

Estética y revolución: consideraciones políticas sobre las vanguardias  
ruso-soviéticas (1911-1936)  
Aesthetics and revolution. Political considerations on the  
Russian-Soviet Avant-Garde (1911-1936)\*

Juan José Gómez Gutiérrez\*\* Esteban Anchústegui Igartua\*\*\*

**Resumen:** Al tratar la relación entre arte y revolución rusa, suele establecerse un corte histórico entre prácticas iniciales de vanguardia y la tendencia a la propaganda que acompañó la consolidación del nuevo Estado, concluyendo con la liquidación del arte moderno en la URSS. Este artículo matiza esta perspectiva, examinando la evolución de las vanguardias ruso-soviéticas en conexión con distintas y contrapuestas interpretaciones de la noción de “arte revolucionario.” Se concluye que, junto a la subordinación del arte a la política, persistieron prácticas marginales que, desde la autonomía de la estética, asignaban efectos políticos a la crítica modernista de la representación artística.

**Palabras clave:** estética, historia, política, arte moderno, revolución rusa

**Abstract:** When examining the relationship between art and the Russian Revolution, it has been commonly established a historical divide between early (pre-revolutionary) avant-garde practices and the propagandistic élan of the new State, which eventually liquidated Modern art in the USSR. This article qualifies this view by examining the development of the Russian-Soviet avant-garde from the perspective of conflicting interpretations of "revolutionary art." It concludes that, together with the subordination of art to politics, there persisted in the USSR marginal practices which, highlighting the autonomy of aesthetics, assigned political effects to avant-garde criticism of artistic representation.

**Keywords:** Aesthetics, history, politics, Modern art, Russian Revolution

Recibido: 4 octubre 2019 Aceptado: 9 enero 2020

## Introducción

Este trabajo reflexiona sobre la dimensión “revolucionaria” de las vanguardias ruso-soviéticas en tanto asignaban valor político a la autonomía formal propia del arte moderno como instancia crítica de las convenciones de la representación artística. En particular discutimos algunas prácticas

---

\* Este trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto *Biografía colectiva y análisis prosopográfico más allá del Parlamento*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PGC2018-095712-B-100) y el Gobierno Vasco a través del Grupo Consolidado de Investigación tipo A Biography & Parliament (IT-1263-19).

\*\* Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla, España. [juanjose.gomez@ehu.eus](mailto:juanjose.gomez@ehu.eus)

\*\*\* Grupo Consolidado de Investigación tipo A del Gobierno Vasco Biography & Parliament. Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social. Facultad de Educación, Filosofía y Antropología. Universidad del País Vasco UPV/EHU, España. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8471-7305>

y teorías generadas en el ámbito del futurismo, la estética formalista rusa y el suprematismo, en doble contraste con el formalismo norteamericano y el realismo socialista. Concluimos esbozando posibles conexiones entre las ideas de “revolución política” y “revolución estética”, teniendo en cuenta el modo en el que pueden contribuir a los debates contemporáneos.<sup>1</sup>

Gran parte de la percepción actual de las vanguardias ruso-soviéticas proviene de los esfuerzos de la crítica y la historia del arte de entreguerras por sistematizarlas “científicamente”; aunque en sentidos mutuamente excluyentes: en unos casos valorando su calidad técnica y estrictamente apolítica, resultado de la purificación progresiva de lo extra-artístico que culminaba en la abstracción; o bien superando el “elitismo burgués” hacia la reconciliación entre arte y vida a través de la colaboración en la construcción de la nueva sociedad, incidiendo sobre la formación de la sensibilidad colectiva para definir lo posible y lo importante. De la fortuna de estas interpretaciones tras el colapso del “socialismo real” dan cuenta, por ejemplo, el descrédito del arte soviético politizado en tanto “totalitario” (Golómstov, [1990] 2012; Ades et al., 1995) y la forma en la que tienden a presentarse hasta hoy el realismo socialista y las vanguardias soviéticas, respectivamente como una reliquia de la Guerra Fría, o bien ignorando su contenido político específico para subrayar sus similitudes con otras manifestaciones culturales del modernismo europeo.

Aunque nosotros nos centraremos aquí en algunos aspectos del arte ruso-soviético en tanto anomalías que no encajan por completo en estos paradigmas y pueden contribuir a matizarlos. Ya la crítica formalista norteamericana de los años treinta del siglo XX encontró serias dificultades para dar cuenta del carácter marcadamente político de algunos ejemplos de arte ruso-soviético de innegable calidad técnica “moderna”. Además, los corolarios críticos que se seguían de estos ejemplos contradecían demasiadas veces la dirección autoritaria que tomaba por entonces la cultura de la URSS, hasta el punto de ser percibidos como un acto de desestabilización; mientras consolidar la revolución exigía restaurar el orden y el estilo. Si bien marginales y minoritarias, estas anomalías se mostraron persistentes y ejercieron una influencia decisiva, aunque por caminos secundarios, en muchas manifestaciones del arte del siglo XX.

