teoría no justifica la separación entre el material y la experiencia formal. Es precisamente el vínculo forma-material el que fundamenta la existencia de la obra de arte. La obra de arte debe seguir siendo «el objeto» que definía Shklovsky. El arte que hoy en día se intenta calificar como *conceptual* difícilmente merecería la aprobación de Tarabukin.

En su óptica, efectivamente, el «tema» pierde su posición privilegiada para convertirse en un «elemento de la forma».<sup>4</sup> El significado de la obra de arte sale del campo subjetivo de las generalizaciones simbólicas para entrar en el orden de los «objetos». La nueva visión del mundo, a través de la experiencia artística, rechaza el camino macrocósmico de la materia, apoyado en las leyes transformadoras de su organización. ¿No es una nueva etapa dentro de la eterna búsqueda del «movimiento perpetuo»? La obra de arte, considerada desde el punto de vista «objetual», engendra una multitud de significados: el «organismo artístico» se convierte en una entidad plenamente autónoma que toma las fuerzas de su existencia —de su construcción— únicamente en la dinámica interna de su estructura. El hombre ya no cuenta con un dios para realizarse: debe encontrar en sí mismo sus fuerzas. Esta perspectiva crítica hace insuficiente, inadmisibles, todo discurso parábólico, y relativa cualquier concepción estética.

Es difícil descubrir las fuentes del texto de Tarabukin dentro de la historia del arte ruso. Esto se debe a que su teoría es prácticamente inexistente antes de principios del siglo xx, cuando ésta encuentra tantos estímulos y mecenas<sup>5</sup> como la creación artística. Rusia se vuelca hacia Alemania, y gracias al apoyo de Adolf Goldschmidt se crea un Instituto de Historia del Arte en San Petersburgo, en marzo de 1912, siguiendo el modelo del Kunsthistorisches Institut de Florencia que acababa de ser inaugurado. El hecho de que desde el primer año los estudiantes sigan los cursos de Zubov sobre «los métodos de la historia del arte», es un ejemplo significativo de la orientación tomada por este instituto. A partir de 1920, el Instituto<sup>6</sup> será incorporado dentro de un conjunto de unidades de investigación que reagrupará, en una plataforma común, al Instituto de Cultura Material y sobre todo al Instituto para el Estudio de las Artes Literarias (Institut Slovesnogo Iskusstva), dentro del cual trabajaban Eikhensbaum y Shklovsky. Es en la aportación de las ciencias del lenguaje donde hay que buscar desde 1920 una parte de las fuentes de los estudios formalistas en historia del arte. Una declaración común de los lingüistas y de los historiadores de arte proclamaba la «necesidad de aplicar el método morfológico o formal tanto para las artes del verbo como para las artes plásticas».<sup>7</sup>

Pero en esta época, Tarabukin es secretario del Inkhuk en Moscú, donde los jóvenes artistas y teóricos desarrollan las ideas más avanzadas. El 20 de agosto de 1921 presentó por vez primera una disertación titulada *El último cuadro ha sido pintado*. En la sección teórica, Lissitzky leyó su declaración *Proun* (23 de septiembre de 1921), anunciando «la transición del suprematismo al estadio de la arquitectura», transición que equivale a una mutación de las ideas suprematistas en el campo de las ideas constructivista-productivista. El 23 de marzo de 1922, Borissov habla de «El análisis del objeto en el arte» y, el mismo año, expone su teoría sobre «La rítmica del espacio». Es en el marco del Inkhuk donde Rodtchenko da la primera versión de su texto sobre *La Línea* (1921), cuya importancia teórica está todavía por descubrir. Partiendo de esta nueva base teórica Kadinsky compondrá su «gramática técnica de la pintura»: el libro *Punto y línea frente al plano* editado en 1926 por la Bauhaus.\* Las bases constructivistas de este libro, inspirado por las discusiones teóricas del Inkhuk, parecen ser desconocidas por la crítica, al igual que la casi totalidad de las innovaciones teóricas de los constructivistas rusos.

Andrei B. Nakov

\* Versión castellana: *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores, S. A.; Barcelona, 1974.

## Notas

1. Fechar esta obra en 1916 quizá sorprenda e induzca a dudar de su exactitud; en efecto, tanto el vocabulario como algunas ideas del constructivismo teórico corresponden a concepciones posteriores a 1916. Recordemos también que los inicios de esta teoría son todavía anteriores, ya que el grupo cubo-futurista Unión de la Juventud empezó a publicar obras teóricas a partir de 1913. En 1915 tuvo lugar la explosión del suprematismo que, acompañado de numerosos textos teóricos, inició una animada polémica con el constructivismo. Finalmente, a partir de 1915, todas las nociones analíticas utilizadas por Tarabukin eran conocidas en la práctica crítica, su contenido había sido aclarado y su utilización estaba generalizada.

En 1916 tendrán lugar unas iniciativas teóricas que integran los resultados de la vanguardia artística en unos nuevos esquemas analíticos: es el momento de la formación del OPOIAZ, el círculo lingüístico de Moscú que existía desde el otoño de 1915. En 1916, Viktor Shklovsky dirige la publicación de la primera compilación sobre la *Teoría del lenguaje poético*. Su artículo-manifiesto «Potebnia» se publica en el mismo año. Así pues, el año 1916 parece una fecha lógica para un trabajo de teorización *global* de este tipo. Más tarde, las grandes visiones teóricas abarcando conjuntos enteros cederán el lugar a los estudios de detalle que caracterizan el ritmo irregular de principios de los años veinte. Tampoco debemos olvidar que, si bien los textos teóricos y los manifiestos sobre las artes plásticas de los años 1910-1916 siguen siendo desconocidos actualmente, no dejan de ser tan numerosos e importantes como los de literatura y teoría literaria.

2. El método de Berenson deriva de la práctica de identificación de Giovanni Morelli (1816-1891), quien transportó a la historia del arte la experiencia adquirida en la práctica de la anatomía comparativa. En los fundamentos de la técnica de Morelli estaba la identificación de una obra de arte a través de detalles secundarios (la manera de dibujar el lóbulo de la oreja o los dedos de los pies) que al igual que las «huellas digitales», no podían engañar al experto.

3. El filósofo idealista Nikolai Aleksandrovitch Berdiaev (1874-1948) fue uno de los escasos críticos del arte no-objetivo que emitió argumentos valiosos. Véase N. A. Berdiaev, *Krisis iskusstva (La crisis del arte)*, Moscú, 1918.

4. En un texto muy interesante basado en el análisis del «asunto de la procesión» en la obra de V. Serov («Formalnoe razrechenie motiva "chestvyia" u Serova», publicado en los *Troudy*, GAKhN, 1926, pp. 198 a 213), A. V. Bakuchinski presenta el ejemplo del enfoque del tema (el asunto de la procesión está tomado como *tema formal*) como elemento formo-creador. Sobrepassando el estadio *composición-imagen* en el que se había detenido la *Typengschichte* de los iconólogos (por ejemplo, el «Pathosformel» warburgiano), el autor analiza los cambios compositivos dentro de la perspectiva del cambio de la estructura interna de un *asunto temático*. La elección de la obra del célebre retratista Valentin Serov (1865-1911), quien, dentro de la perspectiva de un enfoque distinto,

podía dar lugar al más indiscreto discurso literario, evidencia el total alejamiento del autor respecto del discurso estético.

5. Entre ellos se encontraba el conde Vrangél, asistente asiduo al círculo parisino de las «Soirées de Paris» y simpatizante de los cubo-futuristas.

6. Diversos artistas entrarán en este Instituto después de 1921: Tatlin, Malevitch, Matiuchin, Filonov, Mansurov. Cada uno desarrollará en él una original teoría del arte.

7. Publicado en *Zadatchi i metody izutchenia iskusstv (Finalidades y métodos del estudio de las artes)*, Rossisky Institut Istoriyi Iskusstv, Ediciones Akademia, Petersburgo, 1924, p. 178.

## **Advertencia del comité de Edición**

Con excepción de algunos cambios y complementos de importancia secundaria, este libro fue escrito en 1916. Sin embargo, el Comité de Edición sigue considerándolo de actualidad como un intento concreto de sistematización del problema de la práctica pictórica.

Ediciones del Proletkult Panruso, Moscú, 1923

## El problema metodológico

El problema metodológico de la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*<sup>1</sup>), teniendo en cuenta por una parte el estado actual del conocimiento del arte y por otra de la realidad social, se presenta bajo un aspecto extremadamente complejo. La dificultad es todavía mayor para la realidad revolucionaria rusa que, habiendo cambiado radicalmente nuestros puntos de orientación en el mundo de los fenómenos reales, nos obliga a enfocar cada hecho de la ciencia, del arte, de la actividad práctica y de la filosofía no como un problema abstracto del conocimiento «puro», sino como un hecho cargado de significación social. Bajo la mirada escrutadora de todo investigador preocupado por comprender el significado de los hechos de su época, el más pequeño problema en cualquier dominio especializado adquiere las dimensiones de un problema de interés general. No hay ciencia, arte, pensamiento humano o disposición psíquica aislada del medio social y de la atmósfera de la época que les ha visto nacer.

No intentaré aquí estudiar el problema metodológico de la ciencia del arte en todas sus implicaciones gnoseológicas, filosóficas y sociológicas. Tal intento desbordaría el marco de este trabajo, cuya finalidad se limita al análisis formal de los elementos pictóricos. En el marco de estudio que emprendo, el problema metodológico consiste en delimitar una serie de dominios particulares inscritos en la amplia esfera de la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*), y en determinar el lugar y el significado que en ella ocupa el sector conocido con el nombre de teoría de la pintura.

El término «ciencia del arte» (*Kunstwissenschaft*), en un amplio sentido, incluye la filosofía del arte, la sociología y la historia del arte, la estética y, finalmente, la teoría de los géneros artísticos particulares.

La historia pone de manifiesto la evolución de los estilos según la relación de sus *cambios* cronológicos a través de las épocas. La sociología estudia la dependencia de las formas artísticas en relación al terreno —sobre todo de índole económica— en el cual se desarrollan, determinando el papel de los factores de clase y de los factores políticos. La filosofía trata de establecer, partiendo de premisas materialistas o metafísicas, las leyes que condicionan el cambio de las ideologías y de los estilos en el mundo de los fenómenos artísticos. La estética, ciencia con predominio psicológico, estudia las reacciones del medio receptor frente a las obras de arte. Finalmente corresponde a la teoría del arte el análisis de los elementos constituyentes de la forma de las creaciones artísticas, su morfología.

El problema morfológico planteado en este estudio y el método utilizado, limitan el campo de la investigación al análisis de los elementos formales de las obras pictóricas, considerados como organismos *sui generis*. Es necesario definir con precisión el lugar que corresponde a este texto en el conjunto de escritos sobre el arte.

La forma artística no es una formación abstracta, sino que depende de las condiciones económicas, políticas y de clase propias a tal o cual orden social. Por esto toda abstracción metafísica que enfoca la obra de arte en sí misma, fuera de la época y del medio donde se produce, no es más que una ficción. Pero antes de afirmar que una forma no es solamente el producto del medio histórico que la ha generado, sino también la expresión de su tiempo, hay que saber *reconocerla*, saber *verla* y analizarla. Y es allí, y allí solamente, donde reside la justificación de este punto de vista limitado que nosotros llamamos método formal: es solamente un instrumento de análisis destinado a poner al desnudo el esqueleto de la obra, para llegar al conocimiento de su esencia.

Tras este primer paso formal es preciso dar un segundo, un tercero, etc., y solamente al final de este trayecto se descubren los verdaderos horizontes de la ciencia del arte. Insisto pues, categóricamente, en que este trabajo y el método aplicado no pueden ser considerados como un modo de orientación absoluto y definitivo en el mundo de los fenómenos artísticos. Tan sólo reconociéndolo como instrumento de trabajo se puede defender sus derechos a la existencia.

Desearía que se considerase este texto al igual que un manual de «Morfología de las plantas» o de «Piezas de máqui-

na». La máquina —desde el motor de vapor de Watt al actual turbogenerador— es un producto de su época. La sociología lo estudia como fenómeno social. La economía política como factor de la producción y de la economía. Pero son las disciplinas particulares las que lo estudian como fenómeno técnico. Estas ciencias prácticas la consideran desde el punto de vista de su construcción (forma) y de su trabajo. Lo mismo se puede decir de las relaciones entre las diversas ramas de la ciencia del arte: aquí también la forma puede ser considerada a la vez como producto social y como fenómeno morfológico. La ciencia del arte comporta una sociología y una tecnología.

Denominaré al método aquí aplicado *método formal-productivista*, para reunir en un solo término dos momentos que le son inherentes. El primero, que se puede calificar de material, se refiere únicamente al análisis de las formas acabadas, cristalizadas. En este caso, el análisis se dedica de alguna manera a la estática de la obra. El segundo se puede llamar *procesual*, porque se refiere al proceso de creación del objeto, al proceso de fabricación, de producción profesional: aquí nos referimos al aspecto creativo-activo de la obra, que en el objeto acabado se manifiesta a través de lo que llamamos *oficio de la creación artística* y que los franceses llaman *métier*.\*

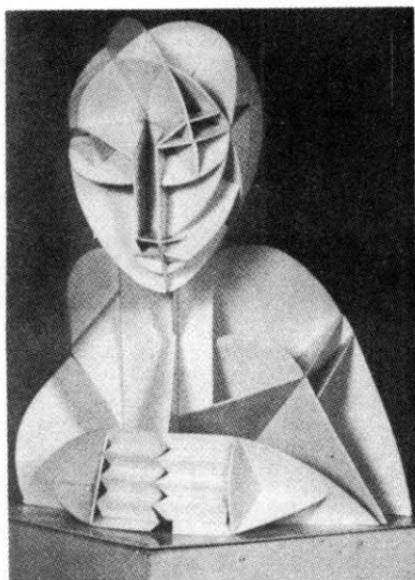
Si el primer momento constituye la materia usual de los teóricos del arte, éstos sólo recientemente han empezado a interesarse por el segundo, hasta ahora dominio reservado a la «crítica», en manos de la cual no era un método sino una licencia.

El proceso de producción del objeto artístico desarrollado en este análisis dicta en gran medida las conclusiones a las que llega el teórico. Adquiridas por vía inductiva, éstas no están construidas bajo la impresión de las formas acabadas de la obra, sino que resultan lógicamente del análisis del proceso de constitución del objeto, que determina no sólo la racionalidad de las formas sino que implica una apreciación sobre el oficio inherente a todo objeto artístico: la objetividad del análisis no supone la impassibilidad. Por objetividad no entendemos impassibilidad, sino imparcialidad, es decir, ausencia de lo arbitrario por una parte y del carácter tendencioso por otra. La apreciación estética es ahora una cuestión adquirida, incluso en historia del arte (véase, por ejemplo, H. Wölfflin).\*\*

\* En francés en el original.

\*\* Véanse las versiones castellanas de sus obras: *El arte clásico*, Librería «El Ateneo» Editorial, S. A., Buenos Aires, 1967, y *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1969.





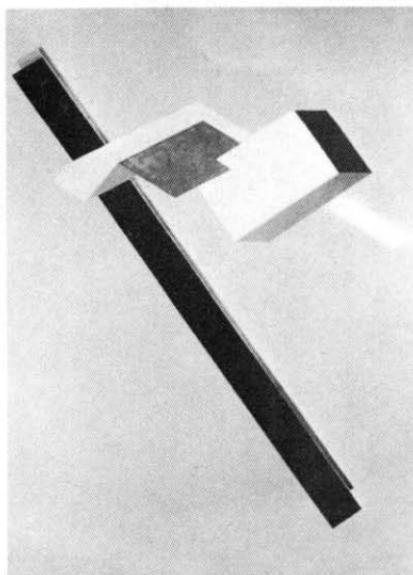
1. Naum Bago, *Cabeza construida* (acero), 1916



2. Aleksei Gan, *Constructivismo* (cubierta), 1922. Fondo blanco, el nombre «Gan» en rojo y la palabra «Constructivismo» en blanco dentro de un marco en negro



3. Mikhail Larionov (1881-1964), *Autorretrato*, 1916



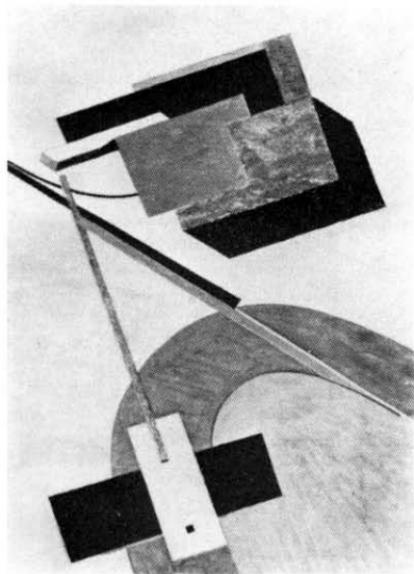
4. El Lissitzky, *Proun K6*, 1923. «Proun», nombre que significa «Proyecto para afirmar el nueve»



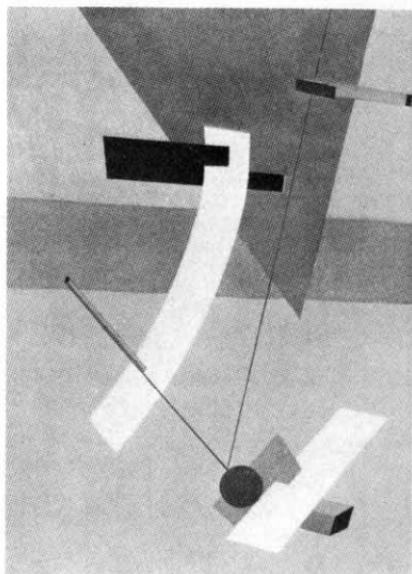
5. El Lissitzky, *Arquitectura de los «vutemas»* (cubierta), 1927



6. El Lissitzky, *Objeto* (cubierta), 1922



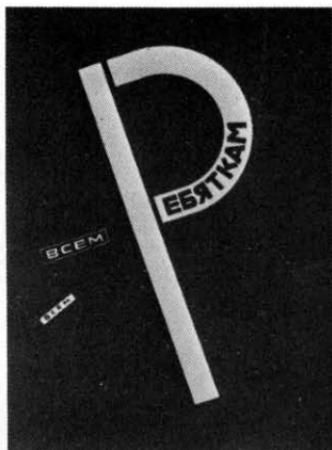
7. El Lissitzky, *Proun 23N (B111)* (pinturas sobre madera), 1920-1921



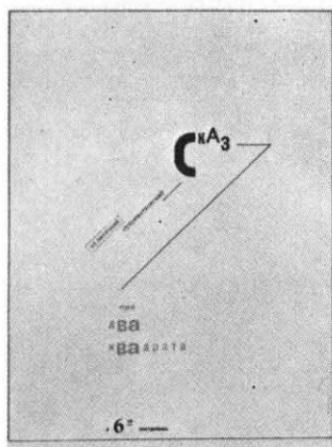
8. El Lissitzky, *Proun 12E* (óleo sobre lienzo), 1920



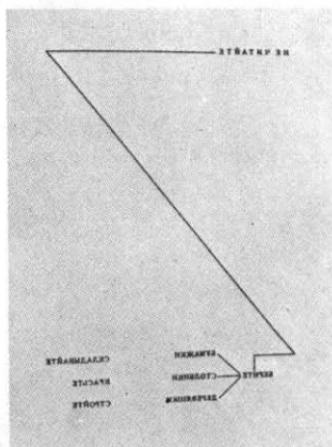
1



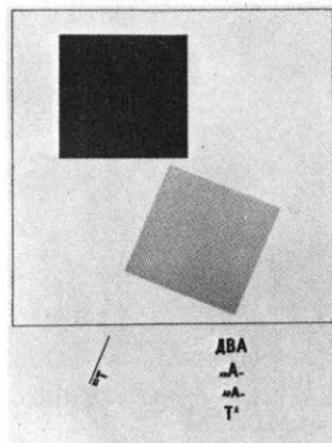
2



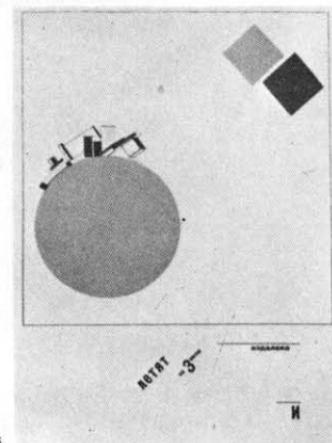
3



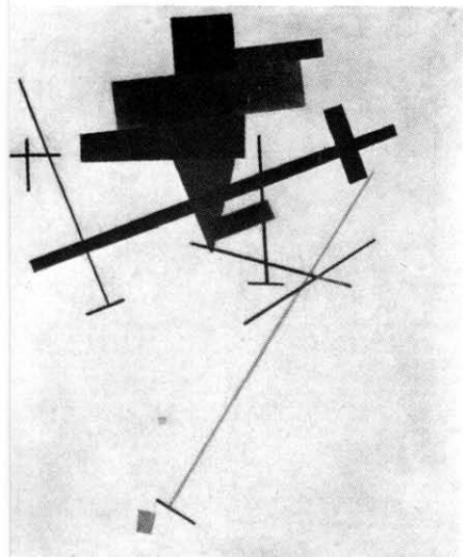
4



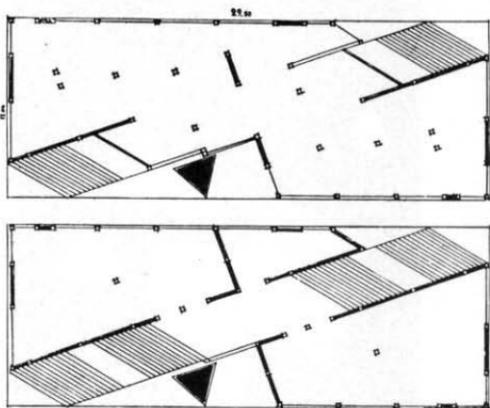
5



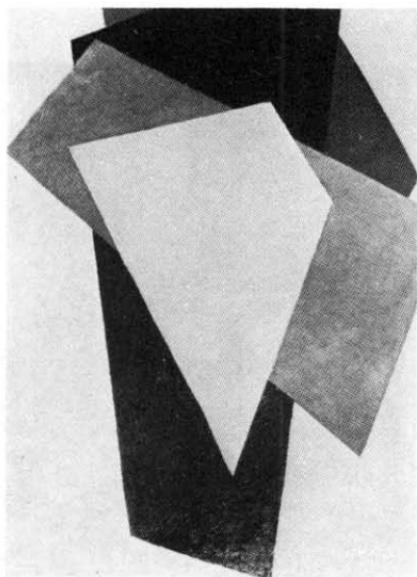
6



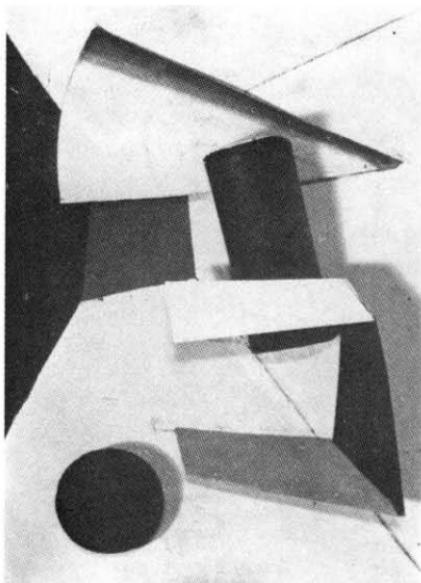
14. K. S. Malevitch, *Construcción suprematista* (óleo sobre lienzo), 1915-1916



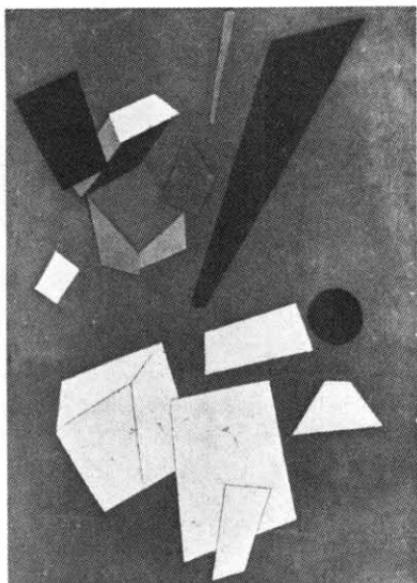
15. Konstantin Stepanovitch Melnikov, Dibujos para el Pabellón Soviético, Exposición Internacional de París, 1925.