No pasamos por alto que estamos invocando un debate amplísimo y prolongado del cual es difícil dar cuenta en pocas páginas. En cualquier caso, excede de nuestras pretensiones ofrecer una exposición general de las vanguardias ruso-soviéticas que se sume al enorme corpus historiográfico producido en las últimas décadas. Solo intentamos proponer una investigación preliminar que identifique algunos temas sobre la relación entre arte y política, tal como fueron mantenidos en un tiempo y lugar donde las circunstancias históricas se conjuraron para producir una extraordinaria efervescencia intelectual. El trasfondo teórico de nuestra perspectiva viene igualmente formado por algunos exponentes del amplio y difuso ámbito del marxismo de entreguerras, a la vez expuestos a la estética moderna y relacionados con el concepto bolchevique de “revolución cultural” o “dimensión cultural de la revolución [incluyendo...] un programa civilizador-ilustrado (positivo) y una agenda (negativa) militante, antiburguesa” (David-Fox, 1999: 182). Tampoco aquí podemos ser exhaustivos; pero en general nos interesan aquellos discursos que asignaban un valor revolucionario genuino al arte autónomo y formal, como capaces de desenmascarar los mecanismos que controlan la conciencia mediante la depuración de lo intuitivo y sentimental, ante fenómenos artísticos “regresivos” en tanto la especificidad de la relación estética entre el mundo y el ser humano quedaba subsumida bajo una perspectiva “total”.

---

<sup>1</sup> Estas conexiones nos aparecen ligadas a la confluencia entre dinámicas propias del desarrollo del arte moderno europeo y el concepto bolchevique de “revolución cultural” o “conceptualización de una dimensión cultural de la revolución [que...] articula históricamente un programa civilizador-ilustrado (positivo) y una agenda (negativa) militante, antiburguesa” (David-Fox, 1999: 182). Siguiendo a Michael David-Fox (1999: 193), la idea de “revolución cultural se convirtió en parte integral del vocabulario más amplio de transformación [...] un programa vanguardista (de arriba abajo) de “autodefinición revolucionaria y de transformación de los otros” (David-Fox: 1999: 200).

El año en que partía para Moscú como delegado italiano de la III Internacional, Antonio Gramsci ([1921] 1966: 20-22) ya reconocía en los futuristas, tan influyentes en Rusia, una concepción “netamente revolucionaria, absolutamente marxista”, comprometida con “destruir jerarquías espirituales, prejuicios, ídolos, tradiciones anquilosadas”. Algo congruente –tal vez decisivo– con su formulación posterior de la hegemonía en los *Cuadernos de la cárcel*, hasta el punto de abrir el debate a nuevas interpretaciones de lo que puede entenderse desde la izquierda como “cultura revolucionaria” y cómo examinar sus manifestaciones históricas. Si, para Gramsci, la función política dirigente implica producir un discurso racional capaz de obtener consenso donde vengan definidos y (auto) reconocidos los subalternos hegemonizados, la sucesión de hegemonías (es decir, la historia misma) depende precisamente del desencaje constitutivo entre esta pretensión universalizante y la condición contingente de todo lo humano: de un vacío que el discurso hegemónico solo puede llenar a medias de forma retórica. Es lo que Gramsci (1975: 1226) llama “historicismo absoluto” o “humanismo absoluto de la historia”<sup>2</sup> que “se conecta con la concepción subjetiva de la realidad, en cuanto la invierte, explicándola como hecho histórico”.

Dicho de otro modo, como advierte Ernesto Laclau (2000: 70), la relación entre los sujetos y los roles sociales que los definen hegemónicamente depende de una metáfora, una catacrexis que solo puede mantener al particular unido con su representación de modo constitutivamente inestable por inadecuado; pero necesario en tanto confiere universalidad al acto ético-político en términos de mediación. Un dilema, en suma, en el centro mismo del pensamiento gramsciano entre la conciencia crítica de nuestra historicidad y el necesario convencimiento para actuar como agente histórico. De ello se sigue en Gramsci una concepción híbrida del fenómeno artístico cuyos aspectos, sin embargo, aparecen claramente delimitados. En primer lugar, como “política cultural” en tanto instrumento de racionalización comunicativa para generar consenso hegemónico. En segundo lugar, como “[contra]estética” o ejercicio de desmitificación materialista del mundo, que historiza toda evidencia intuitiva o pasional de la unidad entre teoría y práctica (Gramsci, 1975: 426).

Esto último es crucial en la polémica de Gramsci con el idealismo de Benedetto Croce, y su concepto de “Historia ético-política” o realización ético-política del espíritu. Y ello porque Croce, precisamente al presuponer la idea, también necesitaba presuponer una “pasión” motivadora para saldar la dislocación entre mundo y conciencia en una entidad, libertad o acto determinado que tuviese como origen al pensamiento. Así terminaba proponiendo como determinante de la praxis histórica una “religión” laica de la libertad indefinidamente ampliada, en el sentido de una “concepción de la realidad que se ha transmutado en fe, convertido en base de la acción y luz de la vida moral” (Croce, 1924: 341) que, en definitiva, reintroducía un elemento sentimental en el núcleo mismo del hacer. Gramsci (1981, Vol. 4: 125), sin embargo, insiste en que, desde la perspectiva de la filosofía de la praxis, es necesaria la “crítica del momento político como momento de la pasión”, que en Croce es esencial para explicar la realidad del espíritu, sugiriendo con sarcasmo la posibilidad de que su “religión laica” liberal contenga un germen totalitario “exagerando al absurdo algunas posiciones teóricas” (Gramsci, 1975: 1193). Por unir este argumento a la noción liberal de “totalitarismo”, quizá también pueda entenderse en este sentido la afirmación de Gramsci de que la Revolución rusa se arriesgaba a terminar como “un gran acontecimiento metafísico” (Gramsci, 1975: 886).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*. Ciudad de México, Era, 1981, vol. 3, 125.