16. Liubov Sergeievna Popova, *Pintoresco-tectónico* (óleo sobre lienzo), 1916-1917



17. Ivan Albertovitch Puni, *Cubo-escultura* (madera y cartón pintados), 1915.



18. I. A. Puni, *Composición suprematista* (óleo sobre lienzo), 1915



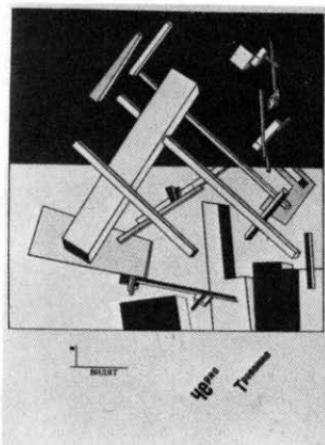
19. Aleksandr Mikhailovitch Rodschenko (1891-1956), retrato de 1920



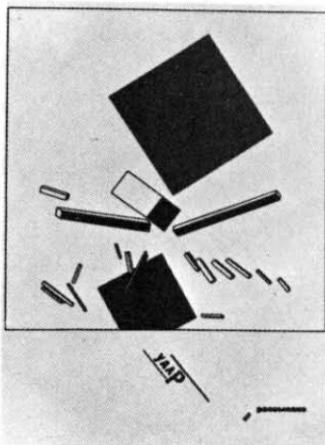
20. A. M. Rodschenko, Fotomontaje de Lenin hablando de «Paz, Pan, Tierra»



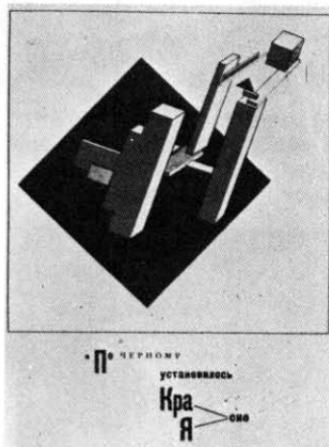
21. A. M. Rodschenko, Club de obreros en la Exposición de Artes Decorativas de París, 1925.



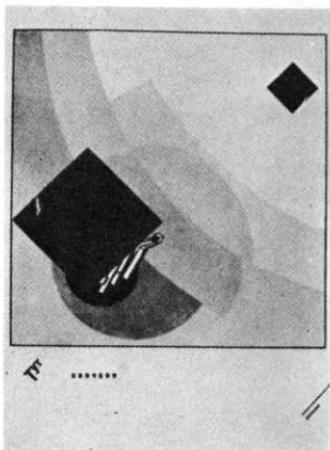
7



8

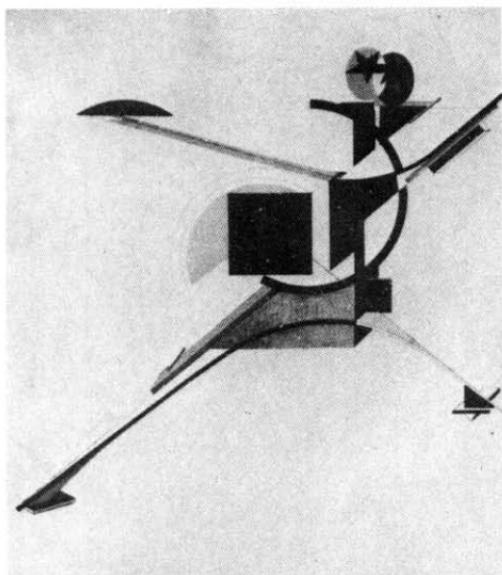


9

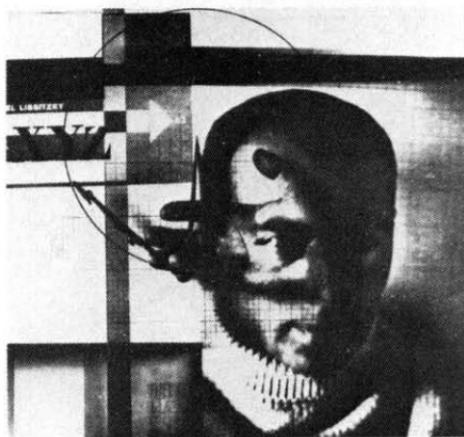


10

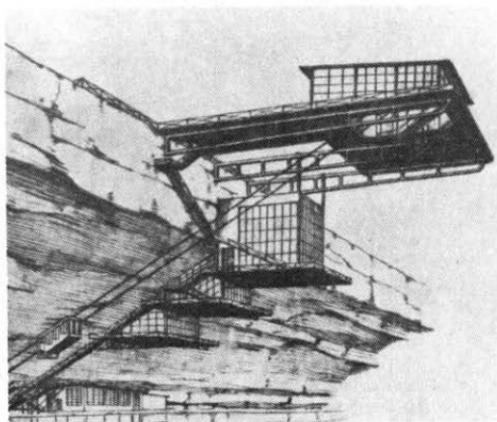
9. El Lissitzky, *Los dos cuadrados*. 1. Portada. 2. «Para todos, todos los niños». 3. «Cuento suprematista de los dos cuadrados en seis construcciones» (Skysten Verlag, Berlín, 1922). 4. «No leáis; tomad trozos de papel, palos, trozos de madera, y doblad, coloread, construid». 5. «He aquí los dos cuadrados». 6. «Que vienen sobre la tierra desde muy lejos». 7. «Y contemplan una negra tempestad». 8. «Un golpe y todo se desbarata». 9. «Y sobre el negro aparece un rojo claro». 10. «Este es el final» (Construido en Vitebsk, 1920)



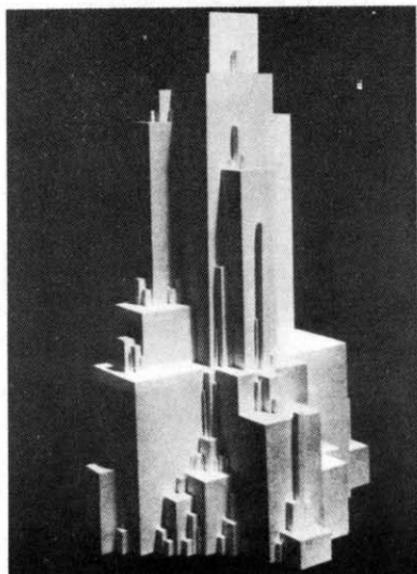
10. El Lissitzky, *El nuevo hombre*, 1923. Negro y rojo son los colores de los ojos en forma de estrella



11. El Lissitzky, *El constructor*, 1924. El «fotograma» incluye en sobreimpresión el rostro y la mano del artista

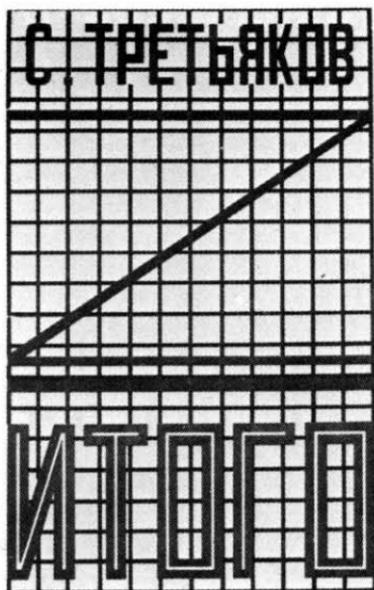


12. El Lissitzky, *Rusia: La reconstrucción de la arquitectura en la Unión Soviética*, 1930. Una parte del proyecto arquitectónico: restaurante y apeadero

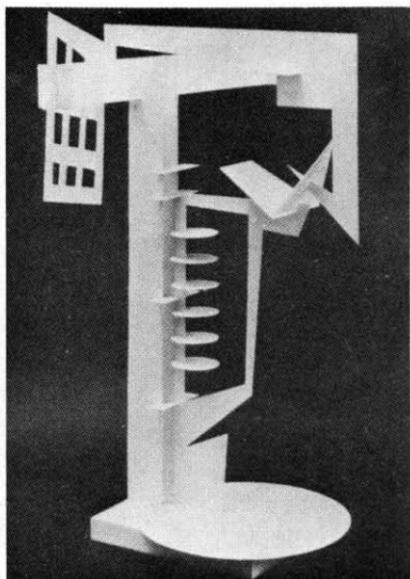


13. Kasimir Severionovitch Malevitch, *Construcción suprematista* (madera), 1922

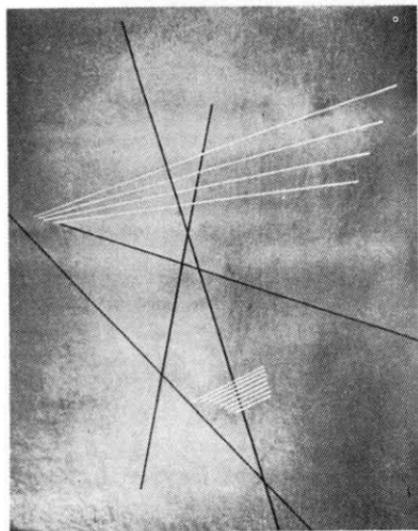




23. A. M. Rodschenko, *Sergei Tretjakov: Todavía ese* (cubierta), 1924



24. A. M. Rodschenko, *Composición espacial III* (aluminio pintado de blanco), 1920



25. A. M. Rodschenko, *Gouache con giro*, 1919



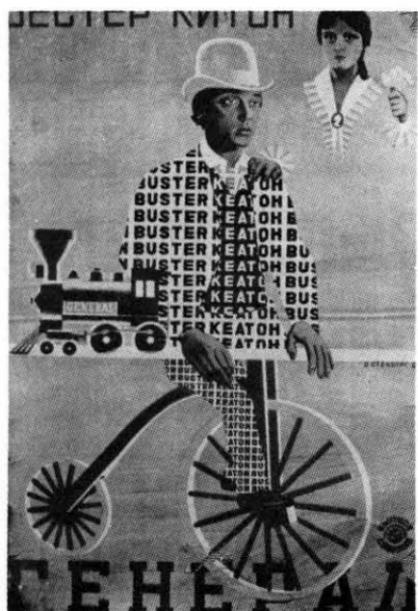
26. A. M. Rodschenko, Primera página del n.º 1 de la revista *Lef*, Moscú, 1923



27. Hermanos G. A. y V. A. Stenberg, Poster del film *La tierra* (1929), de Dovkhenko



28. Hermanos G. A. y V. A. Stenberg, Poster del film *Primavera* (1930), de M. Kaufman



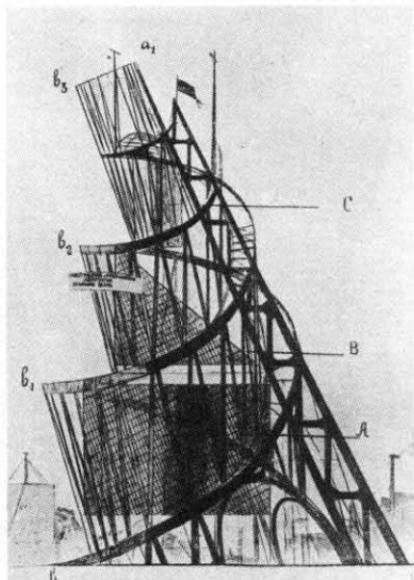
29. Hermanos G. A. y V. A. Kaufman, Poster del film *El maquinista de la General* (1926), de Buster Keaton



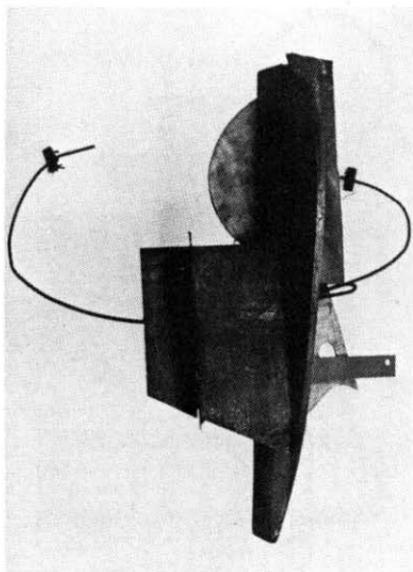
30. A. F. Safranova, *Nikolai Tarabukin: Del caballete a la máquina* (cubierta), 1923



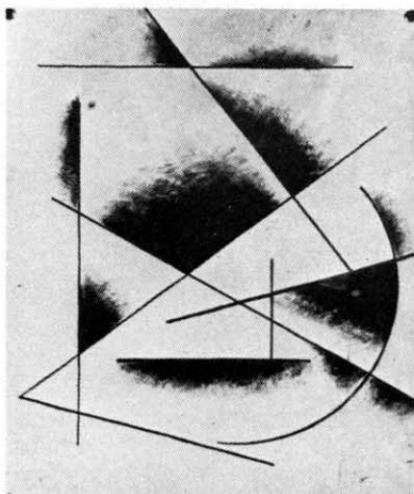
31. Vladimir Evgrafovitch Tatlin (1885-1956), retrato de hacia 1915



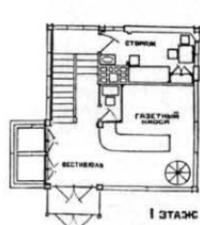
32. V. E. Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919-1920



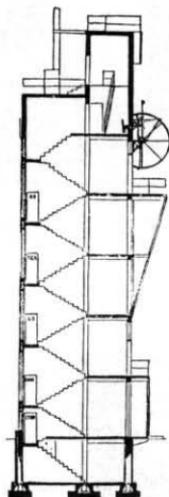
33. V. E. Tatlin, *Relieve en la esquina* (madera y metal), 1915; reconstruido por Martyn Chalk en 1966-1970



34. Aleksandr A. Vesnin, sin título (pintura sobre papel), 1921



Grundriß



35. A. A. y V. A. Vesnin, Dibujos para el Edificio de la Prensa de Leningrado, 1924



ПОПУГАЙЧИКОВ

ТАРЕЛКИН

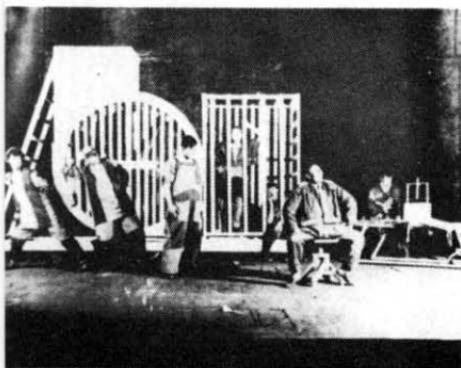


ДЕТИ



БРАНДАХЛЫСТОВА

36. Trajes diseñados por Varvara Stepanova para la obra teatral de Sukhovo-Kobylin, *La muerte de Tarelkin*



37. *La muerte de Tarelkin*, una sátira sobre los métodos policíacos zaristas, fue puesta en escena por Vsevolod Mayerhold en 1922 con diseños de la Stepanova



38. La revista *Kukirrol*, de Karmerny, estrenada en 1925, fue un exponente del constructivismo más integral



Третьяков



Брик



Маяковский



Родченко



Асеев



Кушнер



Степанов



Вертов

ЧИТАЙТЕ

НОВЫЙ  
ЛЕФ

В. В. Маяковский



ГОСИЗДАТ



Шкловский



Лавинский



Эйзенштейн

ПОДПИСЫВАЙТЕСЬ

На год  
12 книг

На 6 мес.  
6 книг



Кирсанов



Незнамов



Жемчужный



Пастернак



Перлов

TRETJAKOV BRIK

MAIAKOVSKY

RODSCHENKO

ASEIEV

## ROJO

KUSHNER

## NOVY LEF

SHKLOVSKY

V. V. MAIAKOVSKY

STEPANOVA

LAVINSKY

Editorial del Estado

VERTOV

## SUBSCRIBIRSE

EISENSTEIN

Anual  
12

6 meses  
6

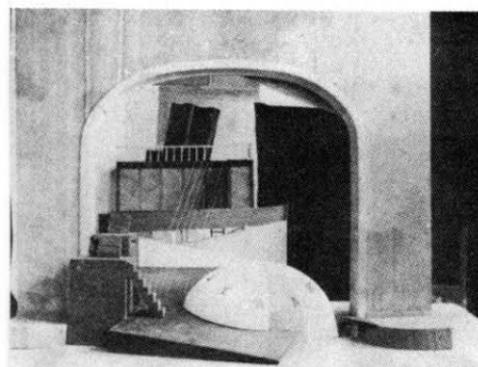
KIRSANOV

NEZNAMOV

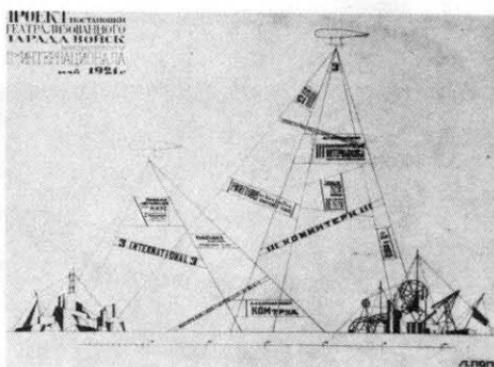
ZHEMCHUZHNY

PASTERNAK

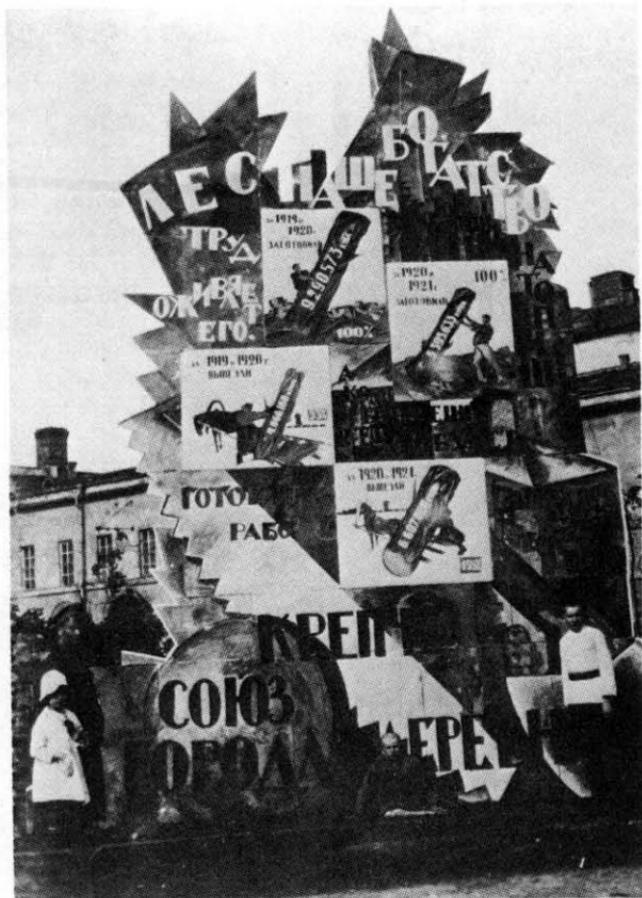
PERTSOV



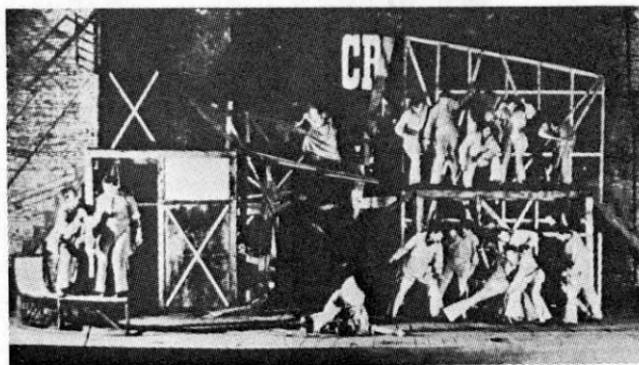
40. *Misterio bufo*, una alegoría de Maiakovsky puesta en escena por Meyerhold en 1921 con diseños de Malevitch



41. *Lucha y victoria*, un proyecto de Meherhold de 1921 que no llegó a realizarse, contaba con diseños de A. A. Vesnin y L. S. Popova



42. Mural montado en plena calle en 1921, un intento de enlazar la ciudad y el campo y una exhortación para incrementar el ritmo de producción



43. *El magnánimo cornudo*, de Crommelynck, fue puesta en escena por Meyerhold en 1922 con diseños de la Popova

Las investigaciones realizadas sobre los procesos de producción de las obras de arte han demostrado que numerosas formas, antes explicadas solamente desde el punto de vista estético, dependen estrechamente del proceso de producción.

Así, por ejemplo, las formas de ornamentación de los objetos de cerámica fabricados en los pueblos primitivos, explicados hasta ahora con una óptica puramente estética, o desde un punto de vista místico como signos simbólicos, han tomado bajo el ángulo del proceso de producción un significado enteramente nuevo,<sup>2</sup> real, resultado de la necesidad práctica. De tal forma que al incluir en nuestra percepción del arte este momento de la producción, inherente a todo trabajo profesional, llegamos a la conclusión de que el proceso técnico del objeto condiciona hasta cierto punto la forma y la construcción de éste, en la misma medida que el material utilizado. No se trata de un simple proceso mecánico de transformación, sino de un elemento modelador y consecuentemente creador. El ejemplo más elemental de esto puede ser tomado de la pintura: el proceso técnico de aplicación del color con ayuda de un pincel situado perpendicularmente a la tela crea no solamente la factura, en el sentido restringido del término, sino también la forma coloreada; basta con modificar muy ligeramente la orientación del pincel para que la pincelada, tomando otra dirección y otro carácter, cambie igualmente la tonalidad del color, porque la superficie así modificada difundirá de diferente forma los rayos luminosos, y en consecuencia influirá sobre la tonalidad del color. Desde luego el matiz será apenas perceptible.

Desde este mismo punto de vista, numerosos rasgos estilísticos de la pintura religiosa antigua, cuya perfección artística nos seduce, encuentran una explicación diferente de la explicación estética, si se pone en evidencia el proceso de producción del ícono, cargado de raíces culturales muy profundas y marcado por un gran respeto por el oficio. El método productivista constituye actualmente para la ciencia del arte un problema metodológico que se debe resolver y profundizar. El método productivista abre nuevas vías hacia el conocimiento del arte, hacia la evidencia no solamente de las formas, sino también de los procesos de creación que hasta ahora la estética cubría con el velo místico del «misterio de la creación».

La teoría del arte es la ciencia que estudia cómo es la obra de arte y no cómo debería de ser. No es una ciencia normativa o dogmática. No conspira en ningún caso contra la libertad de creación, no le señala sus caminos, lo mismo que el estudio de la morfología de las plantas en botánica no puede en ningún caso influir sobre su crecimiento.

Al examinar una obra *post factum*, la *Kunstwissens-*

*chaft* no fija las normas de la creación, cosa que atentaría a la libertad de creación, no es la crítica que trata de fundar sus conclusiones lo más objetiva y rigurosamente posible, apelando a los métodos matemáticos y estadísticos, sino más bien la crítica artística ficticiamente libre, anárquica en su esencia e impresionista en sus métodos la que, a partir de apreciaciones subjetivas o de cánones predeterminados, proclama lo que «hay que hacer» rechazando todo lo que es inconciliable con el «punto de vista» preconcebido del crítico. No la *Kunstwissenschaft*, sino la crítica normativa y dogmática.

La crítica se forjó en la segunda mitad del siglo XIX, en plena expansión del impresionismo. La forma de arte impresionista también ha engendrado el modo impresionista de su percepción. Ahora, cuando el impresionismo ha perdido actualidad, la crítica también ha perdido su terreno de práctica; se ha convertido en un anacronismo y una simple curiosidad cuando se la aplica a las corrientes artísticas más recientes.

Hace quince o veinte años, todavía se discutía encarnizadamente para saber si la ciencia del arte podía ser una disciplina rigurosa, o si la pretendida «crítica de arte» era la única forma aceptable en la que se podían fundamentar nuestras reflexiones sobre el arte.

El mismo hecho de la existencia de una ciencia del arte elimina la cuestión de su «posibilidad». En cuanto a la «aceptación» o mejor la necesidad de tal disciplina, no puede haber dos respuestas: si tratamos de conocer el arte, tenemos absoluta necesidad de un instrumento de análisis preciso, porque el conocimiento al que llegaremos será tanto más próximo a la verdad cuanto más amplia sea la panoplia científica de que dispongamos. Para la conciencia estética contemporánea, la cuestión de la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*), como rama precisa del saber, ya no se plantea.

La crítica, entendida como expresión de opiniones profundamente personales, puede pretender legítimamente a su plena autonomía, pero esto está lejos de su pretensión habitual de ser la única autoridad soberana en el dominio de la comprensión del arte. Sin negar el valor de numerosos estudios críticos que han dado numerosos ejemplos brillantes de análisis de obras artísticas, no se puede, sin embargo, reconocer la objetividad de sus criterios. La propia noción de crítica es contraria a todo fundamento metodológico,<sup>3</sup> porque el impresionismo que la sustenta y el método en que se basa la ciencia son dos nociones contradictorias. Cuando no nos contentamos con «juicios» sino que nos esforzamos en analizar, la ciencia, única autoridad soberana en la esfera del conocimiento, recupera todos sus derechos.

El método formal-productivista se revela como el mé-

todo de la teoría del arte *por excelencia*. Y si, en los últimos tiempos, el punto de vista formal ha sido ampliamente aplicado en historia del arte, siento la tentación de decir que hay allí, lógicamente hablando, una *contradictio in adjecto*. El método formal está determinado por la naturaleza y las características de la teoría del arte, y a ella se vincula lógicamente y no a la historia o a la estética psicologizante.

La teoría del arte no es una disciplina filosófica. Hasta hace poco la estética fue considerada como una parte de la filosofía. Pero, en el planteamiento de sus problemas, la filosofía parte de una visión global del mundo. Mientras que la *Kunstwissenschaft* es la ciencia particular de las normas y de los medios de expresión de la creación artística. Y siguiendo el ejemplo de la psicología, ahora separada de la filosofía, la teoría del arte debe también ser liberada de cualquier base filosófica y ser considerada como una disciplina rigurosa y específica.

## 1. Los elementos de la forma de la obra pictórica

El arte de la época contemporánea, a diferencia del arte de los tiempos antiguos de la humanidad primitiva, ha salido del uso cotidiano para refugiarse en la esfera de sus intereses puramente artísticos, y para dispersarse en una serie de campos desvinculados y que viven autónomamente.

Esta disociación también ha acontecido en el dominio del pensamiento teórico, dando por resultado el nacimiento de disciplinas enteramente autónomas: teoría de la música, de la poesía, de la pintura, etc. Esta dispersión siempre ha obstaculizado la creación de una ciencia del arte única, imbuida por el monismo de los conceptos y de los principios básicos. De aquí que las formas de cada arte particular posean un lenguaje totalmente original. Una composición pictórica dice muy pocas cosas a quien conoce a la perfección el mundo de los sonidos musicales y viceversa.<sup>4</sup>

Pero, al igual que las diferentes ramas de un árbol tienen un tronco y una savia comunes que alimentan la planta, también existe un árbol único del arte. Este postulado fundamenta la afirmación del monismo de los conceptos estéticos.

Reunir el conocimiento común actualmente diseminado en diversas disciplinas y elaborar una terminología común, he aquí el problema más urgente que se nos plantea. La cuestión más grave es la de la terminología en los escritos de es-

tética. Estos padecen, utilizando una fórmula acertada, de «reblandecimiento impresionista del discurso».

La terminología existente es unas veces muy especializada, aplicable a un solo dominio artístico (terminología musical, por ejemplo), y otras veces tan general e imprecisa que con un mismo término se designan conceptos diferentes —es el caso de la terminología de nuestra «crítica artística»—. No obstante, el lenguaje de las formas de cada arte tomado aisladamente es tan original, que no se pueden ignorar las características propias. Ha llegado el momento de conocer los elementos del discurso pictórico.

La forma de una obra de arte se elabora a partir de dos momentos fundamentales: el *material* (colores, sonidos, palabras) y la *construcción* por la cual el material se organiza en un todo acabado, adquiere su lógica artística y su sentido profundo. En consecuencia, hay que entender por forma la estructura real de la obra, plasmada en la unidad de construcción y de composición. En la obra pictórica los elementos de la forma son: el *colorido*, la *faktura*, la *forma de representación plana*<sup>a</sup> y la *construcción*. También hay la forma de los objetos del mundo exterior, que sirven a menudo de estímulo para la creación, pero la forma entendida en este sentido (he aquí un ejemplo de confusión terminológica) en mi opinión debe de ser excluida de la lista de elementos pictóricos de la obra, porque al estar ausente de la pintura suprematista, de la pintura no objetiva y de una parte de la pintura cubista, no puede ser considerada como un elemento fundamental de la obra pictórica.

Pero tanta atención se ha concedido —tanto en la teoría como en la práctica de la pintura— a la forma entendida en este estrecho sentido (forma de los objetos del mundo de la realidad exterior plasmada sobre la tela) que me parece necesario profundizar un poco más en su examen.

Hace poco tiempo que el problema de la forma ha sido planteado en el plano<sup>5</sup> de la argumentación teórica. La forma concebida como forma-volumen de un objeto de la realidad es una noción exclusivamente pictórica que sería impensable someter a examen en la teoría de la música o de la poesía. Al mismo tiempo, la forma es un concepto estético general inherente a todo género artístico. Este concepto ha

a. Por forma de representación plana entiendo cualquier forma representada sobre la tela en la que esté presente la idea artística. Esta forma representativa es inherente a toda producción pictórica, puede representar un objeto, como en la pintura naturalista, o ser no-objetiva, como en las telas de los suprematistas o de los cubistas.

sido profundizado y ampliado, muy recientemente, en la teoría de la pintura, abandonando así el estatuto puramente pictórico para acceder a un estatuto estético general.

La conciencia artística contemporánea proporciona tres respuestas al problema de la forma. La primera podría llamarse realista-ingenua, la segunda racionalista y la tercera intuitiva en la creación y formal en la teoría.

El realismo ingenuo determina *la forma* pictórica como *la forma del objeto del mundo visible* plasmada sobre la tela por el pintor. En esta representación visual de la forma intervienen el volumen, percibido en tres dimensiones, la luz, que da su color al objeto, el carácter de la materia del objeto, etc. El artista transmite esta forma a través de medios pictóricos utilizando elementos tanto materiales (color, trazo, factura) como ilusionistas (perspectiva, luz, etc.). En realidad fue Cézanne el primero en plantear este problema en pintura: podríamos decir que antes de él estaba en estado latente. Cézanne lo hace emerger a la superficie de la conciencia pictórica. Pero él entendía por forma pictórica la forma-volumen de un objeto de la realidad transportado sobre la tela. La ingenuidad de Cézanne —como en general la de toda concepción semejante de la forma— reside en el hecho de que él mira el mundo de la realidad con los ojos de un realista ingenuo que admite la existencia de los objetos tales como nuestro ojo tiene la costumbre de mirarlos.<sup>6</sup> En esto se manifiesta el profundo abismo que separa el arte de las concepciones filosóficas actuales. Atemorizado por la ciencia, el arte va a remolque de la filosofía contemporánea. Tan sólo recientemente este abismo ha empezado a ser franqueado. Tal concepción de la forma pictórica es claramente ilusionista y, desde el punto de vista de los elementos formales, se alinea junto a las formas de la representación plana.

El segundo escalón en la evolución del concepto de forma puede ser formulado de la siguiente manera: *la forma artística es la proyección sobre una superficie plana de la forma de un objeto de la realidad*. En este caso se entiende por forma, en el sentido pictórico, un principio de organización liberado por la voluntad del artista de todas las influencias ilusionistas y plasmado sobre la tela. Hildebrand<sup>7</sup> lo califica de arquitectónico. En este caso, el mundo exterior —la «naturaleza»— es solamente un pretexto para la obra y el material, pretexto que hay que someter a un tratamiento pictórico. La forma del objeto no es transportada sobre la tela tal como ha sido percibida por la visión, sino *construida* por el artista que *transforma el objeto visible en su encarnación pictórica sobre una superficie plana*. Es el caso de los cubistas, quienes construyen sobre la tela la forma pictórica del objeto de la realidad

sin estar limitados por la percepción visual. El objeto recibe así, bajo el pincel del artista, un tratamiento original que se traduce en las relaciones de volúmenes más simples —el cubo, el cono, la esfera— que Cézanne había ya designado como los elementos básicos a partir de los cuales se construye la forma-volumen pictórica. Quiriendo construir sobre la tela una auténtica forma-volumen libre de todas las influencias ilusionistas que alteran su sentido y su substancia, el cubista la abstrae en alguna medida de las influencias ilusionistas de la luz, de la perspectiva, etc., que dan solamente una representación impresionista del objeto. De aquí la ausencia de perspectiva y de luz en sus telas. Para los cubistas, la luz en sí misma ha perdido todo valor autónomo, y solamente es un medio para revelar las formas.<sup>8</sup>

Entre los fundamentos de las construcciones cubistas todavía se encuentra el eterno deseo de «verdad», deseo de aprehender el mundo y de encarnarlo en formas susceptibles de reproducir lo más fielmente posible su esencia verdadera. Las superficies y volúmenes alternados que se ven en las telas de los cubistas y que «desfiguran» tan gravemente la representación habitual del objeto desde el punto de vista de su «apariciencia» tienen como finalidad dar un *conocimiento* más profundo y más próximo de la realidad auténtica de este objeto. Es evidente que éste es un momento plenamente legítimo y hasta preponderante, que hace aquí su aparición en la pintura —el elemento del análisis intelectual que viene a situarse en un plano de igualdad con la percepción sensual que precedentemente dominaba la pintura.

En cuanto a la tercera formulación del problema de la forma, yo la enunciaría así: *la forma pictórica es la forma de la obra de arte en sí misma independientemente de las líneas de relación que habitualmente se trazan entre la realidad y la obra de arte*. En este caso los elementos de la forma son los elementos de la propia obra. Si se trata de pintura, será el color, la factura, la composición, etc. Si se trata de poesía, será la rima, el ritmo, la organización del verso, etc.

Cuando Picasso pintaba sus *Violons*, partía con certeza de un objeto realmente existente. Sin embargo, él no lo consideraba en su encarnación material concreta, sino como un concepto abstracto, y creaba sus propias formas, puramente pictóricas, a partir de este concepto. Estas son enteramente creadas por el pintor, quien nos las dicta a través de su tela.

Estos tres enfoques de la forma pictórica muestran cómo el problema específicamente pictórico de la noción de forma, como forma-volumen de un objeto de la realidad, ha tomado las dimensiones de un problema de estética general. Esta evolución del concepto apoyaría la idea ya expresada de

que una cuestión inicialmente tan confinada al plano de un género artístico dado, alcance, gracias a un análisis profundo, el dominio de la estética general —oportunidad que sirve para reforzar la tesis del monismo de los conceptos estéticos.

Desde el punto de vista del método formal, los tres enunciados anteriores se reducen a dos:

1. La forma de representación plana, concebida como uno de los elementos de la forma de la obra en su conjunto.
2. La forma de la obra artística.

Efectivamente, en este caso las dos primeras formulaciones, con las que hemos definido las diferentes actitudes del pintor con relación al mundo exterior, se encuentran metodológicamente reunidas, porque la cuestión abandona el plano de la percepción que el artista tiene de la realidad exterior para situarse en el plano del estudio objetivo de tal o cual forma representativa en la que el artista ha volcado su actitud hacia esta realidad. De tal manera que el concepto de forma, como forma de la representación plana, será triple desde el punto de vista de la construcción representativa-compositiva:

- a) Forma de *trasposición* sobre la tela de las impresiones visuales (naturalismo e impresionismo).
- b) Forma de *construcción* sobre la tela de un objeto de la realidad (cubismo primitivo).
- c) Forma de *creación* de su objeto (cubismo, suprematismo, pintura no objetiva).

El primer tipo de forma de representación es un elemento ilusionista. En la pintura impresionista la ilusión visual es máxima. El pintor utiliza todos los medios a su alcance para enfatizarla. La ilusión se reduce a un mínimo en el cubismo primitivo y desaparece en el arte no objetivo, reemplazada por formas puramente pictóricas.

Desde el punto de vista de los elementos reales puramente pictóricos, la forma de la obra se compone de cuatro momentos fundamentales, inherentes a toda producción pictórica: el color, la *faktura*, la forma de representación plana y la construcción compositiva de estos tres elementos. Estos son los elementos reales de la pintura y los principios básicos sobre los cuales se levanta el método formal. Son inherentes al simple croquis de un perfil humano, en el que encontraremos el color (blanco y negro), la factura (carácter del trazo según el material utilizado: carbón, mina de plomo, etc.), la composición (sin la cual no habría más que una línea zigzagante y no un dibujo), y finalmente la forma de represen-

tación plana de la línea que dibuja el contorno de un perfil humano.

Los demás elementos que harán más compleja la composición pictórica serán accesorios e ilusionistas. La perspectiva, la luz y la sombra, el movimiento, el espacio, el tiempo, etc., pueden reconducirse a los elementos reales. Así, la luz y la sombra se refieren, desde el punto de vista formal, al color; la perspectiva, a una representación plana, coloreada y lineal; el movimiento, al ritmo de las líneas, y la línea, a la representación plana; el espacio, al color y la línea; el tiempo, al movimiento, al dibujo lineal rítmico, como elemento de la representación plana. Las últimas conquistas de la pintura hacen que se hable mucho del peso, de la masa, de la densidad, etc. El peso es, desde luego, un elemento completamente ilusionista, quizá más que la luz y la perspectiva. La masa se remite a la constitución material de la obra y por tanto forma parte de la textura. La densidad, como elemento formal-material, se remite por un lado al problema de la textura, en la medida en que se trata de la densidad de la superficie material, y por otra parte al colorido, puesto que la densidad del color está en cuestión.

Es el análisis de estos elementos el que delimita el volumen del sustrato material de la obra, y el que traza las fronteras del método formal, del que tanto se habla actualmente, pero del que, inclusive quienes lo utilizan, tienen una idea bastante confusa. El pensamiento teórico debe definir, con urgencia y muy claramente, el contenido de la noción de método formal cuidando de hacerlo con toda precisión. *El método formal será un medio para analizar objetivamente los elementos reales fundamentales de la obra pictórica y para conducir todos los momentos ilusionistas que allí se encuentren hacia los elementos reales fundamentales.*

En esta formulación el método se limita a poner de manifiesto el sustrato material de la obra. Y éste es perfectamente aplicable a las últimas corrientes de la pintura. Pero, como veremos más adelante, el contenido de la obra de arte no se limita a sus elementos materiales. Toda la pintura del pasado es, *primo* una pintura temática, y *secundo* una pintura cargada de concepción ideológica. Es un hecho que no se puede ignorar. Estas dos circunstancias nos obligan a ampliar el marco del método formal introduciendo en la noción de contenido del arte, junto a los elementos materiales fundamentales, el tema, y estudiando el aspecto ideológico de la obra. El examen analítico de la forma de la obra de arte conduce al descubrimiento de los componentes de este elemento, que nosotros llamamos método formal. La percepción del objeto artístico no puede hacerse de una manera tan analítica: se trata

de un acto *global*, y la exégesis artística nunca debe perder de vista la *unidad orgánica* de la obra. Al igual que el análisis matemático, lejos de ser concebido como un proceso autónomo de pura descomposición, se dirige a la generalización, igualmente en pintura, si nos esforzamos en descubrir los componentes del objeto artístico, es con la finalidad de apreciarlo de la manera más completa y más profunda.

Al igual que unas piezas de máquinas, intencionadamente aisladas en un manual, aparecen, tomadas de una en una, como unos objetos muertos, impotentes y hasta inútiles que no forman una unidad productiva —una máquina— si no están en una situación de relación mecánica, igualmente los elementos pictóricos —textura (*faktura*), color, forma de representación, etc.— por sí mismos no tienen sentido en la obra, sino que lo adquieren como elementos de un todo orgánico. Sería ridículo decir que el trabajo de la máquina se resiente por el hecho de ser estudiada por la mecánica aplicada: tampoco hay que interpretar a contrasentido este instrumento analítico de la ciencia del arte que llamamos método formal-productivista y que nos lleva a la más alta comprensión sintética, inmediata, de la unidad orgánica de la obra de arte.

No se puede negar que este método corresponde, en el dominio de la teoría, a las conquistas reales de la pintura contemporánea, y que las corrientes artísticas más recientes han participado en su elaboración. Y si algunos historiadores de arte la niegan encarnizadamente, es tan sólo porque no quieren reconocer que sus concepciones teóricas están, a pesar suyo, influidas por las corrientes llamadas «de izquierda»<sup>9</sup> que ellos detestan.

## 2. El colorido

La suma de las relaciones de color, reunidas por la voluntad creadora del artista en un todo pictórico, y percibidas por nosotros como una síntesis de composición coloreada con sus leyes y su lógica interna, constituye el colorido de la obra pictórica.

Hay una concepción que define el colorido como el juego de las tonalidades, es decir, de las vibraciones en el tono del color, de las distancias, de los matices en relación al color simple del espectro de tal o cual color aplicado sobre la tela. Cuanto más varía este tono de base, pasando por los medios tonos, subiendo o bajando, acentuándose o debilitándose, cambiando de intensidad, más rico se estima el colorido del cuadro. A la inversa se dice que el colorido está ausente de los

cuadros en que no hay este juego de las tonalidades de color, donde el color es, digamos, «local», con un tono que se aproxima del color correspondiente del espectro. Desde este punto de vista, Rembrandt, los maestros florentinos o venecianos del Quattrocento, los impresionistas, Picasso en fin, serán coloristas. Al contrario, el fresco bizantino de los siglos IX al XI, la miniatura persa, nuestra escuela de Novgorod y, entre los contemporáneos, Matisse, no serían coloristas.

Semejante concepción del colorido resulta muy limitada: excluye gran parte de la pintura y reduce el problema del colorido a unas apreciaciones que se basan en las tonalidades de la gama de los colores. Al designar con el término de colorido la parte en lugar del todo, se introduce una confusión terminológica. Siguiendo nuestro esfuerzo de máxima generalización, debemos incluir en la cuestión del colorido la tonalidad como también el color, porque el colorido es un término genérico que reúne las nociones de color y de tono de color.

Los elementos que componen el colorido pueden clasificarse en elementos

a) materiales y b) supramateriales.

En la primera categoría entran principalmente los colores que constituyen el material de los elementos de la segunda categoría. El vínculo entre estos elementos es evidente: el color puede expresarse en pintura por medio de los colores, o de cualquier otro material (chapa de madera, cristal, hierro, yeso, etc.) introducidos en el arte pictórico para acentuar el potencial cromático y pictórico de la obra. Pero los colores tienen en sí mismos un valor estético autónomo que no se agota en el color. Tienen un potencial estético determinado, que es un elemento en el conjunto del colorido. No es necesario demostrarlo porque es evidente que un mismo objeto artístico nos afecta de diferente manera según esté pintado al óleo, a la acuarela o al temple. La preparación del material, gracias a la cual distinguimos las diferentes clases de pintura y gracias a la cual pueden existir procedimientos variados, da al color un *timbre* determinado, al igual que el material con el que está hecho un instrumento musical condiciona el timbre del sonido.<sup>b</sup>

b. Con frecuencia el artista contemporáneo construye una tela como una masa de materia coloreada, en lugar de contentarse con realizar una composición coloreada. Esto equivale a decir que no siempre transforma los colores en color, anulándolos al mismo tiempo como material, como era habitual en los pintores del pasado (las telas de Tiziano, por ejemplo, dan la impresión de que en ellas no hay colores como tales, sino de que hay color). El pintor contemporáneo, por el contrario, deja que los colores actúen sobre nosotros de manera directa e inmediata, como material. Para él, el tratamiento de la superficie de la tela es completamente diferente

En cuanto al elemento supramaterial, no hay más que uno: el color. Toda la complejidad del problema del color proviene de las diferentes combinaciones de este elemento: el ritmo, la consonancia y la disonancia, la melodía del color, su tonalidad, etc.

Se habla mucho en pintura de la luz y de la sombra. Pero no hay luz en la pintura. La paradoja contenida en esta aseveración es solamente aparente. Es cierto que la luz es el medio gracias al cual vemos los objetos y especialmente la pintura. Pero no se trata de la luz como fenómeno físico. Desde el punto de vista de los elementos reales, la luz en pintura no es más que el efecto del color. Así, el problema de la luz y de la sombra como elementos puramente pictóricos es parte integrante del problema del color. Desde el punto de vista de la lógica pictórica, aquí no puede haber oposición, coincidencia o cruce. Estos dos momentos —la luz y el color— se encuentran en el mismo plano, y el segundo engloba totalmente al primero. La luz y la sombra son una ilusión psicológica que puede cuantitativamente reducirse a la suma de los elementos materiales y supramateriales. Los efectos de luz que observamos en la realidad se reducen sobre la tela a unos efectos de color. Desde este punto de vista, la perspectiva<sup>10</sup> aparece también como una ilusión óptica, y desde el punto de vista del método formal, se remite a la construcción lineal y al tratamiento del color. La concepción contemporánea, que ha eliminado el contenido ideológico y la pintura narrativa, también ha desterrado de sus telas a todos los elementos ilusionistas.