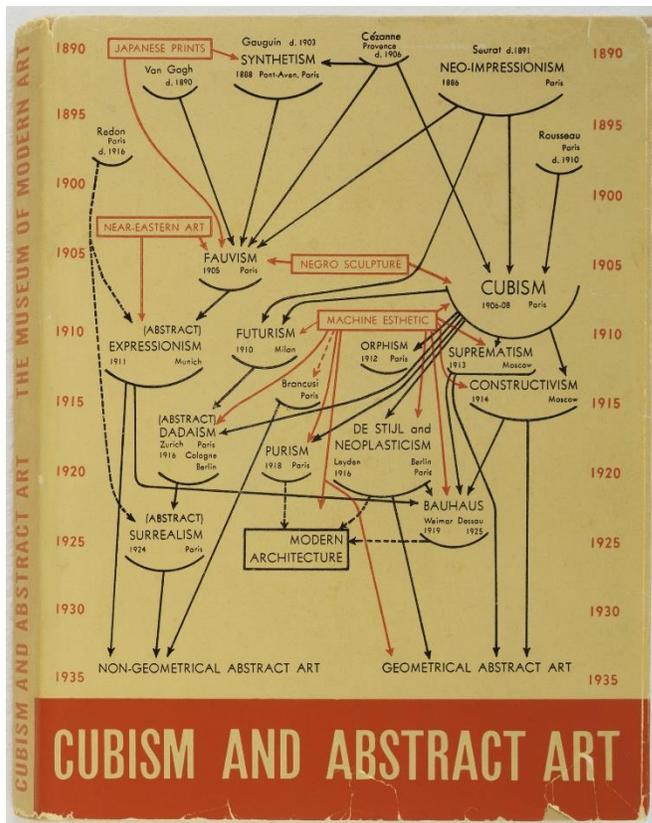
<sup>3</sup> Cf. Gramsci, *Quaderno 4* y el 23, por ejemplo. Encontramos parecidos de familia, en cuanto su forma de conectar estética moderna, política y teoría del conocimiento, en los conceptos de “aura” y “fantasmagoría” de Walter Benjamin y su estrecha relación con el concepto de “fetichismo de la mercancía” desarrollado por Marx (Cf. libro I, *El capital*, [1867] 1975). Esto es: su caracterización de esas “lejanías” que subyugan los fenómenos como si fuesen independientes de la práctica humana. En los

## 1. Las vanguardias soviéticas como gran arte

En abril de 1936, el MoMA inauguraba la seminal exposición *Cubism and Abstract Art*, con 113 artistas, casi 400 obras y aspiraciones de manifiesto y “summa” histórica del arte del siglo XX. Según la introducción al catálogo redactada por el comisario y entonces director del museo, Alfred Barr, su objetivo era presentar el paso del arte figurativo a la abstracción como hilo conductor de la evolución del arte moderno. Es decir: una historia dirigida por un “poderoso impulso de abandonar la imitación de la apariencia natural. ‘Abstracto’ es el término más frecuentemente usado para describir los efectos más extremos de este impulso fuera de la naturaleza.” Para la estética formalista de Barr, el arte moderno aparecía como culminación de un continuado proceso de

purificación “de toda una serie de valores como [...] el tema, sentimentales, documentales, políticos, sexuales, religiosos, los placeres del reconocimiento fácil y el disfrute de la destreza técnica” (Barr, 1936: 6)

Fig. 1 A. Barr. Portada de *Cubism and Abstract Art*



*Cubism and Abstract Art* situaba como eje de la exposición al cubismo francés, poniendo su énfasis en la forma sobre el contenido como criterio de valoración y exposición ordenada de las manifestaciones del arte moderno (fig. 1). Sin embargo, la muestra también incluía una amplia representación de arte ruso-soviético de entre 1911 y 1922, igualmente “no figurativo”; aunque producido por artistas comprometidos con la Revolución, lo cual exigía conciliar el relato formalista con el ámbito más amplio de la política cultural. Muchas de estas obras habían sido adquiridas por Barr durante o a

consecuencia de sus viajes a Europa (1927-28, incluyendo la URSS, y 1935), que también le permitieron

*Pasajes*, Benjamin torna la idea de *flânerie* (callejeo ocioso y aleatorio) como estrategia consciente de fragmentación crítico-estética de las vivencias auráticas de la ciudad, en tanto reta el movimiento racionalizado tecnocráticamente en función de la producción (Benjamin, 2005: 450). En lo que parece una interesante coincidencia de argumentos con Gramsci, Benjamin también afirmaba que en Croce la historia tiende a aparecer, o interpretarse, solo como elemento de mediación del espíritu, el contrario que permite manifestarse a lo real (Benjamin, [1925] 2006: 242) La epistemocrítica benjaminiana busca en parte apartar la estética de este método deductivo que aún salva la “reducción al silencio de la filosofía del arte” concediendo a la historia un valor “teórico” encarnado en una estética “genética concreta”. Aunque esta genética croceana designa más un “devenir de lo nacido” que un histórico “lo que les nace al pasar y al devenir” (Benjamin, [1925] 2006: 243). Otros ejemplos pueden encontrarse en el análisis de la cultura de masas de Max Horkheimer y Theodor W. en la *Dialéctica de la ilustración* ([1944] 2018); las contraculturas de los sesenta y la formulación situacionista de espectáculo, deriva, construcción de situaciones o *detournement*, hasta llegar a la geografía radical contemporánea. (Cf. tb. Debord, [1967] 2013; Harvey, 1975, entre muchos ejemplos).