En pintura, el color es una dimensión engañadora. El estudio de cualquier tamaño variable supone, habitualmente, que se fije una dimensión constante que sirve como punto de partida de la medida. Así en poesía, el metro es esta unidad estable perpetuamente perturbada por el ritmo. La serie de pausas en relación al metro crea el dibujo del ritmo, cuya maestría constituye el valor del verso. En música, esta unidad es la medida, sucesión convencional de notas débiles y de notas fuertes. En pintura, el espectro de los colores constituye esta unidad. De aquí que la *saturación* del color se define por su grado de aproximación en relación con el tono correspondiente del espectro.

No sólo es posible, sino a veces indispensable, establecer paralelismos en la teoría del arte. Pero en algunos casos, nos vemos obligados a recurrir a analogías: encontramos un ejemplo en la correspondencia entre los siete colores del espec-

---

al que se daba anteriormente: paralelamente al color, pone en evidencia a los colores, que ya no son el elemento inferior que fueron para los maestros del pasado.

tro y los siete sonidos de la gama diatónica.<sup>11</sup> El hecho de que la gama natural contenga más de siete sonidos fundamentales no destruye la analogía establecida, porque el espectro se compone también de un número de colores más elevado (infrarrojo, ultravioleta, líneas de Fraunhofer, tonalidades intermedias) y nosotros limitamos artificialmente los siete colores fundamentales.

Dispongamos la escala del espectro y la serie de las notas consecutivas de la gama musical en función de las oscilaciones de las ondas del éter en el primer caso, y de las ondas del aire en el segundo: en función de su longitud, las ondas de estas dos series tomarán un movimiento paralelo a la disposición natural de las unidades que componen las series. La onda más corta del espectro de los colores corresponderá al sonido más elevado de la gama; la más larga se colocará paralelamente al sonido más bajo de la gama.

Pero si la estructura física de la luz y del sonido puede justificar esta analogía, es distinto cuando se trata de su naturaleza artística. Las siete notas de la gama diatónica forman una serie de sonidos que difieren por la altura del tono, mientras que los colores del espectro tienen la misma altura de tono. La tonalidad del color se despliega en una escala por encima y por debajo de cada color del espectro. Así, si tomamos el color rojo del espectro, los colores que producirán los matices más acentuados del tono original se situarán por debajo del rojo saturado: el ocre rojo, la laca de granza y el carmín se situarán en el espectro por debajo del tono del rojo saturado; el vermellón y el minio se situarán por encima. Así, una gama de colores compuesta por los colores saturados del espectro será multicolor, pero monotonal. Este es el colorido de nuestra antigua pintura de íconos. Por el contrario, una gama cromática compuesta de un restringido número de colores — incluso de uno solo—, pero comprendiendo una gran variedad de matices tonales será poco coloreada, pero politonal. Este es el colorido de los impresionistas. Se podría establecer una analogía lejana y muy relativa entre el colorido de nuestra antigua pintura de íconos y los viejos cantos de la Iglesia.

Pero al igual que la música contemporánea se construye sobre el contrapunto, en pintura la construcción del colorido basada en los colores saturados es menos frecuente que la construcción tonal. En pintura, los colores vienen dados a través de sus relaciones mutuas. Los consideramos como unos acordes de color, a ejemplo de los acordes sonoros. En consecuencia, podemos calificar a la pintura contemporánea como pintura coloro-contrapúntica.

En la terminología pictórica, esta relación de los colores comparable a la disposición sonido contra sonido (*punctus*

*contra punctum*) se conoce con el nombre de puntillismo. Nosotros no podemos aceptar este término para nuestra definición de las relaciones entre los colores, en primer lugar porque está ligado a una corriente del campo estrechamente pictórico que es una ramificación del impresionismo, y además porque designa principalmente una técnica de aposición de los colores sobre la tela. La noción de contrapunto cromático es mucho más amplia, se aplica a cualquier técnica pictórica, y forma parte del colorido porque la luz, en sí misma, no constituye una categoría estética: sólo lo es cuando un color está junto a otro, dando lugar a un acorde cromático.

No me detendré en los llamados colores primarios y colores complementarios. La cuestión ya ha sido suficientemente tratada. Como se sabe, los colores complementarios refuerzan mutuamente su acción cuando están colocados uno junto a otro y están dispuestos en la escala del espectro cada dos colores.

Respecto a las disonancias y consonancias cromáticas, no disponemos de un criterio objetivo sobre el que apoyarnos para determinar las leyes que las rigen. Tales criterios existen en música: la octava y la quinta están en consonancia, la segunda y la séptima en disonancia. En pintura no se puede llegar a ninguna conclusión por falta de datos objetivos. Así, un cambio muy claro ha tenido lugar en nuestra manera de concebir las telas de Matisse: a raíz de su aparición el acorde cromático parecía sonar en disonancia; ahora, el colorido nos parece tranquilo y armonioso. Pero en música también, tras las composiciones contemporáneas (inclusive las de Debussy y Scriabin) es difícil hablar de disonancias y de consonancias.

Una gama de colores tiene generalmente un timbre particular que le es propio: puede estar compuesta de tonos fuertes, brillantes, o de tonos apagados con uno o varios matices de color predominantes. Este carácter general, de ordinario inherente al colorido de un objeto pictórico, será llamado *melodía*, en analogía con la música. Llamaremos *modo mayor de la melodía de colores* al colorido construido con tonos saturados, y *modo menor* a la gama cromática compuesta no por tonos «puros», sino por tonos mixtos y por medios tonos. Por ejemplo, el acorde del negro y del blanco será mayor, y los colores grises, menores.

El *ritmo del color* también es un fenómeno inherente al colorido, pero que ha sido tan poco estudiado hasta hoy que resulta imposible llegar a una conclusión. La propia naturaleza estética del ritmo, común a todas las artes todavía está lejos de ser claramente comprendida. Pero trataré este punto cuando hable de las relaciones entre el ritmo y la composición.

Antes de terminar con el colorido, debo subrayar una

vez más la profunda diferencia que existe entre la naturaleza física de la luz y la naturaleza pictórica del color.

La luz colorea de forma distinta los objetos en razón de la propiedad que tienen sus superficies de reflejar y de absorber los rayos luminosos. Las superficies que absorben todos los rayos luminosos están coloreadas en negro, las que reflejan todos los rayos son blancas. Entre estos dos extremos se extiende el resto de la gama cromática. Pero para el pintor, el color se manifiesta en los colores materiales que utiliza: para él no consiste en un fenómeno de absorción y de dispersión de los rayos sino de un fenómeno completamente «local». Desde el punto de vista científico, el pintor es un realista ingenuo para quien los colores son inherentes a la naturaleza de los objetos. Si tuviera que manipular la naturaleza física de la luz para obtener un efecto cromático, el pintor debería tratar la superficie del objeto pictórico de manera que al recibir el impacto de los rayos luminosos cada una de las partes de esta superficie proporcionase, según el grado de absorción o de reflexión, un matiz preciso que intervendría en el colorido total del cuadro. El destino, generosamente, ha ahorrado este trabajo de Sísifo a los artistas y les ha ofrecido la posibilidad de obtener artificialmente, a través de la pintura, los diferentes colores.

La profunda diferencia que existe entre la naturaleza física de la luz y su acción óptica por una parte, y la naturaleza pictórica del color con su potencial estético por otra, se expresa en el siguiente ejemplo. Si se mezclase el color material de todos los colores del espectro en la paleta del pintor, de esta mezcla no resultaría el color blanco, mientras que la naturaleza física del color blanco se funda en la mezcla en nuestro ojo de todos los colores del espectro. Haciendo girar rápidamente un círculo sobre el cual están pintados unos sectores que comprenden todos los colores del espectro, se obtiene la impresión del blanco.

El intento de los puntillistas de juxtaponer unos puntos coloreados para crear la ilusión de un color ha fracasado porque se basaba en una confusión entre dos categorías de fenómenos diferentes: la naturaleza física de la luz y la composición pictórica del color. Los impresionistas, a pesar de fundarse en las deducciones de las ciencias exactas, las utilizaron de una manera que está lejos de ser científica.

Al utilizar el color como fenómeno «local», el pintor está obligado a incluir en su paleta el color blanco y el color negro. Pero por otra parte, utilizando la posibilidad que tiene de mezclar los colores, puede reducir el conjunto de su paleta a cinco colores fundamentales: el rojo, el azul, el amarillo, el blanco y el negro. Los tres colores primarios —el rojo, el azul

y el amarillo— dan el blanco cuando se someten a una mezcla física, y dan el marrón en la paleta. Estos cinco colores ofrecen la posibilidad de obtener no solamente los otros colores del espectro, sino también las tonalidades más variadas de los colores fundamentales.

Así, el problema del colorido abarca las cuestiones de la luz y de la perspectiva, reduciendo estos momentos ilusionistas a unos elementos reales.

### 3. «Faktura»

Antes de abordar la textura (*faktura*),<sup>12</sup> diré algunas palabras sobre la línea que aunque no participa de los elementos fundamentales de la pintura, sí tiene un papel importante. Por otra parte la línea es un elemento esencial del dibujo.

La línea sirve para trazar el volumen de las formas del objeto y para construir la ilusión espacial. Materialmente el espacio no existe en la pintura como concepto de extensión, porque lo que llamamos *espacio sobre la superficie pictórica* es un conjunto de construcciones de líneas y de colores que crean la ilusión óptica del espacio, de profundidad y de representación tridimensional. Entendido materialmente, el espacio es la extensión de la tela o de la plancha propiamente dichas (de una manera general, del *plano*). La tarea del artista es llenar esta extensión de dos dimensiones por medio de la composición, mientras que el tratamiento técnico pertenece al ámbito de la textura.

La ilusión espacial se crea por la perspectiva, que es la construcción lineal convencional de un objeto en tres dimensiones sobre una superficie plana de dos dimensiones por medio de la convergencia de líneas hacia un punto situado en el horizonte. Así, la perspectiva no es un elemento exclusivo de la pintura. La perspectiva se utiliza en el «dibujo industrial»: sin embargo, nosotros no lo asimilamos a la pintura. Además, la pintura del pasado (Egipto, Bizancio, nuestra antigua pintura de íconos) y la pintura actual (primitivistas, cubistas, suprematistas, etc.) no utilizan la perspectiva en sus construcciones espaciales. Mejor todavía, en la pintura de íconos, en la pintura china, en el grabado y en el kakemono japonés encontramos lo que se llama «perspectiva invertida». Los suprematistas, quienes yuxtaponen superficies coloreadas de diversas intensidades de color, resuelven el problema del espacio únicamente con la ayuda del color. Así, desde el punto de vista del método formal, el problema espacial se reduce en parte al pro-

blema de la textura, en parte al problema del color, y en parte a las tareas de composición y construcción.

Se puede abordar la línea<sup>13</sup> desde el punto de vista de sus diversos tipos, desde el punto de vista de su dirección, de su carácter y de su textura. *Tipos*: recta y curva. *Dirección*: horizontal, vertical y diagonal. *Carácter*: armoniosa, suave, en zigzag, aguda. La *textura* de la línea le confiere una expresividad particular, a menudo vinculada a la naturaleza del material empleado (carbón, lápiz). La línea toma significación independiente en la pintura al afirmarse como dibujo (contornos en la antigua pintura de íconos). En el caso contrario, la línea en una composición coloreada no es más que una frontera entre dos superficies-planos coloreados, contiguos. Mientras haya dibujo en la pintura se puede hablar de construcción lineal. Esta última interviene estrechamente en la construcción compositiva. La composición da a la línea su carácter, indica los tipos y también su dirección. La línea oval de la Mona Lisa es tan característica como las rectas horizontales y verticales de los trípticos del Perugino. Algunos pintores contemporáneos, especialmente los «no-objetivos», utilizan la línea como un elemento generador de la composición y como base de la construcción. Para mí, el problema de la línea, desde su enfoque formal, se reduce enteramente a los elementos de la representación plana. Abordaré la cuestión de la textura sin insistir más sobre la línea.<sup>c</sup>

Siendo un elemento fundamental de la pintura, la textura es inherente a toda producción pictórica, antigua o nueva. Si se prefiere es inmanente a la esencia de la pintura. Y si el periodo contemporáneo ha puesto de relieve esta cuestión, esto no significa que la haya creado: el problema de la textura es tan antigua como la pintura misma. Pero, gracias a la diferenciación de los diferentes elementos pictóricos, la textura ha sido elegida entre los diversos problemas de la pintura y llevada al primer plano por la conciencia estética contemporánea. El artista del pasado no dedicaba al trabajo de la superficie menos atención que los facturistas actuales, pero él no deseaba que nuestra atención se concentrase más en ella que en los otros elementos de la tela. Comparando la superficie de las telas de Cranach el Viejo y de Picasso, ustedes verán que la del primero, tratada uniformemente, lisa, que parece aplicada con una prensa, superficie en la que no se puede notar ni la manera, ni la dirección de las pinceladas, ni el orden de aplicación de los colores, no es menos expresiva que la superficie ondu-

c. Expongo una teoría más detallada del dibujo y de su principio generador, la línea, en mi ensayo editado por Moskov. Gos. Izd., *Dibujantes y grabadores contemporáneos*.

da y variada de algunas obras de Picasso en las que ha recurrido al granulado y al collage. Las telas de Daubigny chocan por la variedad de la manera, en oposición a la monotonía de los temas. En las pinturas de Troyon se notará la extraordinaria variedad y complejidad del tratamiento de la lana de los corderos o de los terrenos grumosos frecuentados por los rebaños, a los que es tan aficionado.<sup>14</sup> Tiziano les seducirá por la suavidad de su pincel de terciopelo, y Rubens por su pincelada impetuosa, autoritaria, poderosa y atrevida.

De esta forma, la pintura del pasado nos proporciona unos ejemplos de una gran variedad en el conjunto de la obra de un mismo autor (Daubigny). Pero también se encuentran en la pintura antigua muchos ejemplos de diversidad de textura en una misma tela.

Pensemos en Watteau: la superficie lisa, firmemente extendida, de sus cielos azul pálido contrasta siempre en sus trabajos con la manera ligera, «a la acuarela», que utiliza para pintar los árboles y el follaje. Y las siluetas de sus personajes están vigorosa y atrevidamente situadas sobre este fondo de vegetación «a la acuarela».

La originalidad del aspecto textural de la pintura contemporánea consiste en que ha sido seleccionada de entre un conjunto de problemas pictóricos y erigido en problema particular, dando lugar así a una auténtica escuela de facturistas.

Si dirigimos nuestra atención hacia las telas de los facturistas contemporáneos,<sup>15</sup> examinando las realizaciones prácticas, extraeremos una serie de conclusiones esenciales. En primer lugar adquirimos la convicción de que el elemento de textura en pintura tiene un potencial estético determinado. En adelante, le pediremos a la superficie de la tela que sea una masa compacta, terminada, y regida por unas leyes rigurosas.

«No hay manera de sentir la pintura», decía Delacroix pensando en la amplia pincelada que caracteriza su estilo. Pero nosotros, que hemos sido seducidos por todas las posibilidades y todos los imprevistos que entraña el tratamiento factual, le adjudicamos una serie de emociones estéticas indudables que son parte integrante de él y afirmamos que la pintura debe precisamente ser sentida muy de cerca, como si se quisiera olfatear los colores, provocar las sensaciones gustativas y olfativas que efectivamente se adquieren al saborear esta capa de pintura aplicada de manera tan plena, tan densa, tan lisa, esta porosidad de un tono bruto, esta sequedad áspera de la pintura «granulada», etc.

Al considerar la textura como un problema a parte, hemos ganado un nuevo criterio de apreciación, aplicable también a la pintura antigua.<sup>16</sup> Situándonos desde el punto de vista de la factura, hemos descubierto, de alguna manera, este aspec-

to del problema que se encontraba en la pintura antigua en estado potencial. Y muchas cosas han podido someterse a una reconsideración radical. Así, respecto a la pintura rusa, los «ambulantes» han perdido para nosotros todo interés pictórico, porque despreciaban la textura, a la que consideraban sin importancia.

Prosiguiendo con nuestras conclusiones, debemos enfatizar el hecho de que cada género de pintura se caracteriza por una textura propia. Así, la superficie de una tela decorativa es indudablemente distinta de un cuadro de caballete por la constitución del empaste, por la pincelada y de una manera general por el tratamiento en su conjunto.

En el marco de la pintura decorativa, por regla general, habrá superficies diferentes según se trate de pintura *al fresco*, al óleo, al temple, mural o sobre tela, etc., y dentro de cada tipo, las superficies variarán según las individualidades.

En la pintura de caballete, las diferentes superficies estarán en función de la constitución del empaste coloreado. No se puede pintar a la acuarela igual que al óleo (esto es lo que hace Repin a pesar del absurdo), y el artista que no tiene en cuenta esta cualidad del color se expone a no sentir la materia. Por regla general, la capa más espesa de la superficie coloreada, aquella en la que la dirección de las pinceladas es neta, se presenta en la pintura al óleo, después, en orden decreciente, en la pintura al temple, gouache, al temple, etc. En cuanto al dibujo, y desde esta misma óptica, se debe situar en primer lugar al pastel, luego los lápices de color, la sanguina y por último la acuarela. En los dibujos monocromos la gradación se extenderá desde el carbón a la pluma pasando por la mina de plomo. La manera de «cubrir» la tela e inclusive la propia aplicación del color (pinceladas) dependerán de la construcción compositiva del objeto. Esta dependencia existe particularmente en la pintura de perspectiva, debido a los diversos planos del cuadro. Así el plano de fondo, el «segundo» plano, está generalmente tratado con pinceladas amplias y lisas que reparten uniformemente la pintura sobre la superficie. El primer plano, por el contrario, es frecuentemente ejecutado con pinceladas más pequeñas, más aisladas, dispuestas según direcciones que cambian frecuentemente.

Pero la «inscripción» del color y el espesor de la capa de pintura no pueden siempre estar determinadas en función de los planos del cuadro. Así (generalmente), el artista contemporáneo trata un plano de fondo de cielo aplicando apenas el color, con pinceladas leves, mientras que los pintores holandeses o los de la escuela de Barbizon tratan el cielo de una manera extraordinariamente densa. La «inscripción» del color sobre la superficie de la tela depende a menudo de la importan-

cia que el artista atribuye a tal o cual parte de la tela en función de la composición del conjunto. En el retrato por ejemplo, el rostro recibe generalmente una capa más fina que el vestido, pero una «inscripción» del color más minuciosa. En el rostro el color es más denso, más seco, y más grueso, más quieto, más salpicado en el vestido. Recordemos el célebre «contorno» de nuestra antigua pintura de íconos.

La dirección de la pincelada está vinculada en general a la forma de representación plana. Las formas horizontales son tratadas habitualmente siguiendo una inclinación horizontal del pincel y lo contrario sucede en las verticales. Inclusive sobre las telas más insignificantes aparece, desde el punto de vista de la *faktura*, una gran diversidad de superficies en cuanto al espesor de la capa de pintura, la inscripción del color, la dirección de las pinceladas, etc.

Finalmente debemos hablar de la relación que existe entre el tratamiento de la superficie de la tela y el color en sí mismo. Este vínculo es evidente en las obras no objetivas de Picasso, en las que el aspecto textural está particularmente presente: a cada color le corresponde un tratamiento particular; en una misma tela encontramos una superficie cubierta de manera densa y uniforme, que corresponde generalmente a los colores claros y sonoros (blanco, verde), una superficie rugosa que corresponde a los colores oscuros (negro, marrón) y una superficie ondulada-granulada (con virutas, por ejemplo) que corresponde al color amarillo... La fuerza y la diversidad de un solo y mismo color, por ejemplo en las obras de Rodtchenko, son obtenidas gracias al trabajo dedicado a la *faktura*. Así, en sus obras Rodtchenko resuelve el problema del negro sobre negro dedicándose sobre todo al tratamiento de la *faktura* de cada tono particular, obteniendo el tono del negro más «profundo», que parece literalmente abrirse sobre un abismo sin fin, mediante una superficie rugosa; y con una superficie de aspecto lustroso, cubierta de una capa densa de barniz mezclado con yeso, crea un acorde sonoro del tono negro. Se puede decir pues que color y textura se condicionan mutuamente.

Las diferentes calidades de *faktura* pueden también obtenerse utilizando materiales diferentes de los tradicionalmente empleados, y rivalizando con ellos. Parece que Braque fue el primero en utilizar el papel de periódico, la viruta, el yeso y la arcilla pensando en la fuerza de contraste que tienen tales asociaciones. Al introducir en la tela pintada un material más intenso que el color, el pintor está obligado a acentuar suficientemente el sonido de éste para que pueda competir con el impacto del material introducido en el conjunto de la composición de la obra. Hagamos la siguiente experiencia: añadamos a una naturaleza muerta naturalista una hilera de cajas de

cerillas, y veremos inmediatamente cómo ésta aniquila por su intensidad al conjunto del cuadro. La presencia del elemento añadido sofocará el discurso rítmico del arte. Si queremos «llamar al orden» a esta presencia, incluirla en la composición de conjunto dándole un significado constructivo, tendríamos que acentuar enormemente el sonido de cada color... Al llevar la composición hacia el modo mayor, nos convenceremos de la fuerza que posee el material natural y de la dificultad que entraña su introducción en la organización del conjunto de la composición.

En general, el pintor necesita dar expresividad e intensidad a su discurso pictórico y, para dotarlo de una fuerza particular, incluye en el objeto algunos materiales que obligan al color a sonar de una manera particular. Evidentemente debemos excluir del campo de nuestro examen a los intentos —que no se destacan por su talento— de los numerosos pero, desgraciadamente, poco dotados imitadores del genial Picasso, quienes han poblado sus telas con cuchillos, tenedores, cucharas, relojes de bolsillo y otros objetos de uso doméstico.

No me detendré sobre el aspecto textural de los objetos pictóricos compuestos exclusivamente de materiales, sin incluir ninguno de los colores utilizados en pintura (contrarrelieves, pintura espacial),<sup>17</sup> porque pertenecen a los principios generales del tratamiento de la superficie que ya hemos evocado.

A pesar de la estrecha y evidente relación que existe entre la factura y el color, y aunque algunos teóricos no disocian estos dos elementos, nos parece necesario para dar claridad y precisión a los conceptos pictóricos de nuestro campo de investigación, ver en ellos dos problemas autónomos aunque muy próximos entre sí.

En cuanto al problema del material en sí mismo, en pintura y en el arte en general, puede ser considerado de una manera autónoma en la medida en que el artista-pintor debe desarrollar su sentido de la materia, debe sentir las cualidades inherentes a cada material que por su propio carácter condicionan la construcción del objeto. Es el material el que dicta la forma al artista, y no a la inversa. La madera, el hierro, el vidrio, etc., determinan construcciones diferentes. En consecuencia, la organización constructivista del objeto pasa por el material: el estudio de los diversos materiales constituye una cuestión autónoma e importante. Pero la experiencia de las artes plásticas, y en particular de la pintura, ha demostrado que los materiales más diversos podían ser utilizados, desde los colores hasta la madera, pasando por el vidrio y el hierro. No es posible escoger para su estudio ni tan siquiera al más típico de ellos; y para el pintor constructivista que rechaza el arte de caballete y se vuelca en la producción, no se puede

excluir la posibilidad de que trabaje con cualquiera de los materiales conocidos.