conocer las últimas tendencias de la museología del continente, centrada por entonces en superar sus funciones tradicionales de conservación e investigación para producir narrativas y didácticas dedicadas a un público de masas.<sup>4</sup>

En la URSS, el influente museólogo Alekséi Fiódorov-Davidov también proponía en sus *Principios para la construcción de museos de arte* (1929) superar “el fetichismo de los objetos” del que adolecían las galerías del país, a sustituir por la mostración de “procesos más que cosas”. Es decir, reduciendo la historia de los estilos “a una única línea recta de evolución. [...] Sabemos que existe esta línea recta porque cada momento de los procesos históricos es una intersección compleja, una lucha dialéctica entre fuerzas en conflicto y tendencias heterogéneas.”<sup>5</sup> Lo que Masha Chlenova (2014: 43) llama “modelo teleológico [aplicado] a la historia del arte soviético de las siguientes décadas” inspiró una masiva reordenación de las colecciones museísticas soviéticas a lo largo de los años treinta; aunque estableciendo, frente a la narrativa formalista, explícitas correspondencias entre obras de arte, ideologías y procesos históricos.

En 1933, el Comisariado para la Ilustración (Narkompros) organizó en Leningrado y Moscú una de las aplicaciones más ambiciosas de la nueva perspectiva: la exposición *15 años de arte soviético*, a cargo de Iván Matsa, dividida en tres periodos: “Comunismo de guerra”, dominado por el arte radical izquierdista y no objetivo; “Periodo rehabilitativo”, caracterizado por “la intención de aproximarse a las masas mediante [...] contenidos accesibles a estas” y “Periodo reconstructivo” a partir del Segundo Plan Quinquenal (1933), correspondiendo a la lucha por un arte proletario y la mejora de la calidad de los artistas (Matsa [1933] en Chlenova, 2014: 43). Matsa organizó “las principales corrientes artísticas según su servicio a los objetivos de la Revolución” (Matsa [1933] en Chlenova, 2014: 43), minimizando la presencia de artistas que no pareciesen expresamente “comunistas” o bien demasiado “abstractos”. La versión de Leningrado excluía a modernistas como Vladímir Tatlin y relegaba a otros, como Kasimir Malévich, a la periferia del espacio expositivo; aunque todavía asignaba una función relevante a su arte no figurativo, crítico y minoritario, como exponentes de la crisis de la cultura burguesa en transición al socialismo. Para la edición moscovita de *15 años de arte soviético*, sin embargo, Narkompros prescindió de Matsa y la supervisión fue asumida directamente por Andréi Búbnov, su responsable desde 1929, bajo el lema “El estilo de nuestra época es el realismo socialista”. Esta vez los artistas fueron agrupados por generaciones, incluyendo tardíos representantes “sovietizados” de los Peredvívzhniki del XIX (Kustodiev, Petrov-Vodkin, etc.); prometedores jóvenes realistas socialistas (Deineka, Riazhsky, etc.), más dos pequeñas salas dedicadas a las vanguardias, con “formalistas representacionales” (Udaltsova, Drevin, Tishler, entre otros) y “formalistas no objetivos” (Malévich, Kliun, Ródchenko, Popova, Filónov y Tatlin), que Búbnov presentaba como decadentes ejemplos a superar o, en palabras de Malévich, como “formalistas salvajes, como enemigos, como extirpación del arte burgués, como nuestro propio final”(Malévich [1933] en Chlenova, 2014: 52).

Descartada cualquier afinidad ideológica, resulta patente la coincidencia de Barr con los museólogos de la URSS en la pretensión de fundar una museología científica basada en un relato objetivo y lineal. No obstante, el modernismo ruso-soviético se integraba en el MoMA ignorando su relación con la política para subrayar sus aspectos exclusivamente “artísticos”: como sucesor del cubismo y el futurismo y antecedente de la abstracción. El compromiso con la revolución de muchos artistas se tenía por mero accidente; y su posterior marginación a favor del realismo

<sup>4</sup> En 1935, Barr conoció en Hannover a Alexander Dorner, que había organizado el Provinzialmuseum hilvanando periodos de la historia del arte tratados como “ambientes” unitarios a experimentar por el visitante, que culminaban en una sala de arte contemporáneo dispuesta en colaboración con El Lissitzky. Influido por la filosofía hegeliana, Dorner transformó el estilo “Wunderkammer” del museo subrayando la dialéctica entre progresión y permanencia de lo artístico, reminiscente de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel y con amplias posibilidades de aplicación a la museología (Cf. Dorner, 1958).

<sup>5</sup> Fiódorov-Davidov [1929] en Kokkori, 2013: 135.