A propósito del color hemos visto que el pintor contemporáneo se destaca por la especial veneración que tiene por el material, hasta el punto de que inclusive trabajando con colores nos proporciona el sentimiento de la materia como tal, paralelamente al efecto producido por las impresiones cromáticas. Pero más adelante el problema del material deja de plantearse como problema autónomo y se confunde, por una parte, con el de la factura y, por otra, con el de la construcción: el material que encontramos en la obra de arte se nos presenta bajo su forma tratada, y es este tratamiento (del material) al que nosotros llamamos *faktura*. De aquí la importancia capital del proceso productivista del tratamiento técnico del material, y del proceso de creación del objeto en general.

#### 4. Composición y construcción <sup>18</sup>

La realidad y el arte, basados en naturalezas tan distintas, muestran que las dos cosas obedecen a leyes de diferente especie. El arte que tiene sus reglas de organización, su lógica que a menudo va en contra de la «lógica de las cosas»: el espacio en pintura es representado por la ilusión de la perspectiva, el tiempo por el ritmo, la luz por el color, etc.

Para que el objeto pictórico pueda ser plenamente percibido tanto por su creador como por un espectador, es necesario que sus elementos estén distribuidos en un «orden» determinado.

*La organización creadora de los elementos de la obra, destinada a expresar a través de ellos la idea de unidad, provista de un orden interno que se expresa en la lógica externa de las relaciones entre las partes, esto es para nosotros la construcción compositiva.*

La construcción, que utiliza los elementos fundamentales exclusivamente materiales y reales de la pintura —color, textura y forma de representación plana— crea a partir de ellos el organismo pictórico.<sup>19</sup>

La composición, que modifica la relación entre los elementos reales, les confiere, por el acuerdo entre la lógica interna y la lógica externa, el sentido de un organismo pictórico encerrado en sí mismo.

La voluntad creadora (*Kunstwollen*)<sup>20</sup> del pintor, partiendo de elementos muertos (tomados aisladamente) reúne las partes en un todo y da vida al mismo tiempo a todo el conjunto y a cada elemento en particular. La forma es la cons-

titución de un objeto pictórico, y la composición desempeña el papel organizativo. Este principio de organización, bajo la voluntad creadora del pintor, se manifiesta no sólo en el proceso de creación del objeto, sino que también toma formas reales exteriores, porque no pertenece solamente a la psicología de la creación, sino que también es un elemento formal de la obra pictórica. Su presencia en la obra puede no solamente ser sentida, sino también vista, como forma real, y analizada como estructura exterior del objeto.

Pero tomadas por separado, ni la composición como elemento de unión y de organización, ni la construcción como fuerza de ensamblaje y de edificación, expresan de manera exhaustiva el sentido artístico del objeto pictórico. Solamente la conjunción de estos dos principios da nacimiento a la unidad de la obra pictórica.

La construcción, cuando excluye a la composición, se aproxima a la construcción técnica, que se remite a un género determinado de sistema organizador de las fuerzas materiales. Pero la diferencia profunda entre estas dos formas de construcción residirá siempre en el propio carácter de la organización del material: la construcción técnica distribuye el material, mientras que la construcción artística reúne las masas materiales y reales de la pintura. En la primera, la dirección de las fuerzas es centrífuga, y el proceso creador excéntrico; en la segunda, la dirección de las fuerzas es centrípeta, y el proceso creador concéntrico.

La composición que excluye a la construcción no es más que un cálculo, una disposición exterior de los elementos según el principio de equilibrio, con el fin de ocupar el espacio pictórico; es como un esquema descriptivo de la verdadera construcción. La composición concierne al momento de la representación. La construcción organiza los elementos materiales y reales de la obra. Diremos que una tela ha sido realizada según el modo constructivista cuando la pintura ha sido tratada por el pintor de manera que la tela presente como una masa compacta de material sabiamente tratado. Desde este punto de vista las telas de los impresionistas, a pesar de tener algunas veces una composición interesante y vigorosa, se sitúan bajo el signo de la mayor desconstrucción. La construcción así concebida transporta el centro de gravedad de la representación a la propia masa del material. Pero, si se vincula por entero la composición al aspecto representativo de la pintura, se puede también distinguir en la construcción, además del aspecto material —la organización de la tela como masa de materia—, un aspecto representativo. Porque el artista no se contenta con disponer visualmente una forma representativa sobre la tela, como cuando sigue las leyes de la composición,

sino que la *construye* sobre la base de relaciones matemáticas precisas entre las diferentes partes de esta forma. Por esto los pintores constructivistas contemporáneos no establecen diferencias entre la construcción y la composición, y, negando completamente la segunda, utilizan el término de construcción en el sentido material y en el sentido representativo. Para nosotros, la construcción es ante todo la elaboración de las formas reales de la pintura; la composición es un principio de relación de las formas. Y sólo la construcción compositiva da una percepción total del objeto como unidad cerrada en sí misma. Los elementos reales de la construcción serán los elementos de la forma pictórica: el color, la textura, la forma de representación plana. Los elementos de la composición serán los momentos de subordinación y de distribución de los elementos formales. Podrán fundarse en la simetría, la armonía, lo arquitectónico, o en la asimetría, la desarmonía, la ausencia de lo arquitectónico. Los elementos de la construcción compositiva son aquellos que pertenecen a la construcción, a los que se añaden los elementos propios de la composición.

El último momento determinante será la percepción de la unidad del objeto artístico, unidad captada de manera inmediata tanto en el proceso de creación como en el proceso de percepción. Unidad que justifica un análisis objetivo, puesto que existe la posibilidad de descomponer la totalidad en sus partes constituyentes, y, como hemos visto, al mismo tiempo, este elemento condiciona este análisis.

Es indispensable establecer una clara separación entre la noción de composición pictórica y las nociones vecinas, sobre todo con la de simetría. La simetría es una ley externa que rige de manera convencional la «justa» sucesión y disposición de los elementos pictóricos a la izquierda o a la derecha de un centro. Se puede poner la simetría al mismo nivel de la composición, pero para esto habría que fundamentarla. La simetría solamente puede diseccionar la composición.<sup>21</sup>

También es necesario trazar una frontera entre la composición y las nociones de armonía y de lo arquitectónico. Se llama *arquitectónico* al equilibrio exterior de las partes; no es sinónimo de la simetría, porque no suprime la identidad de las partes en equilibrio. Por *armonía* se entiende el acuerdo exterior que existe entre las partes de la forma representativa, opuesta a la desarmonía.

La simetría, la armonía y lo arquitectónico pueden estar totalmente ausentes de la composición; por el contrario, esta última puede apelar a uno, a dos, al conjunto de los tres elementos: la diversidad de combinaciones posibles muestra claramente que, aunque muy próximas, las nociones no se encuentran unidas por lazos de necesidad interna.

La composición está en estrecha relación con la cuestión del ritmo. Esta es una noción extremadamente compleja y que está lejos de estar claramente establecida, no solamente en la teoría de la pintura sino en el dominio de la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*) en general.

## 5. Ritmo

En arte el ritmo es la pulsación invisible y presente que está en el corazón de una obra artística para darle el impulso vital. Generalmente es necesaria una sensibilidad particular para sentir esta pulsación. Siendo un elemento de la «vida» en la obra, el ritmo pertenece por entero a ese momento que Bergson, Rikkert y Spengler llaman «devenir» (*Werden*) en oposición a lo «estático» o «acontecido» (*Gewordenes*). Los elementos materiales del arte —el color en pintura, el sonido en música, la piedra en arquitectura— aparecen fijos, estáticos. El ritmo es siempre movimiento, impulso, oleaje. Es muy difícil de captar (o mejor de sentir) en una obra, y todavía es más difícil de definir en el plano teórico. Al encerrarlo en un concepto estrictamente lógico, substituímos su esencia por un esquema abstracto.

En un plano se encuentra la vida, el devenir, el tiempo, el ritmo; en otro, el mecanicismo, lo acontecido, el espacio. El concepto lógico de ritmo está lejos de coincidir con su verdadera naturaleza, que se descubre solamente en la obra de arte. Lo que diremos aquí sobre el ritmo podrá ser referido a su naturaleza al igual que un esquema (siempre inerte) se refiere a una imagen (siempre viva). Por esto los paralelismos que aquí establecemos entre las obras pictóricas y la música, la arquitectura y la poesía pueden ayudarnos a comprender lo que es el ritmo mejor que las definiciones lógicas más precisas.

Con frecuencia se ha intentado dar una definición universal del ritmo, que abarcase desde el arte hasta los fenómenos de la naturaleza. Numerosas estrellas y planetas marcan su eterna medida con una obstinación rítmica. Nuestro andar, al igual que el de una bestia salvaje, está regulado por el ritmo. Nuestros movimientos, conscientes e inconscientes, están sometidos al ritmo. El ritmo es inmanente a la naturaleza. «El ritmo corresponde a nuestra naturaleza», decía ya Aristóteles. Pero no es de este ritmo de la «naturaleza», simple sucesión de movimientos en su desarrollo temporal, del que vamos a hablar. La tarea que nos proponemos es la de aclarar la naturaleza del ritmo artístico que, como veremos más ade-

lante, no coincide con la noción del ritmo mecánico que señalaba Bücher en sus investigaciones. Platón ya había limitado la noción de ritmo al deducirlo del orden divino de la naturaleza humana para vincularlo a la sensación de placer, estimando que el ritmo era, debido a esta sensación, característico del hombre.

El ritmo es un elemento del movimiento. Pero el ritmo no es inherente a todo movimiento. Un movimiento mecánico puede ser en su desarrollo temporal, descompuesto en medidas. Por el contrario, un movimiento orgánico se desarrolla con mucha frecuencia en ritmo. El ritmo puede ser descubierto en la pulsación interna de la vida. No puede exteriorizarse. Sólo se puede sentir interiormente y, después de haberlo captado, conservar interiormente el ritmo de una persona. Es lo que Stanislavsky, en el arte del actor, llamaba el *germen* del personaje.

Siendo un elemento del movimiento, el ritmo es el dibujo y no el boceto. El «alma» y no el esqueleto. Lo orgánico y no lo mecánico. Por esto el ritmo supone una substancia estable sobre la que se desarrolla su propio impulso. Al igual que al futuro se opone el pasado, al tiempo el espacio, a la imagen el concepto, también al ritmo se opone: la medida en música, el metro en poesía, la simetría en pintura. Los fenómenos de la primera categoría son fenómenos orgánicos, los de la segunda mecánicos.

La medida se opone al ritmo como lo mecánico a lo orgánico. Según la feliz definición de Dalcroze, «la medida es la identidad en la diversidad, el ritmo la diversidad en la identidad». En música, para calificar la medida se utilizan números abstractos ( $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{5}{10}$ ), para designar el tiempo se usan términos convencionales (andante, adagio, allegro), pero no hay denominaciones para indicar el ritmo. El ritmo es consubstancial a la melodía, de la que toma las líneas indicadas por la medida. El ritmo cambia dentro de los límites invariables de las unidades de medida, que ocupa con una materia cualitativa y cuantitativamente multiforme: fuerza y número de los sonidos respectivamente.

En poesía se llama *métrica* a «la sucesión de pies en un orden dado» (Briussov).<sup>22</sup> La característica mecánica del metro es la repetición y la periodicidad. Los pies compuestos de dos sílabas (yambo, corea) o de tres (dactilo, anfibraco) son el esqueleto del verso. Las palabras, portadoras de una estructura fónica y semántica, representan el tejido que envuelve al esqueleto. Las perpetuas violaciones de esta estructura mecánica que suponen los desplazamientos de los pies típicamente métricos, el yambo y la corea, hacia el espondeo o el pírrico (sobre los cuales, dicho sea de paso, sería imposi-

ble construir el verso) constituyen precisamente este movimiento que se llama ritmo. André Biely<sup>23</sup> ha llamado ritmo en poesía a «una regularidad compleja de pausas» en relación al esquema métrico del verso, pero esta definición es puramente negativa. A continuación, Biely ha definido el ritmo como «organización de acentos». Se puede dominar a la perfección el esquema métrico y ser rítmicamente pobre (Nekrasov), o por el contrario cometer faltas de métrica sin por ello dejar de conseguir un ritmo excepcional (Tiuttchev).<sup>24</sup> En música también se conocen ejemplos de excepcional maestría formal acompañada de pobreza rítmica, y al contrario de una extraordinaria riqueza rítmica<sup>25</sup> junto a una ausencia de originalidad formal (Schubert, Scriabin).

En pintura, la simetría con su vertical central que separa la composición en lado derecho y lado izquierdo indicando una síntesis binaria, es el elemento en el que encontramos analogía con la medida musical y con el metro poético. En la composición, la simetría puede concernir a la disposición de las líneas (recta, curva, horizontal, vertical, oblicua) o de los esquemas cromáticos (el espectro). Si la forma representativa de la obra pictórica estuviese construida únicamente a partir de la simetría, al percibir la obra tendríamos una impresión de economía, de sequedad y de esquematismo extremados. Al transgredir los esquemas tradicionales, el ritmo da vida a la composición.

Si la medida en música, la métrica en poesía, la simetría en pintura, escultura y arquitectura, pueden ser consideradas como esquemas típicos, el ritmo las perturba constantemente al introducir en su monotonía la tumultuosa presencia de la vida. Y mientras todos los elementos reales y materiales de cualquier forma de arte pueden tener una expresión real y una expresión material, el ritmo no tiene ninguna expresión material. La línea, por ejemplo, puede trazarse con unas características particulares que permiten identificar fácilmente su carácter (recta, curva), su dirección (horizontal, vertical, oblicua), su textura (dura, suave). Para expresar el ritmo no existen unos medios materiales específicos. El ritmo aparece en la obra como resultado de una determinada combinación de elementos materiales y reales de la forma de arte en cuestión. En una serie de sonidos musicales, y gracias a su organización particular en el marco de las unidades de medida, aparece un nuevo elemento que no pertenece en exclusiva a ninguno de aquellos en cuya serie se ha originado. En una serie de palabras del discurso poético se verá aparecer de repente y tomar impulso una corriente particular; ésta no puede ser referida por completo al orden semántico del discurso ni tampoco a su organización métrica, fónica o rítmica. Esta

corriente de un género particular pertenece a todos los elementos, pero no es exclusiva de ninguno de ellos. Se origina a partir de los elementos existentes, al igual que la reacción química entre los dos elementos primitivos, el oxígeno y el hidrógeno, produce un nuevo elemento: el agua.

El ritmo es ante todo un principio compositivo. La saturación de un color puede obtenerse al aproximar el tono de la pintura al tono correspondiente en el espectro. La textura puede crearse con cualquier tratamiento aplicado a la superficie de la tela pintada, de la piedra, de la madera. Se puede trazar una línea dándole la dirección y el carácter deseados: para todo esto basta con tomar un solo elemento de la composición representativa. El ritmo nace de la combinación de una serie de elementos. No es con un color, sino con varios colores, como se crea el ritmo cromático. No es con una línea, sino con varias, como se constituye el ritmo gráfico.

Al definir el ritmo como una forma del movimiento descubrimos a la vez su doble naturaleza. El movimiento se compone de dos momentos: el tiempo y el espacio. Así, el ritmo se constituye a partir de la medida del tiempo y del espacio. Es una categoría artística espacio-temporal. En música, básicamente acentúa su acento temporal. Utilizando términos de la Física, el sonido se difunde tanto en el espacio (ondas sonoras) como en el tiempo. Así, la percepción del sonido se efectúa en dos planos, gracias a las dos formas apriorísticas de nuestra sensibilidad —el espacio y el tiempo— en sentido kantiano del término. En la pintura perspectiva europea el problema del espacio fue planteado por vez primera coincidiendo con el descubrimiento del análisis matemático de las cantidades infinitesimales, simultaneidad señalada por Spengler.

El problema del tiempo se planteó por vez primera en pintura en relación con la introducción de la cuarta dimensión en matemáticas por Minkovski, Riemann y Lobatchevski;<sup>20</sup> esto no ha sido señalado por Spengler, quien trata con un silencio despectivo todas las realizaciones del arte contemporáneo.

Ninguno de estos dos problemas había sido tratado anteriormente, ni en el cuerpo estático y cerrado del arte plástico griego o en los frescos planos de Egipto y de los primitivos, ni en el sistema de la geometría euclidiana.

Al definir el ritmo como un elemento del movimiento en el plano de las formas espaciales del arte, aportamos una solución muy concreta a la cuestión particularmente confusa de la «cuarta dimensión», zanjada de manera tan ingenua por los futuristas, quienes han desmenuzado cada objeto repre-

sentándolo por una serie de momentos estáticos consecutivos al igual que en una cinta cinematográfica sin proyectar.

La cuarta dimensión —el tiempo— es en arte la segunda cara de este *Janus bifrons* que llamamos «ritmo».

*Así, se puede denominar ritmo artístico a la forma del movimiento libre al interior de los esquemas típicos de tal o cual género artístico, movimiento dirigido por la libre elección del creador y que aumenta el potencial de expresividad artística de la obra.*<sup>427</sup>

## 6. El tema considerado como elemento de la forma

El tema es el más expresivo de los medios de desarrollo de la concepción ideológica de la obra. Es verdad que el aspecto ideológico puede expresarse en los elementos reales y materiales de la pintura. La vibración de una gama de colores construida sobre los medios-tonos, la ausencia de nitidez en la expresión de la línea y de la composición caracterizan al artista impresionista y al modo de vida urbano de finales del siglo XIX, tanto como el carácter limitado y convencional, la simplicidad constructiva de los colores y el primitivismo de la construcción caracterizan a la pintura de las ánforas griegas del siglo de Pericles. No en vano en los «originales» de la pintura de íconos se encuentra un simbolismo de los colores establecido por la tradición que define con precisión el lugar y el sentido de cada color de una ideología determinada. Pero es evidente que el tema proporciona mayor cantidad de medios expresivos.

Por esta razón se ha establecido una asociación tan sólida entre el tema y lo que se acostumbra denominar, irreflexivamente, «contenido» de la obra y que sería más pertinente llamar *tema*. Tal asociación amalgama despreocupadamente en un todo el tema y la idea (el tema), considerándolos sinónimos y oponiéndolos a los elementos materiales de la obra: a la forma en el sentido estricto del término.

De todo lo dicho anteriormente, debemos destacar que esta concepción del tema es injustificable desde el punto de vista de la lógica de la constitución de la obra, entendida como un objeto que supone la maestría de un trabajo de producción determinado. El tema es también un elemento formal en la

d. He tratado más ampliamente el problema del ritmo en las artes plásticas en mi ciclo de conferencias «El ritmo y los fundamentos musicales de la composición en la pintura de íconos de la vieja Rusia», conferencias dictadas en el curso de música de Monod en 1920 y cuya publicación preparo actualmente.

medida en que su asunto se forja en torno a elementos concretos. El tema no se encuentra entre esos elementos de la forma de la obra que anteriormente he señalado como fundamentales e inherentes a todo objeto artístico: no solamente existen numerosas obras artísticas aisladas, sino también ciclos enteros del arte que carecen de tema, tales como la arquitectura, la ornamentación, la escultura y la pintura no objetivas, y con gran frecuencia la música y la danza. Pero aunque sin pertenecer a los elementos formales fundamentales, en la pintura el tema no deja de tener un papel que con frecuencia lo sitúa entre los elementos significativos de la obra. Abordar la tela *con tema* limitándose al análisis de los elementos materiales y reales de la pintura equivaldría a ignorar conscientemente uno de sus aspectos esenciales.

Pero, ¿cómo saber dónde empieza y dónde termina el tema? Se podría decir que una mirada desprevenida descubre fácilmente su presencia en un cuadro de género o en una pintura histórica. Nadie negará que hay un tema en la *Dstrucción de Pompeya* de Briulov<sup>28</sup> o en el *Dragón de bronce* de Bruni. Pero la *nature morte* \* ¿tiene o no tiene tema? ¿Y el paisaje, el retrato, *l'intérieur*?\* Si se considera la naturaleza muerta como una pintura con tema, ¿en qué se diferencia de la pintura suprematista o no-objetiva que, para la mirada desprevenida parecerá evidentemente desprovista de tema? Para responder a estos interrogantes es indispensable proporcionar una definición clara y precisa del tema.

El carácter concreto de la naturaleza muerta por una parte, y la temática que encierran ciertas obras no-objetivas por otra, no deben ser asimiladas a la presencia de un tema. Si consideramos una pintura característica de la pintura con tema —pintura de género— y nos preguntamos en qué consiste el carácter propio de este aspecto de la obra que referimos al tema, nos damos cuenta de que este último propone a nuestra mirada el desarrollo de una *acción* que se basa en tales o cuales formas representativas. Esta acción puede efectuarse sobre un eje *interno* o un eje *externo*. De entre las obras más populares del género histórico citaré como ejemplo del primero *Iván el Terrible* de Repin<sup>29</sup> y como ejemplo del segundo *La Conquista de Siberia por Ermak* de Surikov.<sup>30</sup>

El retrato, el paisaje y el interior ocupan una posición intermedia entre la pintura de tema típica —la pintura de género— y la pintura claramente desprovista de tema —la naturaleza muerta—. Pero al designar a la pintura de género y a la naturaleza muerta como los polos opuestos de la presencia y la ausencia de tema, no se puede sin embargo afirmar a priori

\* En francés en el original.

que la primera forma de pintura citada tenga siempre un tema, y la otra nunca. Es necesario decidir en cada caso particular, analizando la obra, si ésta tiene o no un tema.

Los retratos de Cranach, y los de Levitski entre los pintores rusos, están más cerca de la *naturaleza muerta*, mientras que los retratos de Rembrandt y de Velázquez, y entre nosotros los de Serov, son biográficos. Los paisajes de Cézanne son naturalezas muertas, los de Corot, Lorrain y Levitane son paisajes de carácter cuya acción, como en el retrato psicológico, se desarrolla según un eje interno («paisaje lírico»).

El tema cuya acción se desarrolla según un eje interno implica siempre una forma de actitud concéntrica y la tensión creadora que se expresa en las formas representativas tiene una dirección centrípeta. El tema que se sitúa sobre el eje externo se remite a una actitud excéntrica, y el proceso creador tiene un carácter centrífugo. Estos dos momentos caracterizan igualmente al proceso de percepción visual de la obra.

Es significativo señalar que la percepción visual de la acción desarrollada por el tema no se efectúa generalmente siguiendo una dirección progresiva, sino en una dirección regresiva. De aquí que las artes plásticas difieran de las artes del tiempo o de las artes mixtas (música, poesía, literatura, teatro y danza): en éstas, el lector, espectador o auditor es conducido progresivamente al punto culminante de la acción a medida que ésta avanza.

En las artes plásticas, por el contrario, el punto culminante es percibido *de entrada*.<sup>31</sup> Solamente a continuación el espectador repara en los accesorios y restablece la integridad del cuadro, recorriendo en sentido contrario el tiempo del tema. Así, en el cuadro de Repin *Iván el Terrible*, el espectador capta de entrada el último instante, el punto culminante del drama: el padre loco de desesperación y el hijo moribundo. Y a continuación, con los accesorios (la silla caída, el cetro, el charco de sangre) se reconstituye la imagen de la lucha trágica que ha tenido lugar.