socialista los mostraba, a ojos de Barr, como ejemplos magníficos de una historia truncada por la politización arbitraria del arte perpetrada por los comunistas, los cuales habrían perseguido a las vanguardias “igual que en la Alemania nazi” (Barr, 1952: 22). Así, a lo largo de los cuarenta y la Guerra Fría, Barr y el MoMA mantuvieron precariamente la defensa ante el público norteamericano de quienes la Unión Soviética descartaba, intentando defender su calidad artística del furibundo anticomunismo nacional. Son muchos los ejemplos en esos años de exposiciones censuradas, despidos, comisiones de investigación, retiradas de fondos públicos, etc., a poco que cualquier manifestación pareciera *Communistic*. El término fue acuñado en 1951 por el concejal de Los Ángeles Harlod Harby a partir de las invectivas del congresista George Dondero contra el radicalismo formal de las vanguardias. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que “comunizante”, no solo se refería al arte soviético sino, sobre todo, a la dimensión sediciosa y “antiamericana” del arte moderno en general, igualado a una voluntad subversiva y destructiva por medio del “desorden calculado” -cubismo-, el “ridículo” -dadaísmo- o la “tormenta de ideas” -abstracción- (Dondero [1949] en Hoftadter, 1963: 14-15). A consecuencia, el apoliticismo técnico fundacional del MoMA, y las explicaciones circunstanciales de Barr para justificar la presencia de los artistas soviéticos de su colección, se fueron transformando con el tiempo en alegatos por la libertad e independencia del arte ante sus críticos, que “no puede tolerarse en una tiranía monolítica [...] un dirigente occidental, no debería querer imponer [su...] gusto entre sus conciudadanos o interferir en su libertad creativa” (Barr, 1952: 22).

El polémico estatus del arte soviético en EE.UU. determinó su presentación en el MoMA durante décadas; al principio, junto a otros exponentes europeos y, después, en influyentes exposiciones temáticas. La primera muestra comprensiva no tuvo lugar hasta 1978: *Revolution: Russian avant-garde 1912-1930*, comisariada por Magdalena Dabrowski. Con motivo de su inauguración, el MoMA difundió una extensa nota de prensa donde se resumía la historia de este arte de vanguardia “que permanecía secuestrado por las autoridades soviéticas”, buscando mostrar “las diferentes fases en la transición de la pintura representacional a la no representacional, y de la composición pictórica bidimensional a la construcción tridimensional” (MoMA, 1978: 2-4).<sup>6</sup> Tras *Revolution*, tuvieron lugar otras exposiciones abundando en aspectos concretos de las colecciones norteamericanas. En el catálogo de la muestra de diseño gráfico de los hermanos Stenberg (1997), Peter Kenz percibía en ellos un “énfasis artístico en la abstracción que no está directamente relacionado con los aspectos narrativos del póster, sino que aparece primariamente por motivos de composición y estructura”. *The Russian Avant-garde Book 1910-1934* (Deborah Wye y Margit Rowell 2001), organizaba la historia de las vanguardias ruso-soviéticas según “la contradicción inherente entre el propósito populista y la estética modernista” (Rowell, 2002: 59), hasta que “los decretos estalinistas prohibieron todo menos el realismo socialista en las artes” (MoMA, 2002). Por último, *A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant Garde* (Roxana Marcoci, Sarah Suzuki y Hillary Reder, 2017), conectaba los deseos de cambio de la sociedad rusa en 1917 con un genérico compromiso político expresado mediante la audacia formal, combinada con medios industriales de difusión masiva de imágenes, como estrategia de confrontación con el elitismo característico del arte occidental. Estos proyectos, de nuevo, “nunca pudieron materializarse. El régimen represivo de Stalin puso punto final al constructivismo y otras actividades de vanguardia en cultura” (MoMA, 2017: 3).

<sup>6</sup> En la nota de prensa de *Revolution: Russian avant-garde 1912-1930*, Dabrowski partía del rayonismo y el cubofuturismo (de influencia francesa e italiana) como fases iniciales de camino a la no objetividad. El suprematismo supuso el momento decisivo, implicando la búsqueda consciente de “la cualidad espiritual de la pintura manipulando formas geométricas básicas de colores primarios puros en un espacio desestructurado y neutral.” (MoMA, 1978: 2) A este movimiento abstracto siguió la vuelta al volumen iniciado por los contrarrelieves de Tatlin, en los cuales cada material genera formas características de su naturaleza, que se integran con otras formas de otros materiales, dando lugar a objetos creados a partir de su pura determinación. Los “prouns” de Lissitzky suponían un estadio ulterior (1919-27): desarrollos arquitectónicos a partir del dinamismo de las formas suprematistas que se despliegan en el espacio y lo construyen con independencia de la realidad natural.

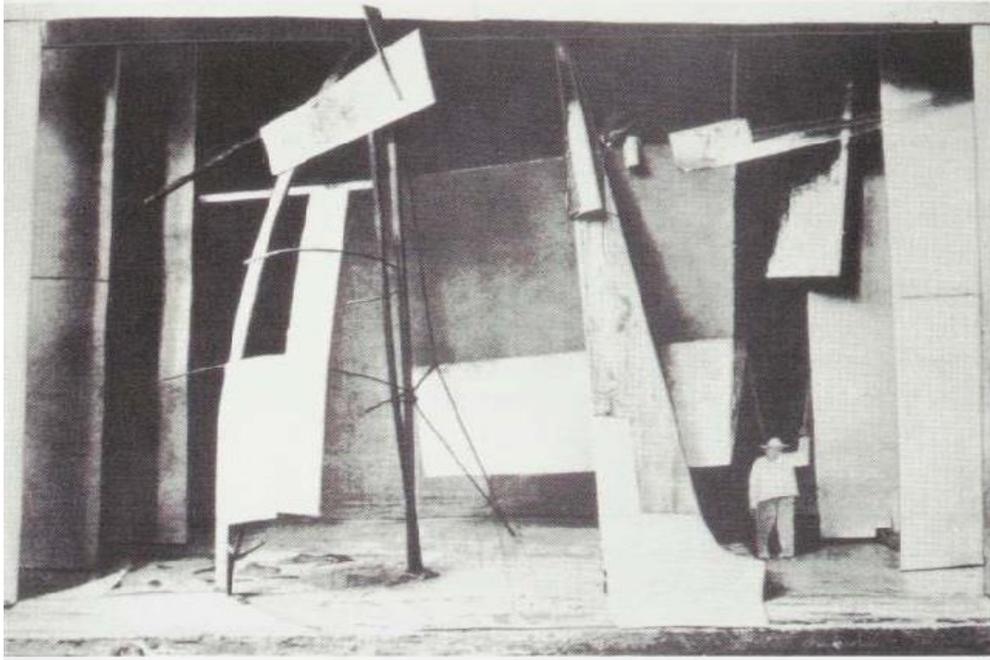


Fig. 2 V. Tatlin, escenario para *Zangezi* de JIébnikov, 1923. En *Deconstructivist Architecture*, p. 15

En general, las exposiciones del MoMA se planteaban desde la contraposición entre calidad formal y politización ilícita. Entre la autonomía artística radical y los intentos de subordinar el arte al programa de los soviets. Mención aparte merece la exposición *Deconstructivist Architecture* (Philipp Johnson y Mark Wigley, 1988), por su distanciamiento de este esquema, incluida la pretensión de historizar las vanguardias soviéticas como variantes del tronco principal del arte moderno europeo, subrayando la composición contemplativa y estetizante. En contraste, la introducción de Wigley al catálogo presentaba a Frank Ghery, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenmann, Zaha Hadid, Coop Himmelblau y Bernard Tschumi como herederos de un impulso original de desestabilizar la pureza de la arquitectura moderna y, además, eludía “el juego historicista que hábilmente extrae las obras de la vanguardia de su entorno social de alta carga ideológica, tratándola tan solo como objetos estéticos” (Wigley, 1988: 16). Estos arquitectos daban testimonio de la pervivencia del potencial transformador de los ejercicios de dislocación de las estables y harmónicas formas puras irritadas, distorsionadas, inquietantes y en tensión de algunos proyectos marginales de los constructivistas. Frente a la intención propagandística de la arquitectura soviética oficial, *Deconstructivist Architecture* encontraba en algunos ejemplos de decoración de edificios, quioscos de prensa, escenografías, etc., la pervivencia de la “perfección violada” (Johnson, 1988: 7) presente en el cubofuturismo y el suprematismo, con sus “formas simples en conflicto para producir una geometría inestable e intranquila” (fig. 2) (Wigley, 1988: 12). Obviando el uso demasiado genérico del término “constructivismo”, Wigley percibía en esta inestabilidad la mayor contribución de los soviéticos, que habían contaminado las perfectas formas modernas como una “infección” (Wigley, 1988: 18). Al expresarse en la arquitectura, un arte intrínsecamente social, ello sugiere toda una interpretación alternativa sobre la relación de estos artistas con el contexto que pretendían violentar. En cierto modo, “revolucionar”, no por la vía de su sometimiento a un proyecto político, sino, precisamente, de su extrañamiento o deconstrucción.

## 2. Factura y Zaum. Del futurismo al constructivismo

En conjunto, la colección de arte soviético de vanguardia aparecía como una incómoda anomalía en el influyente discurso formalista del MoMA; al menos hasta la aparición de la revista *October* (1976) y la publicación de ambiciosos estudios que le achacaban una valoración poco precisa de las

aportaciones originales de estos artistas. Si Barr y sus continuadores destacaban la perfección formal de las vanguardias, y los deconstructivistas ponían el énfasis en la dislocación de estas formas, Buchloh (1984: 90) proponía desde *October* ampliar la definición de lo moderno en vista del compromiso político y la propia transformación de la noción de artista en propagandista al servicio de los Soviets: el “correlativo histórico lógico de la introducción de la industrialización y la ingeniería social en la Unión Soviética [e...] intermediario necesario en la transformación del paradigma modernista.”



Fig. 3, K. Malévich, *Composición con Mona Lisa*, 1914

Todas estas perspectivas y argumentos entran en relación a través del concepto de “factura” como rasgo característico del modernismo ruso-soviético, resultante de su contacto con el arte internacional. En un ensayo de 1912 sobre “Cubismo”,<sup>7</sup> David Burlíuk conectaba la factura con la independencia del

medio pictórico. Es decir: el reconocimiento de su materialidad como distinta de su función mimética (el trazo, la pincelada, la bidimensionalidad, etc.), que tomaba como descubrimiento del modernismo occidental. También en 1912, F.T. Marinetti —una de las principales referencias extranjeras de los modernistas rusos— había publicado su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, donde afirmaba que el orden sintáctico natural de las palabras era en realidad un hábito histórico, ante el cual oponía una poética del movimiento veloz que establecía analogías entre objetos aparentemente inconexos, dando lugar a “relaciones cada vez más profundas y sólidas, aunque lejanísimas.” Por ejemplo, las existentes entre “un fox-terrier, con un purasangre minúsculo, una máquina morse y el agua hirviendo.” (Marinetti, [1912] 1914: 89).<sup>8</sup> Este efecto venía expresado en Rusia por el término “zaum” (за: detrás, más allá; ум: mente), propuesto por Kruchenykh en el poemario *La palabra como tal* (1913), escrito junto a Jlébnikov, con ilustraciones de Malévich. De clara raigambre marinettiana, “Zaum”, no obstante, parecía referirse ambiguamente tanto a lo osado de las analogías como al efecto poético resultante de la dislocación del orden discursivo lógico, con importantes implicaciones respecto al modo de articular elementos con determinadas cualidades o factura.