Desde el punto de vista del espectador que capta la obra, la división de las artes en artes del tiempo y artes del espacio es sumamente arbitraria. La pintura cuya acción se concentra en el eje interno pierde, durante el proceso de percepción, sus fronteras espaciales y el conjunto del proceso se remite a la categoría del tiempo (retrato psicológico). La forma típicamente espacial es propia de la pintura no-objetiva y estática (suprematismo, cubismo). Pero en las formas no-objetivas como en las formas sin tema, gracias al ritmo por ejemplo, el tiempo, tomado como dimensión de la percepción equiparable a la cuarta dimensión en las matemáticas, adquiere una importancia primordial (el ornamento).

La percepción del tema se caracteriza en la pintura europea perspectiva por su aspecto regresivo. En el fresco egipcio y en la representación plana primitiva, la acción del tema se desarrolla siguiendo un orden temporal progresivo, gracias a la intervención de una serie de planos paralelos o de señales aisladas. En la pintura japonesa y en la china, donde coexisten la perspectiva normal y la perspectiva invertida, el espectador está supuestamente en el centro de la construcción compositiva. La pintura europea perspectivista se contempla desde un punto único. El espectador está fuera del cuadro, frente a su marco, exactamente como el espectador de teatro. En esto se basa la teoría de la perspectiva de las líneas que se unen en el horizonte, y que suponen siempre un punto de observación determinado. La pintura de la China y del Japón fundamentan la contemplación del tema en el principio del circo. El fresco egipcio y la representación plana primitiva en el principio de la cartografía: esto muestra claramente que las diferencias temporales en el desarrollo del tema dependen de las formas de representación y de la composición.

La división de los temas en temas históricos, géneros, retrato, paisaje, etc., no tiene una importancia esencial desde el punto de vista en que me sitúo para definir el tema como elemento de la acción. Mayor importancia se debe asignar al carácter de la acción que sobreentiende el tema y al carácter externo o interno de su eje. Tomado como acción, el tema siempre es dinámico. Un tema estático sería una *contradictio in adjecto*. El estatismo de la forma, en el retrato por ejemplo, no debe conducir a conclusiones sobre el estatismo del tema: en este caso la acción se realiza siguiendo el eje interno.

Siendo un elemento de la forma, el tema está naturalmente ligado a los otros aspectos de ésta —el colorido, la forma de representación plana, la textura y la composición—. Citaré solamente dos ejemplos, tomando cuadros bastante conocidos para que puedan ser recordados sin necesidad de recurrir a reproducciones, para observar lo que les caracteriza en el plano de la representación del tema: *Iván el Terrible* y *Ellos no lo esperaban*. En la primera de estas telas, los accesorios no tienen una parte «vívida», orgánica, en la acción del tema. El cetro abandonado en el primer plano de la composición no tiene una mayor participación en el drama que las «piezas de convicción» en un tribunal. La silla caída casi no llama la atención y queda fuera del drama que ha tenido lugar. La propia mancha de sangre aparece tan quieta que se creería que ha sido derramada allí por alguien, y no por los protagonistas del drama, colocados en un proscenio iluminado por las luces artificiales de las candilejas y rodeados de efectos teatrales de pacotilla. En el plano de la composición, esta tela no

es un «cuadro», sino el retrato psicológico de dos personajes.

En el lado opuesto de la galería, frente a la obra que acabamos de examinar, se encuentra otra pintura del propio Repin, *Ellos no lo esperaban*, en la que, por el contrario, los mismos accesorios muertos, como la silla retirada por el personaje de la madre que acaba de levantarse, la puerta abierta por los criados, etc., tienen un papel muy activo en el desarrollo de la acción, del tema, estando orgánicamente ligados a los elementos de la composición de conjunto. Quizá sólo el personaje que entra con uniforme de preso haya sido inscrito demasiado precipitadamente en el primer plano.

Si se considera el tema como un elemento formal, es necesario determinar para cada caso concreto la manera en que este tema ha sido organizado a través de los elementos materiales y reales, y con qué grado de maestría artística él cumple con su papel de expositor de tal o cual intriga ideológica.

Para resumir, podemos definir el tema como *una acción expresada en imágenes utilizando elementos materiales y reales de la pintura, fundada en un eje interno o externo y unificada por una idea de conjunto*.

De lo precedente se infiere que por la denominación despectiva de *literaria* otorgada a una obra pictórica, no hay que entender la intriga del propio tema, desarrollado a través de los medios plásticos y orgánicamente ligado a la composición de la tela, sino este elemento de la obra que no se justifica con los medios plásticos y que por este hecho aparece como introducido desde el exterior en la substancia pictórica del objeto. Tomando nuevamente un ejemplo muy conocido, citaré *Los cazadores* de Perovski, cuya visión nos permite pensar que el artista se ha escapado del marco de los recursos pictóricos. Para que la ilusión del cuadro sea completa habría que escuchar realmente la voz del cazador que conduce la narración. El tema está dirigido al espectador no por su lado visible, sino por el lado que supone una transcripción literaria y que, en consecuencia, no puede ser plasmado por los medios de la representación.

## 7. El contenido del arte

¿Qué entendemos, de una manera general, por la noción de contenido? ¿Es posible pensar cualquier noción o representación sin contenido? Es evidente que no. Porque inclusive cuando pronunciamos una combinación de letras desprovista de sentido (poesía transracional),<sup>32</sup> introducimos por lo menos

un contenido sonoro. Todo lo que es susceptible de ser pensado es pensado como algo lleno de un contenido determinado. El contenido desaparece si el pensamiento desaparece, y viceversa. Lo que no puede ser abarcado por el pensamiento está desprovisto de contenido. Si pronunciamos delante de alguien, poco ducho en ciencias físicas, la palabra *helium*, esta persona, siendo incapaz de llenar la palabra con el contenido pertinente, no podrá comprenderlo. En consecuencia, el contenido equivale a que alguna cosa implique algo. El *contenido* es el estado de un fenómeno determinado que se revela a nuestra consciencia gracias al descubrimiento de sus características.

¿Puede existir una obra de arte desprovista de contenido? Después de todo lo dicho, es evidente que la respuesta es no. La única cuestión que se puede plantear es la de las proporciones cualitativas y cuantitativas del contenido, no la de su presencia o de su ausencia. En este caso, ¿cuál es el contenido del arte en general y de la pintura en particular?

Se compone de dos elementos: la idea y la forma. El contenido del arte es la idea investida de una forma artísticamente trabajada. Con esta definición, zanja por adelantado el problema de la presencia de la idea en la obra de arte. Toda actividad consciente es conceptual: por esto el arte también es conceptual. Los fenómenos de la naturaleza son no-conceptuales o extraconceptuales, pero ricos en contenido. El agua —concebida no como idea sino como fenómeno químico— tiene un contenido determinado:  $2\text{H}_2 + \text{O}_2 = 2\text{H}_2\text{O}$ . Entonces, ¿cómo se manifiesta la idea de la pintura suprematista? Esta idea es puramente pictórica. En el *Demonio* de Vrubel,<sup>33</sup> es psicológica. En los frescos de Giotto, religiosa. En el cuadro *La Guerra* de Stuck, es filosófica. En consecuencia, el problema de la idea sólo es un problema de diapasón.

También se pueden considerar inherentes al arte, la utilidad y la finalidad. Estas dos exigencias pueden ser reclamadas tanto por el pintor-creador como por el espectador. Pero la utilidad y la finalidad no son inmanentes al arte cuando se trata de su esencia. La noción de utilidad pertenece a tal o cual fenómeno cuando éste es considerado como un producto susceptible de tener un uso determinado. Como fenómeno químico, el aire no es ni útil ni inútil, pero como producto, es útil para la respiración de los seres vivientes, porque contiene oxígeno. La finalidad es una noción invocada desde el exterior, cuando el objeto es considerado como un medio. Considerando al arte como un medio, tenemos el derecho de introducir los conceptos de utilidad y de finalidad, pero éstos no son elementos equiparables al contenido del arte. Las nociones de contenido y de esencia del arte no son idénticas. La esencia del arte puede tener aspectos muy diversos según el punto de vista que

se adopte. Si se considera al arte como factor social tendrá una cierta esencia, pero si se analiza como producto de la práctica productivista, la noción de esencia se modifica. Pero esto será tratado en el próximo capítulo.

Reconociendo que el contenido del arte nace de la interacción de dos factores —la forma y la idea—, reconocemos, a la vez, la existencia de un vínculo orgánico entre estos factores. La idea necesita a la forma para encarnarse, y la forma, en la medida en que es el producto de una actividad humana consciente, no puede existir sin la idea.

No hay y nunca ha habido ideas y formas que existiesen independientemente de una época determinada y de circunstancias sociales precisas. El contenido del arte —su idea y su forma— es el producto de un conjunto de factores sociales. Por esto el valor de una obra de arte es relativo y depende totalmente del grado de comprensión de su época que el artista manifiesta en ella. Ahora que la cuarta dimensión —el tiempo— se ha vuelto para la consciencia humana en algo tan imprescindible como las tres primeras —espaciales— no nos contentamos con situar la obra en unas condiciones espaciales determinadas, sino que tomamos igualmente en consideración el tiempo que condiciona a esta consciencia. El pintor que ignora la actualidad, que no toma en cuenta las condiciones de la época en que trabaja, se confina enteramente al marco limitado de la filosofía tridimensional euclidiana e inevitablemente se convierte en un ecléctico.

En resumen, podemos clasificar los elementos que constituyen el contenido de la obra pictórica en tres apartados:

1. *Los elementos materiales* (los colores u otros materiales, la línea, el color).
2. *Los elementos organizadores* (el colorido que organiza los colores, la textura que organiza la superficie, la composición que organiza la forma representativa, la construcción que organiza la constitución material del objeto).
3. *Los elementos conceptuales* (idea, tema).

De esta manera, son inherentes a la forma los tres elementos (la pintura, la composición y el tema), y sóloamente el «asunto» (la concepción ideológica) constituye el segundo elemento del contenido de la obra de arte, que no puede ser enteramente absorbido por el primero (la forma), pero que le está orgánicamente ligado y que no puede ser pensado sin él.

## 8. La esencia del arte

Hasta aquí, al hablar del arte hemos convenido, de manera arbitraria, que se trataba de hechos y de fenómenos ya definidos clara y netamente. Pero basta con que abandonemos esta convención y que nos planteemos la cuestión de saber qué es lo que hay que considerar como obra de arte, dónde se sitúan las fronteras de este concepto, para que inmediatamente este viejo problema, discutido y escolástico, se nos presente en toda su complejidad. Pienso que no solamente es imposible silenciarlo, sino que su solución entra en el marco de mis propósitos, es decir, en el análisis de la esencia del arte. Las numerosas definiciones del arte y su desigual valor cualitativo, lejos de facilitar la tarea, la complican infinitamente. Nada claro ni preciso se ha hecho, ni siquiera en cuanto a la delimitación del concepto. Se llama obra de arte a una construcción arquitectónica, a un fragmento musical, una escultura, una tela pintada, una danza, una poesía, una novela, un espectáculo teatral, etc.

¿Agota esta enumeración todas las formas de arte? Evidentemente no, porque descuida las formas del arte «aplicado». Aquí nos enfrentamos a las nociones de arte «puro» y de arte «aplicado», nociones sumamente confusas e inciertas. Una taza, que se considera como arte «aplicado», sin embargo no se «aplica» sobre nada, mientras que un fresco «aplicado» sobre un conjunto arquitectónico, es considerado como arte «puro». Si se apela al aspecto utilitario, se evidencia que sus diferencias no están mejor fundamentadas: un bibelot de porcelana, que sólo responde a fines decorativos, sin embargo es considerado como «arte aplicado», mientras que un monumento funerario que cumple la función utilitaria de protección de la tumba y de perpetuación de la memoria es considerado, si ha sido ejecutado por Miguel Ángel, como una obra de arte «puro». El carácter de objeto único del arte «puro» y la posibilidad de reproducir las formas del arte «aplicado» tampoco constituyen un signo distintivo, porque el grabado, que se incluye entre las artes «puras», se reproduce en numerosos ejemplares.

Pero la consciencia estética contemporánea se ha negado totalmente a delimitar estas dos formas de arte. Así, la noción de arte debe por un lado ser ampliada, y por otro restringida, porque nosotros no incluimos en el arte, cualquier construcción arquitectónica, cualquier poesía rimada o una danza cualquiera. Así, por un lado las formas de arte se diversifican al infinito, mientras por otro falta mucho para que todo lo que se incluye en las categorías artísticas típicas, en el sentido estricto (cuadro, verso, etc.), se conviertan por ello en obras de arte.

Todas las definiciones del arte elaboradas hasta ahora pueden ser clasificadas en tres grupos:

Incluso en el primer grupo las definiciones que reducen o amplían excesivamente los límites del concepto (así: «El arte es un pensamiento en imágenes» o «El arte es creación»).

El segundo abarca todas las definiciones que, contrarias a la lógica, efectúan una «sustitución de tesis», es decir, que en lugar de tratar de descubrir la sustancia del concepto, proponen una secuencia de reflexiones sobre el sentido, las finalidades, la importancia, etc., del arte.

Finalmente, el tercer grupo reúne las definiciones que, al esforzarse por poner de manifiesto la esencia del arte no operan con las obras de arte como tales, sino que elaboran sus conclusiones a partir del proceso de creación, o incluso de la percepción de las obras artísticas, es decir, que se colocan en un punto de vista psicologizante.

Todas estas definiciones están en contradicción con las más elementales exigencias, indispensables para delimitar unos conceptos que nos esforzamos en estructurar dentro de los límites de una ciencia exacta. No nos proponen el signo genérico que nos obliga a clasificar dentro de una única categoría de fenómenos a un cuadro de Brueghel y un sillón del barroco isabelino, una fuga de Bach y un dintel de madera tallado de una isba de un pueblo cualquiera de la circunscripción de Arkhangelsk, y a la vez excluyen de la categoría de obra de arte a numerosas construcciones arquitectónicas, a los bailes de moda, a la publicidad rimada,<sup>34</sup> etc.

El contenido ideológico no puede servir de punto de partida para la definición, y tampoco la forma de una construcción típica, porque el dominio de las formas posibles es tan grande como la capacidad de invención humana. En consecuencia, no es la construcción de la forma, sino su «fabricación» la que debe considerarse como momento determinante. El grado de maestría, al borrar los límites entre las formas típicas del arte llamado «puro» y las formas más diversas del arte «aplicado», reagrupa en una misma categoría la Mona Lisa de Leonardo, una cerámica griega, una cimbra ornamentada, o el juguete artesanal de un Viatigue. Además, este mismo índice excluye de la categoría del arte a todas las cosas sin talento, contrahechas, especulativas, todo lo que se esconde bajo las formas aparentes del arte.

Si nos dedicamos al análisis fisiológico del término arte, a través del examen de su estructura, llegamos a la misma conclusión que habíamos alcanzado gracias al análisis de la naturaleza del concepto. La estructura fonética del término y su composición gramatical desempeñan un papel importante en la definición del concepto: la lengua rusa es particularmente ex-

presiva y los términos que contiene no son meras etiquetas colocadas casualmente sobre los conceptos (el hecho de que este término tenga en otras lenguas una estructura completamente diferente no se opone al procedimiento aquí indicado). El término *iskushennyi* (experto en un arte o en una técnica), *iskus* (noviciado, prueba), etc. La misma noción de aprendizaje, de *savoir-faire*, debe relacionarse con la existencia de una substancia susceptible de ser sometida a unas intervenciones externas, cuyo resultado es la aparición de una cierta complicidad de la forma en cuestión<sup>35</sup>.

La obra de arte puede considerarse como una substancia resultante de numerosas y sistemáticas intervenciones del artista sobre el material, tras lo cual esta obra se nos presenta como un testimonio de la voluntad creadora, como un objeto fabricado artificialmente.

Así, el análisis fisiológico del término nos conduce a la noción de *res fabrae facta-cosa bien hecha*. Esta definición pone en presencia dos momentos:

1. Procesual, porque la noción de maestría es procesual en sí misma.
2. Material, es decir, el momento de la concreción, de la materialización en una forma determinada del objeto del primer momento procesual.

Al materializar este momento procesual obtenemos, precisamente, la obra de arte-objeto. La esencia del arte, pues, se agota completamente en el primer momento. Pero en la medida en que casi todas nuestras actividades toman una forma concreta y en que es únicamente esta concreción lo que percibimos, en este sentido hablamos de un *objeto* hecho por una *mano maestra*, de una *res fabrae facta*.

La objeción más radical que se puede hacer a esta definición (excluyo los «se dice»), puede remitirse a la siguiente cuestión: ¿Qué se entiende por una «cosa bien hecha»? ¿Qué criterio se utiliza para decir que está *bien* hecha? Intentamos explicar lo desconocido por lo desconocido, es decir, de cerrar un círculo lógico. Desde el punto de vista de los cánones clásicos, por ejemplo, la Venus de Capua, los frescos de Mistra, los primitivos del Giotto, las telas del Tintoretto y los íconos de Rubliev no tienen el mismo valor. Esta objeción está fundamentada parcialmente si se toma en consideración la inclinación habitual a los cánones, las tendencias y las escuelas, pero no merecería respuesta alguna si partiésemos de la percepción inmediata del objeto artístico sin tener en cuenta las opiniones tendenciosas. La maestría no debe considerarse según un canon preestablecido. En sí misma constituye un índice objetivo su-

ficiente que no precisa someterse a una decodificación, y nos damos perfecta cuenta de ello al admirar un amuleto de marfil de una tribu de Samoa, una estatuilla de Tanagra o un busto de Rodin<sup>e</sup>. Pero si es necesario un punto de referencia, éste se encuentra evidentemente en el propio objeto, y no en unos cánones preexistentes o en los caprichos subjetivos del gusto. *Comprender las intenciones del autor y ponerlas en concordancia con la forma de ejecución*, he aquí el único comentario que añadiría a mi formulación<sup>f 37</sup>.

Esta observación indica al mismo tiempo que la noción de maestría no la concibo en el sentido del puro tecnicismo o de la habilidad manual. A mi entender, las esculturas de piedra primitivas o los dibujos bastante elementales, pero expresivos que realizan los salvajes sobre hueso o sobre piedra, así como las realizaciones del «arte popular», son para mí unos objetos que expresan un exagerado virtuosismo, pero que carecen de vida, de idea artística viviente. Ser un maestro significa dominar suficientemente el material para que su forma exprese claramente la idea artística que el autor se ha esforzado en plasmar; lo que equivale a decir que la maestría es el lazo orgánico entre la idea y la forma. Pero como ya hemos precisado, estos dos elementos del contenido de la obra están condicionados por los factores sociales; de aquí que la noción de maestría sea también una noción relativa.

Por otra parte la noción de maestría elevada al rango de principio fundamental para la definición del arte, como categoría *sui generis* y criterio de apreciación de las obras artísticas, excluye la división embarullada en escuelas, tendencias, así como la división del arte contemporáneo generalmente aceptada hoy en día en «arte de izquierda» y «arte de derecha». El criterio propuesto, en el que interviene también la maestría en la apreciación de una obra de arte, torna caducas las apreciaciones subjetivas de todo orden y destruye la «actitud partidista» frente al arte, que nace de la pasión exclusivista por una escuela determinada. Desde el punto de vista de la maestría, es

e. Empleamos el término de *maestría* en un sentido plenamente objetivo al aplicarlo a los objetos que tienen una finalidad utilitaria (por ejemplo, cuando decimos: «unos zapatos bien hechos»)<sup>36</sup> Debemos emplearlo de manera igualmente objetiva cuando lo aplicamos a las producciones artísticas. La noción de maestría, al ser un concepto objetivo, no tiene ningún punto de contacto con las sensaciones que se describen habitualmente con las palabras «gusta» o «no gusta» (fundamentos hedonistas de la estética). El concepto de «gusto», como la noción de «belleza», está totalmente excluido de mi diccionario estético.

f. En consecuencia, el material biográfico, histórico, etc., es también necesario para el teórico del arte.

imposible recusar gratuitamente el «arte de derecha» en beneficio del «arte de izquierda», o viceversa.

Aún se podría añadir una objeción al criterio que defendiendo, relativa a la extensión del concepto. Se puede objetar que la maestría, como la creación, se encuentra tanto en la actividad científica como en la actividad práctica. Y si es así, ¿podemos erigirla en signo característico que beneficie exclusivamente a la obra artística? Podríamos responder que en la ciencia, la maestría sólo acompaña al acto creador y no constituye jamás su propia finalidad, como en el arte. La definición kantiana del arte como «finalidad sin fin» ya incluía el momento de la maestría como señal determinante. La finalidad de la ciencia y de la actividad práctica se justifica por unos objetivos impuestos desde fuera. La finalidad del arte se justifica por el propio trabajo, es inherente al trabajo donde todo el proceso está vertido en la creación de una forma de objeto acabado. La finalidad a la que tiende la maestría es la forma como tal.

La definición que hemos adoptado, a la vez que proporciona un criterio de apreciación concreto para cada hecho aislado, no impone al arte unas formas fijas, lo cual concuerda plenamente con la relación real de los hechos. Como la vida, el arte no tiene fronteras y se manifiesta por doquier bajo toda clase de formas. Al mismo tiempo esta característica traza la frontera entre el arte y la naturaleza. No podemos abordar la naturaleza con el criterio de la maestría, porque ésta supone la existencia de un autor y depende de tal o cual apreciación. Podemos tener un sentimiento estético frente a la naturaleza, pero es imposible apreciarla desde el punto de vista de la maestría, a causa de su impersonalidad. No hay arte ni en la naturaleza ni en los animales. Y si se objeta que los panales de las abejas, los nidos de los pájaros y las galerías de los topos denotan una gran maestría, responderíamos que esto no es realmente una objeción, porque estas construcciones no han sido dictadas por la libertad creadora, marca distintiva del arte, sino por el instinto, y no tienen otra finalidad que la utilitaria. El arte sólo pertenece al hombre.

Sitúo mi definición del arte entre las afirmaciones categóricas, es decir, las que revelan un concepto, y no entre las afirmaciones hipotéticas, que inventan un concepto. Quiero decir que la noción de maestría ya está contenida en la noción de arte: no es nueva sino antigua, y ha sido necesario que la estética metafísica la recubra con un montón de detritus tal, para que parezca bajo la acumulación de las superestructuras idealistas que tan encarnizadamente la filosofía del arte se ha esforzado en promover. Al igual que el restaurador contemporáneo debe limpiar la capa de barniz y los añadidos de un ícono

antiguo, las *raíces* del arte deben restablecerse en la claridad de la conciencia estética y revelar el elemento de maestría que éste contiene como principio fundamental, eterno y auténtico.

No negaré que mi definición sea incompleta. La maestría de la forma no basta por sí misma para crear un objeto que podríamos reconocer plenamente como obra de arte: esto confirma ampliamente la crisis artística de las recientes tendencias que sólo cultivan la maestría de la forma. Por lo demás, me parece imposible introducir en la definición que he elaborado otros sustratos sin exponerla a la pérdida de su contorno preciso. Creo que si su carácter incompleto puede resultar molesto, en cambio tiene una ventaja evidente sobre las demás definiciones, puesto que por lo menos revela el núcleo esencial del arte.