<sup>7</sup> En *Bofetada al gusto del público*, junto a textos de Vladímir Mayakovsky, Velimir Jlébnikov y Alexander Kruchenykh.

<sup>8</sup> Sobre la influencia del futurismo italiano en Rusia, cf. Entre muchos Lodder (2019) y Douglas (2019).

Por una parte, Tatlin, con ocasión del estreno póstumo de *Zangezi* de Jlébnikov (1922), recordaba que el poeta “tomaba los sonidos como elementos [...] el sonido fuerte ‘C’, por ejemplo, da lugar a copa, cráneo, contenedor. Todas esas palabras tienen que ver con el concepto de vaina. Un cuerpo dentro de otro.” Tatlin [1923] en Rowell, 2002: 96). Por otra parte, zaum, en la interpretación pictórica de Malévich, resultaba más bien de la preocupación por la representación artística como problema que del gusto de Jlébnikov por las elaboradas analogías de Marinetti. Malévich ejercita un zaum que toma como núcleo de la cuestión artística el aspecto incongruente de las analogías. En *Un inglés en Moscú* (1913), combina objetos sin relación aparente (pescado, sable, lámpara) con palabras: *Скаковое общество* (sociedad de carreras, refiriéndose a la elitista Sociedad Hípica de Moscú), que también puede traducirse por “Con una sociedad semejante”, leyendo C como preposición: (*С каковое общество*), amenazada por unas tijeras en segundo plano (за: “detrás” o “más allá”). Además, aparece la expresión *Час/тич/ное за/тмение*, (eclipse parcial), que se repite en *Composición con Mona Lisa* (1914, *частичное затмение*) (fig. 3), donde, aparte de la “gran obra de arte” tachada (con la leyenda “se cambia apartamento en Moscú”), desaparece de la pintura todo contenido figurativo ante el oscurecimiento de la relación entre la realidad y su representación, mientras dislocados planos abstractos pugnan por abrirse paso desde el fondo y en su camino arrollan los restos del mundo objetivo. Aún los términos “alogicismo” o “cubofuturismo”, empleados en las discusiones teóricas de esos años, parecían a Malévich demasiado genéricos como para expresar la originalidad de su perspectiva y definía estos cuadros como frebrieristas”, pues “el 19 de febr[ero] de 1914, rechacé la razón en una conferencia” (Malévich [1915] en Shatskikh, 2012: 5).

En su librito *Factura. Principios de la creación plástica* (1914), Vladímir Márkov relacionaba la factura con los iconos ortodoxos y su combinación característica de pintura, pan de oro, perlas y pedrería encajada en plata. Márkov distinguía entre factura “material”, relacionada con las propiedades de los elementos empleados, y factura “inmaterial”, incluyendo las combinaciones de color, pinceladas, contrastes, la forma en la que se usaban las herramientas, etc., que a su vez dependían del artista y su contexto cultural. Aunque lo más relevante era la capacidad del icono de generar “ruido” a través de la conflictiva interacción entre materiales heterogéneos. Este “ruido”, basado en lo que Mariah Gough (1999) llama un “principio de diferenciación,” constituía precisamente la base de la factura: el desencaje predicado de la autonomía de sus elementos, cuyas propiedades específicas o principios materiológicos determinaban la forma y el lugar que adquirirían en la obra sin dejarse someter a la composición.

Con estos presupuestos, Tatlin comenzó a elaborar en 1914 una serie de esculturas con madera, cristal, hierro y latón o “contrarrelieves”, buscando “encontrar las formas que expresasen sus materiales lo más plenamente posible” con la mínima intervención del artista (fig. 4) (Punin [1921] en Gough, 1999: 52). La factura, a través de la hipóstasis del principio de determinación materiológica, terminó así por invertir el idealismo de Burliúk desde una perspectiva materialista, derivada de la demolición de toda composición ideal de la materia. Es decir, a la prominencia del material correspondía el “extrañamiento” de la forma, por emplear el término introducido por Viktor Shklovski (1917): la percepción de la experiencia estética en términos de *shock*. Shklovski ([1917] 1965: 21) afirmaba que el hábito del lenguaje sustituía lo real por su representación, lo percibido por lo sabido, encontrando la cualidad poética en la dislocación de “la estructura fonética y en su característica distribución de palabras y en las características estructuras de pensamiento compuestas a partir de las palabras”, con el objeto de eliminar el “automatismo de la percepción” de forma que lo familiar pareciese extraño, resultando que “el propósito del autor es crear una visión que resulte de esa percepción desautomatizada.”

Fue precisamente este impulso de objetividad el origen del interés por la factura y su reformulación por parte del Primer Grupo de Trabajo Constructivista. Su manifiesto de 1920 proponía “poner en práctica –no con palabras, sino en términos concretos- las cualificaciones reales del objeto: elevar su cualidad. Aunque, para los constructivistas, ello no significaba subrayar la presencia singular del objeto, sino establecer “su función social, organizando sus formas en relación orgánica con su significado utilitario y objetivo” (AA.VV. [1920] en Bowlt, 2017: 219). Así, la definición de factura experimentó un deslizamiento que marcó la transición al productivismo, en cierto modo mediante un retorno parcial a la formulación de Burliúk y su acento en la composición, transformada ahora en función práctica. Alekséi Gan ([1920] en Bowlt, 2017: 219), por ejemplo, equiparaba la factura al proceso de transformación del material o “estado orgánico del material procesado” como la del mineral de hierro en los altos hornos que, si bien tenía en cuenta sus propiedades, suponía ejercer una acción externa sobre este con un objetivo previamente definido. El símil implicaba la plena identificación con el trabajo del ingeniero que confiere al material una utilidad social.