Por otra parte, su rigidez está atenuada por las observaciones anteriores, así como por lo que he dicho sobre el *contenido* del arte, al afirmar que la idea es tan necesaria para la obra como la forma.

## 9. El problema de la realidad en pintura

La noción de «realidad» está vinculada a tantas concepciones filosóficas sobre las que se basa la orientación del artista en el mundo real, que es difícil discernir con objetividad suficiente la cuestión de las relaciones del artista con la realidad. La noción de realidad no será la misma para un realista-racionalista ingenuo, un idealista, un positivista, un intuitivo, etcétera.

Pero la pintura concebida como arte de la orientación visual, a través del mundo de los fenómenos reales, con mucha frecuencia y muy estrechamente ha dependido, debido a sus formas de representación, de las formas de la «naturaleza». Para el pintor ésta no es solamente un estímulo para la creación, sino también una fuente donde toma sus formas representativas. En la escuela naturalista, la pintura se convierte en un arte representativo e indicativo. Hay que tener en cuenta este hecho, puesto que justifica la confrontación del arte y de la realidad que desarrollaré en este capítulo. Pero no es el objetivo de esta confrontación tratar de resolver la cuestión de la dependencia de las formas pictóricas referidas a las realidades sociales, económicas y a los factores de clase. No es mi intención plantear aquí este problema sociológico,<sup>g</sup> pero quiero mos-

g. He consagrado otro de mis trabajos a este tipo de problema: *Arte y proletariado (Iskusstvo i proletariat)*.

trar de manera esquemática cómo el artista concibe la realidad («la naturaleza»), los medios que utiliza para abordarla, y las formas con las que transcribe la impresión recibida. Así, el problema planteado es de orden exclusivamente formal.

En pintura, casi todas las corrientes con excepción de las últimas tendencias contemporáneas, han resuelto de una u otra manera el problema de la realidad. La escuela naturalista por descontado, pero también el clasicismo, el eclecticismo y el impresionismo, el futurismo y el cubismo, han planteado y resuelto a su manera este problema. La solución más primitiva se encuentra en la actitud que en términos filosóficos se llama «realismo ingenuo», y que puede denominarse «visión» en pintura. La «visión» da una importancia preponderante al órgano visual para la percepción de la realidad. Desde este enfoque, las representaciones pictóricas *son* las representaciones visuales. El objeto elegido por el artista es transportado sobre la superficie plana tal como es percibido por el ojo del pintor. Tal actitud hacia la realidad determina un lazo de dependencia sumamente estrecho entre el arte y la naturaleza. La pintura es reducida al rango de arte «de representación»; la naturaleza, fuente de la obra, dicta la forma al artista. El pintor se encierra en el estrecho círculo de la copia de las formas hechas y se enreda definitivamente en el atolladero de la imitación. A pesar de la aparente inmensidad del campo de acción del arte, la «visión» delimita un círculo de creación muy reducido para el artista.

En el segundo grupo incluso todas las tendencias artísticas para las cuales la representación de la realidad no se limita al único dominio de las percepciones visuales: para estos pintores, «inscribir sobre la tela» no significa mirar y trasladar lo que ha sido visto, sobre un cuadro. Para ellos, pintar significa también *conocer* la realidad que se pinta. El círculo de las percepciones se amplía con la introducción del elemento de *conocimiento* de los objetos de creación, y al mismo tiempo se amplía la serie de las formas pictóricas posibles, que ahora no solamente pueden ser tomadas de la naturaleza visible, sino también creadas por el artista como resultado de la actividad cognoscitiva.

Desde el punto de vista de la visión, el pintor impresionista imprime sobre su tela unas representaciones ilusionistas que pueden estar determinadas por las particularidades de su vista (pensemos en Carrière); al contrario, desde el punto de vista del *conocimiento*, el pintor aporta a su trabajo las observaciones de su experiencia abstracta y emocional (conocimiento adquirido por el tacto, por ejemplo). Como se ve, así el artista se aproxima más a la realidad y la comprende de una manera más amplia y más profunda.

Estos dos momentos de la «visión» y del «conocimiento» agotan casi el problema de la realidad en el arte antiguo, es decir, no solamente en el arte del pasado, sino también en esta fracción del arte contemporáneo que se fundamenta en las mismas (o casi las mismas) bases y principios que el arte del pasado. A este respecto, aproximo el cubismo primitivo,<sup>h</sup> y el futurismo al arte antiguo.

Según los dos esquemas invocados, las corrientes más típicas de la pintura se reagrupan de la manera poco usual que expongo a continuación. El esquema de la «visión» abarca el impresionismo y al futurismo primitivo. En el grupo del conocimiento entran el realismo ingenuo (naturalismo<sup>i</sup>), el futurismo no objetivo y el cubismo.

Los impresionistas, al proponer en sus telas las ilusiones visuales con impresiones doblemente subjetivas, por su manera de enfocar la realidad, se aproximan a los futuristas primitivos que pintan sobre la tela diez, doce, quince patas de un caballo desmembrado, que parece aplastado por el peso de una casa y proyectado en la sección de un tranvía, y que con un procedimiento tan ingenuo querían confundir al espectador y persuadirle de que habían creado la ilusión visual del movimiento de la calle... Sin recurrir a la vivisección bárbara de sus caballos, Pissarro ha dado una ilusión de movimiento mucho más rica. Pero a continuación, abandonando la representación de los objetos, el futurismo se estancó como una corriente artística muerta en vida. No solamente estos castrados del arte no sembraron nada para el futuro, como anunciaba clamorosamente el nombre del movimiento, sino que fueron incapaces de crear cualquier valor positivo para el propio arte actual. Por su ideología desde luego fueron hijos de su tiempo, unos «presentistas» típicos, y el nombre de «futuristas» se les ha dado por error. Pero todo lo que han hecho (no hablo de las estupideces de un gusto dudoso que a pesar de todo han tenido lugar) no debe inscribirse en el activo, sino en el pasivo de la pintura. La idea básica del futurismo descansaba en una contradicción insoluble: introducir en el arte estático por naturaleza que es la pintura la idea de movimiento. La estática no podía incorporar a la cinética sin perder su identidad. La pintura no podía seguir siendo ella misma y al mismo tiempo ser futurista, es decir cinética, sin perder su naturaleza. La oposición cinético-

h. Se distinguen dos formas de cubismo: el cubismo figurativo y el cubismo no-objetivo. Es preciso señalar que la forma típica del cubismo es la forma figurativa.

i. Relaciono a los realistas ingenuos con los naturalistas, los clásicos, los eclécticos, etc., porque las diferencias que les separan conciernen al estilo y no al modo de percepción de la realidad.

estática continuó siendo un problema insoluble y la pintura futurista sufrió una típica *reductio ad absurdum*<sup>38</sup>. Si algunos naturalistas como el protocolista Shichkin (quien en sus paisajes de bosques no daba solamente una impresión visual, porque cada seta, helecho o aguja de pino no pueden ser «vistos», sino únicamente «conocidos») han resuelto de una manera sumamente ingenua el problema del «conocimiento» de la realidad; en revancha, los cubistas, al integrar en su percepción del exterior, además de las impresiones visuales, las emociones sensibles y el conocimiento abstracto tomado de la ciencia y de la experiencia, han creado a partir de estos datos una forma pictórica nueva, que no existía anteriormente. El conocimiento de las formas de los objetos de la realidad —si se limita a la percepción visual— es perturbado por las acciones ilusionistas de la luz y del movimiento. Por esto el cubista en sus composiciones elimina la luz, rechaza la «perspectiva aérea», y plasma el objeto en estado estático, porque entonces sus formas son más típicas y no se fragmentan como en el movimiento. El artista no *transporta* sobre la tela la forma tal como él la ve, sino que la *reconstruye* tal como la *conoce*, partiendo para su construcción de los elementos fundamentales (cubo, esfera y cono) y descubriendo así el contenido real de la forma en cuestión, aproximándose, en consecuencia, al realismo auténtico.

Todo el arte del pasado y del presente, que hemos definido en función de las categorías de la «visión» y del «conocimiento», se encuentra en un estado de dependencia funcional respecto al mundo exterior y puede ser medido con los mismos criterios. Pero para un arte realmente nuevo, como el de Picasso, de Tatlin, de los suprematistas, de los no-objetivos<sup>1</sup>, es necesaria la existencia de criterios nuevos.

Estos pintores tienen una nueva actitud hacia el mundo real de los objetos, unas nuevas formas de expresión de su voluntad creadora. Actitud nueva no solamente desde el punto de vista de las particularidades del estilo, sino también desde el punto de vista del fundamento filosófico referente al problema de la realidad.

Mientras que el arte antiguo, del naturalismo al cubismo primitivo, es un arte «representativo» que se caracteriza por las relaciones existentes entre las formas pictóricas y las formas del mundo real exterior, el nuevo arte rompe este lazo, esta relación de dependencia, para crear objetos autónomos. Y mientras que el arte del pasado se oponía al mundo real (de ahí la creación de las formas «de proyección» del arte llamado

j. No cito aquí a los artistas que representan las tendencias más recientes en pintura; pero esta laguna es colmada en mi reciente texto, *Las últimas tendencias de la pintura rusa*.

puro), el nuevo arte es en cierto sentido imanente al mundo de la realidad: crea objetos, y no copias pictóricas (naturalismo) o compilaciones arbitrarias (cubismo) de los objetos del mundo real.

El arte pictórico no es la «visión», lo que restringiría enormemente la obra del artista y limitaría al máximo su sentido pictórico y filosófico. Al igual que la música no es un arte de imitación de los sonidos reales, el arte de la pintura tampoco es el del «conocimiento», porque el dominio de éste es sobre todo la ciencia. El arte es «fabricación», acción, no función de conocimiento sino ante todo función voluntaria, porque establece el primado de la creación sobre el conocimiento<sup>39</sup>.

La pintura no tiene la vocación de «representar» las cosas del mundo exterior, sino de modelar, hacer, crear objetos. No es un arte «representativo», sino un arte constructivo. Es este impulso voluntario lo que diferencia al arte de la ciencia, valorando al máximo la intuición. Las llaves de la nueva pintura no se encuentran en las comparaciones que se pueden hacer entre ella y la «naturaleza», sino en la propia pintura (color, composición, textura). Lo que he reagrupado en los esquemas de la «visión» y del «conocimiento» es una forma de creación *reproductora*, mientras que la «fabricación» es una creación constructiva. La vieja conciencia pictórica podía definirse como un método de contemplación pictórica de los objetos del mundo real, la nueva como un método de *creación* del objeto real. La vieja pintura creaba la *forma pictórica del objeto* del mundo exterior, la nueva crea el *propio objeto artístico*, dotado de valor independiente y situado *al exterior* de las líneas de proyección de la realidad.

Los resistas<sup>40</sup> (en mi terminología) han trastornado el arte tanto como Copérnico la astronomía y Kant la teoría del conocimiento. Si la pintura no fuese más que una visión del mundo, y no una «fabricación», como he expuesto, se podrían establecer numerosos paralelismos entre las tendencias pictóricas y las concepciones filosóficas. Si se relacionan, como he hecho, los naturalistas con los realistas ingenuos, los impresionistas con los empiristas y con los solipsistas de la descendencia de Hume, los cubistas deben ser considerados como kantianos, y los resistas como intuitivos del tipo bergsoniano.

Si he podido caracterizar al arte del pasado como proyección de la realidad sobre una superficie plana, el arte que construye la *Res* soberana corta toda relación con la realidad afirmándose como un valor situado fuera de las líneas de proyección.

En el proceso de creación, el pintor utiliza todos los elementos que tiene a su disposición. La vista, las impresiones

de los sentidos, la memoria, los conocimientos abstractos, la actividad experimental, los elementos técnicos de su maestría profesional, el bagaje cultural, etc., todo esto constituyen los elementos de formación de la futura obra. Mientras los transforma en el crisol de la creación, el pintor está dirigido por la voluntad de crear con ellos la forma del objeto artístico, de asimilarse el objeto *animus rem sibi habendi*, y crear así este objeto construyendo la forma según una *specificatio* artística original.

Así el pintor constituye la *Res*, autónoma, que no es una representación naturalista, impresionista o futurista, que no es un análisis (quienes ven en los *Violons* de Picasso una «descomposición» cometen un error muy particular), que no es síntesis en el sentido de una «suma de impresiones» (hecho que la separaría del impresionismo); tampoco se trata de un esquema, una convención, y mucho menos de un símbolo. Es un nuevo *objeto real*, que no existía anteriormente, pero que en adelante forma parte del infinito número de objetos del mundo real. El problema de la realidad en el arte —tanto si se trata de oponerlos o de mostrar las relaciones de dependencia existentes— pierde aquí todo su sentido. La *Res* es la realidad<sup>k</sup>.

Me parece inútil consagrar un capítulo aparte la *Res* construida a partir de materiales tomados de la realidad (distintos de los colores utilizados en pintura), porque no hay ni puede haber diferencias de principio entre los objetos típicamente pictóricos (pintados), los objetos pictóricos compuestos de otros materiales (contrarrelieves) y finalmente los objetos con vocación utilitaria.

El proceso creador (aquí me remito a la psicología de la creación) puede esquemáticamente presentarse de la siguiente manera: un conjunto complejo de impresiones visuales, de emociones controladas, de recuerdos, de asociaciones, de conocimientos abstractos y otras representaciones del objeto (del mundo) —si éste se encuentra en la base de la obra (puede estar ausente, y en este caso es reemplazado por una «idea» artística, pictórica de la obra)—, es elevado a una cierta «potencia» por los elementos culturales que componen el perfil espiritual del artista, acrecentando el valor del objeto proporcionalmente a la maestría técnica y al talento del autor. Por otra parte todas estas cosas son iguales, y el valor del objeto será mayor cuanto más elevado sea el nivel cultural del maestro

k. Empleo a propósito el término latino porque el objeto artístico no es la cosa en el sentido corriente de este término. Los romanos introducían en la palabra *res* un sentido más profundo que nosotros al hablar de objeto. Además, el término ruso correspondiente a «resismo» sería demasiado malsonante.

y más perfectas sean su técnica y sus instrumentos de trabajo<sup>1</sup>.

Sería posible traducir este proceso en términos matemáticos, pero este tipo «de alegoría matemática» reviste siempre un aspecto demasiado rudo. Es imposible utilizar fórmulas matemáticas en un tono distinto al de «en otros términos», porque la obra no se deriva del cálculo ni de la formulación matemática; por lo menos aún no hemos llegado a este punto.

Hemos seguido el proceso de creación. Pero en el marco de nuestros razonamientos teóricos fundados en el método formal de análisis objetivo, es imposible contentarnos con premisas exclusivamente psicológicas, y la fórmula del propio objeto artístico, una vez creado y dotado de existencia particular, contendrá otros elementos. Allí estarán los elementos exclusivamente reales y materiales de la obra, que hemos designado como fundamentales entre los que constituyen la totalidad del objeto artístico. En pintura, como hemos visto, los elementos esenciales de la forma del objeto pictórico son cuatro:

- a) el color,
- b) la textura,
- c) la forma de representación plana,
- d) la organización de estos elementos, la construcción

de la composición, más la idea, es decir, el segundo elemento del contenido de la obra de arte, que es gemelo de la forma. La idea puede expresarse en el tema (pintura de género) o en los propios elementos materiales (suprematismo).

Combinando estos elementos, la voluntad creadora del artista no procede a su adición matemática, sino a su transmutación química. Efectivamente, en la obra de arte considerada como un conjunto orgánico cerrado sobre sí mismo, cada elemento pierde su sentido específico al aliarse con los otros. Se produce una especie de proceso químico de transformación de los elementos aislados en un nuevo elemento: la obra de arte como organismo.

El *resismo* como nueva forma de creación, es un *realismo artístico auténtico* porque desemboca en la creación de

1. Para no exponerme a ser mal interpretado, debo subrayar que los instrumentos de producción, la perfección de la técnica y el nivel cultural, solamente aumentan el valor de la obra cuando las otras condiciones —y ante todo el talento y la maestría— son aproximadamente equivalentes: aprecio demasiado las obras bellas desde el punto de vista del arte, por ejemplo las obras primitivas, realizadas con medios muy primarios, pero que dan fe de una maestría sorprendente en el plano de la fuerza de expresión, de la economía, de la evidencia y del esplendor de la forma y de la idea.

un objeto concreto, *real*, que una vez completamente formado participa del contexto del mundo exterior como valor independiente. Este realismo no tiene ninguna relación con el realismo ingenuo de los naturalistas. Éste no puede considerarse como un antepasado —ni siquiera lejano— del resismo, porque en el primer caso nos encontramos con una actividad «de proyección», mientras que en el segundo se trata de una fabricación creadora, constructiva, en el sentido que ya hemos atribuido a estos términos.

Si se quiere hablar dentro de una perspectiva histórica de los precursores de esa concepción, es preciso citar a Cézanne —esta cúspide que ha dado nacimiento a numerosas corrientes de la pintura actual— a Picasso, los cubistas, los suprematistas, los no-objetivos.

La concepción desarrollada aquí fue típica no sólo de muchos artistas aislados, sino también de la serie de tendencias «de izquierda». Antes de la Revolución, semejante punto de vista estaba muy extendido en el frente de izquierda del arte europeo. No voy a insistir aquí en el examen crítico que ya he realizado en otro texto<sup>m</sup>, pero sin embargo me siento obligado a mencionar en pocas palabras esta vía muerta en la cual se han extraviado los artistas que la han seguido doctrinariamente. La crisis del arte que hemos vivido durante los últimos diez años evidencia el escaso fundamento de esta tendencia estetizante llevada al extremo, aunque haya rechazado la estética como ninguna otra.

Los objetos que creaban estos artistas, y que ellos consideraban como auténticamente realistas, de hecho eran objetos estéticos típicos, cuyo destino siempre fue el eterno *museo de arte*. Además, desprovistos de ideología (a no ser una reducida ideología profesional) y de tema, habían perdido el significado que tenía la vieja pintura, el significado puramente estético. Hasta entonces nunca el arte se había encerrado en un círculo tan estrecho de problemas profesionales, y nunca había sido tan abstracto y alejado de la vida cotidiana. La crisis era inevitable. El fin de este arte llega con la Revolución; desde luego los acontecimientos en que participaron los artistas «de izquierda» no fueron ajenos a esto. El año 1920 vio nacer al grupo de constructivistas, que fueron los primeros en distanciarse del arte de *atelier* y de la concepción ideológica que consideraba la obra de arte fuera del tiempo, del medio, de la finalidad utilitaria, como un objeto que se satisface a sí mismo. Entre los artistas que he denominado resistas, y que no compartían la posición de los constructivistas, igualmente se produjo un cambio radical respecto a la idea que tenían de su traba-

m. *Del caballete a la máquina.*

jo. Transformaron la *Res* y el objeto pleno de significado autónomo y abstracto, en experimentos de laboratorio: el artista pasó a considerar sus trabajos abstractos como experimentos. Finalmente, la evolución de la consciencia artística siguió un tercer camino. Hacia 1920, se creó en el seno de los artistas y teóricos del arte «de izquierda» una tendencia que se denominó *arte productivista*.

Rompiendo con la pintura de *atelier*, el constructivismo y el arte productivista plantearon los problemas, tanto formales como sociológicos, sobre un plano que se sitúa mucho más allá de los límites de este trabajo, por lo que no lo trataré aquí. Pero los acontecimientos que durante los últimos años marcaron la vida artística y social plantean al crítico estos problemas en toda su complejidad y urgencia. A ellos consagraré mis trabajos ulteriores sugeridos a lo largo de este texto.

## Notas

1. El término ruso *iskusstvoznanie* ha sido traducido por «ciencia del arte» acompañado del correspondiente término alemán *Kunstwissenschaft*, y por «ciencia del arte» sin más comentarios la expresión *nauka ob iskusstve*. La terminología francesa carece de equivalente para el término alemán *Kunstwissenschaft*, que engloba la *historia* del arte (*Kunstgeschichte*), la *ciencia* del arte (*Kunstforschung*), la *estética*, etc.

2. Las formas ornamentales y el estudio de los motivos decorativos de los tejidos constituyen el material a partir del cual se edifica el pensamiento formal de Alois Riegl (1858-1905). Su interés por la lógica de las formas ornamentales de las artes *menores* le conducirá a las conclusiones tipológicas —su «*Typenlehre*»— sobre las que se basa la escuela de Viena. Su libro *Die spätromische Kunstindustrie* se publica en 1901, pero es poco probable que Tarabukin lo conociese. Las alusiones a Riegl son totalmente esporádicas en los textos rusos; no hemos recogido ninguna en los textos de Tarabukin de esta época.

3. Siempre es necesario insistir sobre la pertinencia de esta observación que evidencia la enfermedad *estética* de toda «crítica de arte». Cualquier trabajo «crítico» es en sí mismo una creación estética sui generis y solamente el campo de las relaciones establecidas entre la actitud crítica (el texto del comentarista) y la obra de arte, considerada al nivel de sus intenciones artísticas (*Kunstwollen*), puede ser un tema de estudio. Tarabukin explicita las posturas antiestéticas de los futuristas rusos a partir de 1912 (Burlouk, Maiakovsky), que los cubo-futuristas formularon claramente en los años 1913-1914.

4. La actitud materialista que adoptará Tarabukin frente a la forma y al material le conducirá a las antípodas de la escuela «sintética». Basta con recordar que en 1911 Kandinsky publicó en Munich su texto *Über das Geistige in der Kunst* (versión castellana: *De lo espiritual en el Arte*, Barral Editores, S. A., Barcelona, 1973), texto que proclamaba la «gran pirámide espiritual» unificando todas las artes bajo el denominador común de la «sonoridad interior». La intensidad del color y la *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg se unían en la perspectiva de una espiritualidad metafísica inspirada en las teorías de Goethe (*Die Farbenlehre*), Hegel y en el *Gesamtkunstwerk* wagneriano. La escuela formalista parte de un punto de vista distinto y deja atrás la tradición «sintética» representada en Rusia por el grupo simbolista de Viatcheslav Ivanov y la enseñanza teórica de la Sra. Blavatzky. La tesis sincretista fue recuperada en el programa idealista de la primera Bauhaus (período de Weimar, 1919-1925), quien también quería realizar la «catedral espiritual». Así, Kandinsky encontró su lugar en una empresa patrocinada por la filosofía socialista-reformista de la República de Weimar. En el plano ideológico, este postulado de la «Gran síntesis de las artes» fue recuperado por el realismo socialista, que quiso darle cuerpo en un arte monumental que glorificase tanto los valores idealistas como los valores que habían conducido a la estigmatización del arte de caballete (tradicional/burgués). Al mismo tiempo, el formalismo ruso que encarnaba una corriente auténticamente materialista, fue tachado de idealismo y ulteriormente condenado por ello.

5. El término *ploskost*, que hemos traducido por «plano» cuando se emplea dentro del marco del discurso habitual y por «superficie-plano» cuando se trata del término técnico utilizado en la teoría de las artes plásticas, aparece bajo esta última acepción a partir de 1912. Al principio fue una noción puramente técnica reservada al campo teórico y práctico del cubismo, pero muy pronto se vio afectada por una connotación ideológica que aquí se pone de manifiesto por el empleo constante —al borde del abuso— que de ella hace Tarabukin: al ponerse de moda, una actitud analítica se transformó en slogan.

6. En el campo de la ciencia del arte, esta crítica del sistema cézanniano es notablemente precoz. Marcel Duchamp, los dadaístas (Picabia) y los constructivistas rusos, romperán brutalmente con la filosofía experimentalmente visual de Cézanne («retiniana» dirá Duchamp).

Sin embargo, todavía en la actualidad, una cierta teoría del arte se aferra obstinadamente al «corte cézanniano», más imagi-

nario que efectivo. Así, a partir de un presupuesto teórico —un pretendido «corte epistemológico» (Merleau-Ponty) arbitrariamente situado en el plano de la *forma de superficie*— se construyen sistemas enteros para justificar el traslado especulativo de teorías lingüísticas al campo de la pintura (véase M. Pleyne, *L'Enseignement de la peinture*, París, 1971 [versión castellana: *La enseñanza de la pintura*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978]; H. Damisch, *La Théorie du nuage*, París, 1972).

La ironía de la contradicción política del momento hace que Tarabukin insista sobre Cézanne unas páginas más adelante, precisamente para justificar el papel de éste en una regresión hacia la «representación en pintura», a la que se aferra con todas sus fuerzas, porque Tarabukin se niega a admitir la transformación del nivel de comprensión del sistema pictórico realizada por Rodtchenko.

7. Adolf von Hildebrand (1847-1921), escultor y teórico, uno de los precursores de la escuela formalista alemana. Su obra fue muy conocida en Rusia a partir de los años 1910-1920. Muchos de sus textos fueron traducidos al ruso. Se pueden citar entre sus textos más importantes: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, 1876; *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, 1878; *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887.

8. El problema de la luz está claramente ligado a la función representativa de la pintura. Es la luz (el clarooscuro) la que pone de relieve las formas del mundo exterior. El tratamiento autónomo de la luz aparece a mediados del siglo XIX (Turner), se acentúa con los impresionistas, para afirmarse como valor autónomo en Delaunay, siempre dentro de la perspectiva de la representación —sus cuadros de 1911-1912 se llaman *¡ventanas!*—. Apollinaire designó esta evolución con el nombre de *orphisme*. En la pintura no-objetiva (concreta), la luz ya no tiene lugar. Contrariamente a lo que afirma Tarabukin, la luz (la sombra, el clarooscuro) está siempre incluida dentro del sistema cubista que se mantiene totalmente dentro del campo de la *representación*.

9. Asimiladas a una «izquierda» revolucionaria, todas las corrientes «no-objetivas» fueron clasificadas al principio con la etiqueta de «izquierdista». A partir de 1920 se deja de incluir a los futuristas cuyo carácter «negativista» y «pequeño-burgués» será denunciado. La depuración sigue adelante con la condena de Malevitch y del suprematismo. En 1928 el término ha desaparecido prácticamente del vocabulario oficial, y el arte no-objetivo no tardará en ser declarado «revisionista».

10. Los años veinte conocerán una explosión de estudios sobre la perspectiva, estudiada principalmente como «forma simbólica» de la representación del espacio. (Véase E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, 1924; véanse del autor: *Arquitectura gótica y escolástica*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1957; *El significado de las Artes Visuales*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1970; *Estudios sobre Iconología y Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1972 y 1975, respectivamente; *La Caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barral Editores, S. A., Barcelona, 1975.) Aunque igualmente rica, la aportación rusa a este campo sigue siendo ignorada.

En su obra, *Iazyk jivospisnogo proizvedenia i uslovnost drevnego iskusstva*, Moscú, 1910 (escrito en los años 20), L. F. Jeguin aborda el problema de la convención perspectiva de manera muy original.

11. La teoría romántica de la «correspondencia de las artes» fue comúnmente admitida en Rusia a principios del siglo xx. Scriabin (*El poema del fuego*) y Ciurlionis (pintor y compositor lituano) produjeron obras muy importantes. Debido al desconocimiento que todavía hoy rodea la obra de Ciurlionis, éste fue considerado erróneamente durante cierto tiempo como «el primer abstracto». En los años 20, la teoría de la *síntesis de las artes* fue desarrollada en Rusia por Kandinsky en el plano teórico, y en la práctica por el pintor Baranov-Rossin, cuyo piano opto-fónico tuvo bastante éxito tanto en Rusia como en Francia y en Suiza. Las teorías sinestésicas formaban parte de la enseñanza de la Bauhaus (clase de la Srta. Grünau).

Trece años después de la publicación de la obra de Tarabukin, Lionello Venturi publicaba su *History of Art Criticism*, Nueva York, 1936 (versión castellana: *Historia de la crítica de arte*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978), en la que todos los escritos sobre las artes plásticas están considerados como una inmensa «suma crítica», tan desordenada como arbitraria, porque es el resultado de una evaluación *cualitativa* que refleja las posturas estéticas de sus autores.

12. El término *faktura* se traduce técnicamente por «textura». En el vocabulario constructivista tiene una resonancia ideológica, como muchas palabras rusas de origen latino. El concepto de *faktura* aparece en Rusia a partir de 1912 en los escritos teóricos sobre el cubismo parisino y el futurismo italiano. Rápidamente adquiere un valor metodológico e ideológico y, a partir de 1914, se convierte en uno de los términos clave del discurso constructivista-materialista. Las ediciones del grupo cubo-futurista Unión de la Juventud (Soiuz molodiojy) publicaron a principios de 1914 el libro de Vladimir Markov-Matvei, *Printsip faktoury*. La práctica de los trabajos «de textura» será estudiada principalmente en el *atelier* de Tatlin en Petersburgo. Debemos insistir sobre el empleo anterior de este término en las artes plásticas (Tatlin realizó sus primeros contrarrelieves a finales de 1913); los lingüistas tardarán todavía en hablar de la *factura* de la palabra (*Faktura slova*, de Krutchonykh, se publica en 1913). En la práctica poética fue una vez más Khlebnikov quien experimentó las posibilidades *texturales* (fonéticas) de la poesía. Observemos que Raoul Hausmann y Kurt Schwitters iniciarán sus experiencias fonéticas después de la primera guerra mundial, experiencias que desembocarán en la «Urlautsonate» de Schwitters, publicada en 1923 en su revista *Merz*. Su discusión sobre la paternidad de la famosa secuencia *fmsbwtözäu* es legendaria. El poema fonético «Bobéobi» de Khlebnikov se publicó en 1912 en la antología futurista *Bofetada al gusto del público*. Sobre el problema de la textura de la palabra, véase V. Erlich, *Russian formalism*, 1955, pp. 175 a 183.

13. Este discurso sobre la *línea* está inspirado directamente en los estudios teóricos realizados por los constructivistas Rodtchenko, Lavinski y Exter. Recordemos que Tarabukin era secretario

del Instituto de Cultura Artística (Inkhuk), donde Rodtchenko presentó un texto teórico sobre la *línea*, cuya publicación se aprobó por una comisión dirigida por Kandinsky, si bien nunca se realizó. En su estudio, Rodtchenko habla de la «textura» de la línea y de su importancia conceptual; en 1920 ya la había declarado «entidad autónoma» y «factor de la construcción» (catálogo de la exposición « $5 \times 5 = 25$ »).

14. Aquí el autor no hace más que aproximarse al problema del realismo, expresado a través de la textura por los pintores de la escuela de Barbizon. La «sed de realismo» estallaró con los cubistas. Al rechazar el llevar sus investigaciones hasta la abstracción, se atrincheran tras un cierto realismo, mediante el subterfugio del collage. (Véase Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage*, Colonia, 1974 [versión castellana: *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977], y Andrei B. Nakov, «Collage», en *Encyclopaedia Universalis*.) Durante los años 20, los surrealistas (Miró, Max Ernst, Masson) utilizaron la arena en sus composiciones explotando las posibilidades de estimulante brutal y poético (alusión al *desierto*, al sufrimiento) que encierra.

15. Véase *Del caballete a la máquina*, capítulo 5.

16. Este postulado del autor ha sido realizado por Aleksei Rybnikov en su interesante ensayo sobre la conservación de los cuadros, *Faktura klassitscheskoi kartiny*, edición de la Galería Tretjakov, Moscú, 1927 (en la introducción el autor precisa que su texto data de los años 1922-1925). La originalidad de este texto fue también apreciada en Occidente, porque la revista francesa *Cahiers d'Art* (1929, pp. 24 a 27) publicó un resumen del estudio de Rybnikov. Señalemos el hecho de que *Cahiers d'Art* no era una revista de museos, sino una publicación orientada prioritariamente hacia el arte moderno. Rybnikov estudia la textura de los pintores del XVII (retratos de la escuela de Levitsky). Las macrofotografías le permitieron distinguir las diferentes *maneras* de manejar el pincel, lo que más tarde le condujo a autenticar las obras originales por la distinción de las texturas respectivas. No carece de interés señalar que paralelamente se asiste en Alemania al desarrollo de diversas teorías grafológicas. Igualmente es la época de los tests proyectivos en psicología (Röhrschach). La «forma significativa» (Roger Fry) encuentra un nuevo empleo en muchas ciencias consideradas hasta entonces como «marginales».

17. El autor alude a la «pintura espacial» de Mituritch (véanse ilustraciones 180 y 181 en Camilla Gray, *op. cit.*) que constituye una de las formas originales, aunque secundarias, inspiradas por el constructivismo tatliniano; consiste en la interpenetración de los volúmenes «especializados» de los colores. Es un intento semejante al *suprematismo material* de Ivan Puni. Nacidos del suprematismo malevitchiano, estos relieves intentan integrar en el sistema formal del suprematismo, tal como lo practicaba Malevitch durante el invierno de 1915-1916, al *materialismo* tatliniano (variedad del material: madera, hierro, metal, etc.). En el campo experimental cuyos límites señalan el suprematismo y el constructivismo, existían durante los años 1916-1920 diversas formas intermedias apenas co-

nocidas en la actualidad: la escultura de Kliun, la pintura de Roznova, el suprematismo dinámico de Exter, etc.

18. Se puede encontrar la prolongación de este capítulo en el artículo de D. S. Nedovitch, «Konstruktsiia i kompozitsiia v skulpture», publicado en la compilación de la Academia de las Ciencias Artísticas Gakhn, *Iskusstvo*, vol. 2, 1925, pp. 212 a 229. Aunque es más preciso en los detalles, el estudio de Nedovitch no es tan incisivo como los enunciados de Tarabukin. La oposición entre construcción y composición señala el inicio de la actitud crítica pre-constructivista. Al oponerse a la *pasividad* contemplativa de la *composición*, los cubo-futuristas (Exter, Kulbin, Aksionov, Markov) planta los jalones de una teoría dinámica de la obra de arte. El artista no capta el mundo, no lo «refleja», sino que debe *construir* una realidad nueva que ya no tiene la obligación de «sublimar» otra realidad (una fábula mitológica, un paisaje o una teoría filosófica, etc.). La obra de arte tiene una nueva independencia y se encuentra situada frente a la obligación de ser ella misma; la referencia extramaterial es facultativa e incluso no deseable.

19. El término «organismo pictórico» tiene una resonancia claramente espengleriana. Recordemos que Spengler considera el arte como un «organismo sui generis», diferente de la «Naturaleza».

20. Aquí Tarabukin traduce literalmente el término *Kunstwollen* por *tvortcheskaia volia*. La influencia de los conceptos desarrollados por la escuela vienesa es evidente. Ninguna palabra francesa contiene exactamente el sentido de este término, que señala el inicio del método formal-idealista en la historia del arte: la «voluntad» no corresponde al artista, sino a la *obra*, considerada como entidad independiente. Una traducción interpretativa sería quizás «las intenciones formo-significativas de la obra». Sobre el concepto de *Kunstwollen*, emitido por Alois Riegl, véase E. Panofsky, «Der Begriff des Kunstwollens», en *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 14, 1926.

21. A partir de 1912 se inician en Rusia los ataques contra el principio *estético* de la simetría. Los futuristas rechazaban violentamente la simetría defendiendo el dinamismo (Boccioni, Soffici, Aksionov). El carácter conservador (anticreador) de la simetría y el potencial *productivo* de la *desimetría*, han sido recientemente presentados bajo un aspecto teórico por R. Caillois en su artículo «Dinámica de la desimetría» publicado en *Diogenes*, n.º 76, 1971, páginas 67 a 98.

22. J. Briussov (1873-1924), poeta y traductor de poesía francesa, director de *Vesy* (La balanza), publicación de los simbolistas. A partir de 1912, los futuristas entablan una animada polémica con las ideas que Briussov representaba en el mismo seno de la Sociedad de Libre Estética que él dirigía junto con Kulbin.

23. André Biely (B. N. Bugaev), 1880-1934. Escritor y teórico simbolista, una de las figuras más importantes de la revista *Vesy*.

24. Tiuttchev (1803-1873) exaltaba el aspecto trágico de la vida en sus «poemas-paisajes». Fue muy apreciado por Puchkin, quien aceptaba ser considerado como su alumno artístico.

25. La riqueza formo-creativa del ritmo será ampliamente

explotada por los músicos contemporáneos de Tarabukin: Stravinsky, Bartok, Prokofiev.

26. N. I. Lobatchevski (1792-1856), célebre matemático ruso. Enunció por vez primera los principios de la geometría no euclidiana en la Universidad de Kazan. El problema del tiempo está ligado con justicia a Lobatchevski, porque en él se inspiró Khlebnikov. La originalidad de su concepción del *ritmo del tiempo* se manifiesta en un texto «profético» titulado *Batallas* escrito en 1914 y publicado en 1915. Si bien no aportaron soluciones muy interesantes, los futuristas italianos tuvieron el mérito de atraer la atención sobre el problema del tiempo, y sobre todo de suscitar reflexiones tan originales como las de Duchamp y Khlebnikov. Las esculturas móviles de Rodtchenko (1920) y el monumento a la Tercera Internacional (1920) de Tatlin, constituyen igualmente tentativas de solucionar este problema. Encontramos una de las más interesantes prolongaciones de la discusión espacio-temporal en un texto teórico titulado *Composición del espacio*, y en *Cálculos del ritmo espacio-temporal* (cuyo título original en polaco, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, data de 1931), escrito por un alumno de Rodtchenko, K. Kobro, y un alumno de Malevitch, W. Strzeminski.

27. El ritmo era considerado como el *alma* de una cierta espiritualidad moderna (el romanticismo de la máquina). El éxtasis de los futuristas italianos (Balla, Boccioni, Russolo y sobre todo Marinetti) fue compartido por Larionov (teoría de la irradiación) y por los cubo-futuristas, Burliouk, Exter, Rozanova. Los cuadros de Gontcharova quizás sean el mejor ejemplo de la resonancia que alcanzó este tema en Rusia. Al mismo tiempo, el ruso Survage (Leon Sturzwage) realizó sus «ritmos cromáticos» (1911-1912) que se correspondían con la práctica pictórica de Delaunay (la serie de *Fenêtres* corresponde también al invierno de 1911-1912).

A principios de los años 20, las especulaciones teóricas sobre el *ritmo* parecían ofrecer un aval materialista a las teorías idealistas. Tarabukin parece apropiarse de los presupuestos filosóficos de esta ideología cuando atribuye al ritmo un cierto poder indefinible: la tentación idealista se reintroduce así en la trama del discurso materialista que Tarabukin se propone llevar a buen fin. Varias teorías sobre arquitectura concebida como ciencia del ritmo se desarrollarán en la U.R.S.S. (véase A. V. Rozenberg, *Filosofia arkhitektury*, Petrogrado, 1923, y M. J. Ginzburg, *Ritm v arkhitektur*, Moscú, 1922). Recordemos que las teorías simbolistas eran muy conocidas en Rusia a principios del siglo xx. A partir de 1912 fueron reinterpretadas (véase el resumen de la conferencia del príncipe Volkonski durante el Congreso Panruso de Pintores, reunidos en San Petersburgo en 1911. El título de la conferencia era «El ritmo en la historia de la humanidad»; el resumen se publicó en la revista *Isskustvo* de Kiev, n.º 1, 1912, p. 60).

28. Briulov (1799-1845), pintor ruso adepto del neoclasicismo académico.

29. *La muerte de Iván el Terrible*, célebre tela (1855) de Repin.

30. V. A. Surikov (1848-1916), pintor ruso. Imagen típica del realismo ponderado por la doctrina oficial. La *Gran Enciclope-*

*dia Soviética* (2.ª ed., 1956, vol. 41) le define así: «[...] genial representante del realismo en la pintura histórica. [...] Académico de la pintura a partir de 1895, [...] asimila la marcha objetiva de la evolución histórica.»

31. El autor recoge la vieja discusión iniciada por Lessing en *Ut pictura poesis*, en 1766 (véase R. W. Lee, «Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting», en *The Art Bulletin*, (volumen XXII, 1940, pp. 197 a 269; véase también la introducción de J. Bialostocka a la edición francesa de los trozos escogidos del texto de Lessing, Hermann, París, 1964). Más allá de Lessing, Tarabukin introduce una noción nueva: la de la percepción *dinámica* de la acción del tema, es decir, la lectura del cuadro. También se atribuye un papel activo a todos los objetos representados que constituyen una cadena objetual que permite un cierto desarrollo (*razvertyvanie*) de la acción. Una técnica de análisis similar se encuentra en el procedimiento que los formalistas denominaron *razvertyvanie siujeta* (véase Shklovsky).

32. Hemos preferido traducir los términos *zaum* y *zaumny* por «transracional» en lugar de «transmental», en la medida en que la actividad poético/literaria tiene siempre una cognotación del «mental». Los futuristas (Khlebnikov, Burluk, Krutchonykh) se regían por una lógica *distinta* más allá de la «vieja lógica», del «discurso razonable», aunque para ellos era inutilizable, «agobiante por el exceso de símbolos».

33. Célebre colección de ilustraciones (1890) de Mikhail Vrubel (1856-1910) para el poema de Lermontov. En el terreno formal, la obra de Vrubel preparaba las corrientes no-objetivas en la cadena evolutiva de la pintura rusa, al igual que hizo Cézanne para la pintura francesa.

34. Recordemos la actividad de Maiakovsky, quien en colaboración con Rodtchenko consiguió unas publicidades rimadas sorprendentes y expresó en las páginas de *LEF* ideas próximas a las de Tarabukin. También Khlebnikov compuso carteles publicitarios para la agencia de prensa Rosta. Tarabukin expresa aquí una idea que recogerán posteriormente los «poetas de la ciudad» (Dubuffet, por ejemplo) y la poesía visual actual.

35. Este análisis lingüístico del término *iskusstvo* se inspira en la práctica de los futuristas y especialmente de Khlebnikov. Pero si el gran poeta de lo «transracional» sabía presentar con elegancia e ironía sus piruetas «analíticas», Tarabukin parece caer, a pesar de sus precauciones oratorias, en la trampa de un etimologismo siempre sospechoso.

36. Esta comparación con el trabajo del zapatero está directamente inspirada en los discursos políticos de Ossip Brik, cuyas ideas antiartísticas representaban la opinión más extremista (de izquierda) del C.C. del Partido Comunista. Brik dice en uno de sus artículos publicados en *LEF*: «El zapatero fabrica zapatos. ¿Qué hace el artista? Crea. Esto no es claro y es sospechoso.»

37. Aquí el autor sigue los postulados de la escuela vienesa (Riegl) de principios de siglo, que juzgaba el éxito de la obra en función de los objetivos estéticos enunciados explícitamente por el pintor: la forma era apreciada en función de la voluntad artís-

tica (*kunstwollen*) que en ella se manifiesta. Todavía no se ha insistido bastante sobre las consecuencias de una tal libertad de apreciación pluralística, que aniquila de un solo golpe la valoración cualitativa y aparta del sistema de apreciación el término «decadencia» que sigue envenenando cierto «discurso crítico». Para Tarabukin, quien a su manera se adhiere a esta línea, la misma noción de *estilo*, como denominador colectivo, carece ya de interés: cada creador tiene libertad para proponer su modelo. Así un modelo impuesto por adelantado, ya no tendría derecho a la existencia. Las consecuencias de una actitud tal son proféticas para nuestra mitad de siglo: los concursos, los salones y el papel de la crítica reciben un nuevo estatuto que ya no puede ser normativo. La crítica ya no puede pretender otro papel que el de informador experto.

38. I. I. Shichkin (1832-1898), pintor paisajista, conocido por sus bosques de inspiración romántica.

39. Tarbukin rechaza aquí la teoría del arte concebida como conocimiento, que fue uno de los primeros intentos de explicación de los contrarrelieves no-objetivos de Tatlin. Su más ardiente defensor, el crítico N. Punin, desarrolló esta teoría hasta 1918-1919 (véase su artículo «Iskusstvo i proletariat», en *Izobrazitelnoie Iskusstvo*, n.º 1, 1919). Los constructivistas elaboraron prácticamente estas posiciones, apoyándose en su teoría sobre el color (véase A. B. Nakov, *op. cit.*, cap. III). Está claro que los imperativos «productivistas» condenaban esta teoría que restringía el arte al campo de la experiencia de laboratorio.

40. El autor crea aquí un neologismo, basado sobre el término latino *Res* (cosa, objeto). Un «ismo» más en el laberinto falsamente clasificador de la historia del arte. A parte de este texto particular de Tarabukin el término «resismo» no tendrá ninguna aplicación.

## **Colección Punto y Línea**

Christopher Alexander et al.

Urbanismo y participación. El caso de la Universidad de Oregón

Umberto Barbaro

El Cine y el desquite marxista del Arte (2 vols.)

Gregory Battcock (Ed.)

La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual

René Berger

Arte y Comunicación

Paolo Bertetto

Cine, fábrica y vanguardia

Gianfranco Bettetini

Producción significativa y puesta en escena

Bienal de Venecia

Fotografía e información de guerra. España 1936-1939

Malcolm Caldwell et al.

Socialismo y medio ambiente

Jean Cazeneuve

El hombre telespectador (Homo telespectator)

Alexandre Cirici

La estética del franquismo

**Furio Colombo**

Televisión: La realidad como espectáculo

**Renato De Fusco**

La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico

**Gisèle Freund**

La fotografía como documento social

**Yona Friedman**

Utopías realizables

**George Grosz**

El rostro de la clase dominante  
& ¡Ajustaremos cuentas!

**John Heartfield**

Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938

**Tomás Maldonado**

El diseño industrial

**Mario Manieri Elia**

William Morris y la ideología de la arquitectura moderna

**Giancarlo Marmori**

Iconografía femenina y publicidad

**Frank D. McConnell**

El cine y la imaginación romántica

**Filiberto Menna**

La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos

**Franco Pecori**

Cine, forma y método

**Décio Pignatari**

Información, lenguaje, comunicación

**Francesco Poli**

Producción artística y mercado

**Josep Renau**

**The American Way of Life. Fotomontajes 1952-1966**

**Margarita Rivière**

**La moda, ¿comunicación o incomunicación?**

**Aldo Rossi**

**La arquitectura de la ciudad**

**Herbert I. Schiller**

**Comunicación de masas e imperialismo yanqui**

**Liselotte y O. M. Ungers**

**Las comunas en el Nuevo Mundo: 1740-1971**

**Nikolai Tarabukin**

**El último cuadro**

**Evelina Tarroni et al.**

**Comunicación de masas: Perspectivas y métodos**