Fig. 4, V. Tatlin. *Contrarrelieve*, 1916

Ello terminaba por colocar al propio ingeniero en situación funcional al programa de los Soviets, reconociendo en la instancia política la condición de creador de la nueva realidad. El *Manifiesto productivista*, redactado por Alexander Ródchenko y Varvara Stepánova bajo la influencia de Gan, se proponía “la real participación de la producción intelectual [...] en la edificación de una cultura comunista”, para lo cual era necesario “establecer contactos con todos los centros productivos y los órganos centrales del engranaje unificado de los soviets, que realizan concretamente las formas comunistas de la vida” (Ródchenko y Stepánova [1921] en Bowlt, 2017: 113). Asumiendo esta tesis, LEF (Frente de Izquierdas de las Artes, 1923) se presentaba como una organización (incluyendo constructivistas y productivistas) que “guía el trabajo de los izquierdistas, dirigiéndolos ideológicamente en todo momento”, tarea inseparable de una práctica que buscaba convertirse en “la máxima ingeniería formal de la vida” (LEF [1923] en Gómez, 2004: 21).

Resulta patente el alineamiento de LEF, a partir de estas sucesivas reformulaciones de la factura, con lo que Anatoli Lunacharsky denominaba “arte de agitación”: “la mera representación de la realidad es tan estéril como el arte por el arte. Se requiere la reorganización del dato empírico de forma que mueva a la acción. [...] la idea debe organizar [...] actuando específicamente sobre las emociones y la voluntad del pueblo” (Lunacharsky [1923] en Taylor, 1993: 58-59). Por ello Buchloh (1984) apunta a una ruptura decisiva con el arte crítico de la década anterior. Ya no solo era relevante la politización de la producción de imágenes, sino también definir con precisión el estatus del ingeniero del arte como subordinado al político, eliminado toda posibilidad de competencia. Ello explicaría en parte la cadena de decretos y resoluciones políticas de finales de los años veinte liquidando la autonomía de las organizaciones culturales y artísticas (Cf. Fitzpatrick, 1970; David-Fox, 1999). Y también la transformación industrial de producción y circulación del arte de vanguardia bajo el imperativo de la comunicación masiva para conformar conciencias. En 1924, El Lissitzky ya no se imaginaba “ni por un momento retornar a la pintura” (Boys, 1979: 115), sustituida por el cine, la cartelería,



la fotografía, la tipografía y, sobre todo, el fotomontaje militante. Un ejemplo es su fotomural para la exposición *Presse* de Colonia (1928). Una obra que el autor consideraba “la única obra de arte bolchevique de la exposición”, con los eslóganes “La prensa organiza el control de las masas bajo la actividad de los soviets;” aunque “La prensa no es solo una propagandista y agitadora colectiva; sino también una organizadora colectiva” (Lissitzky [1929] en Lissitzky-Kuppers, 1976: 75). Esta obra es un claro ejemplo de cómo la factura en su versión constructivista y productivista se convirtió en un término político por cuanto relacional, determinado por la audiencia y no solo el artista, que al expresarse mediante el fotomontaje, integraba en una narrativa preconcebida la imagen documental y reconocible, con un objetivo práctico (fig. 5).<sup>9</sup> Por establecer un paralelismo con otros desarrollos europeos, si el collage cubista confería al objeto un nuevo sentido en el espacio autosuficiente de la pintura y el fotomontaje dadaísta subrayaba la discontinuidad entre el objeto y el contexto, el fotomontaje soviético operaba por selección de datos funcionales a un discurso que buscaba incidir en la realidad social.

Fig. 5. E. Lissitzky. Fotomontaje en el catálogo de *Presse*, Colonia, 1928



<sup>9</sup> “Factografía” supone, en este caso, el recurso al dato material para dotar el mensaje político de verosimilitud, es decir, con intención retórica, en tanto “la fotografía [...] proporciona una fuerza persuasiva que no iguala ningún tipo de representación gráfica.” (Anónimo [1924] en Rowell, 2002: 55).

### 3. Política de la no objetividad

Del constructivismo a LEF se cierra un círculo, o bien una espiral como escribe Gough (1999), que recupera algunos presupuestos idealistas de las primeras vanguardias, acompañado de la transformación del artista en ingeniero de la propaganda. Nunca desaparecieron, sin embargo, las prácticas marginales que reivindicaban una relación específica con la política desde su autonomía radical, en contraposición al arte-política total estalinista y el apoliticismo total de Barr. Buchloh (1984: 94) reduce la contribución de las vanguardias anteriores a 1917 a meros modelos de “crítica epistemológica y semiótica” presentes en conceptos como el “ruido” de Márkov o el “extrañamiento” de Shklovski. No obstante, estos autores ya incorporan una clara conciencia histórica que vas más allá del mero juego formal y experimenta un evidente desplazamiento al ámbito político-revolucionario, a partir de 1917, en cuanto ejercicio de demolición de las convenciones sociales de la representación.<sup>10</sup> Entonces, como escribe Aleksandra Shatskikh (2012: 255), los artistas rusos de vanguardia “se convirtieron en testigos de la completa destrucción de las estructuras sociales y estatales [...del viejo mundo]. Los cambios revolucionarios en el arte de los cuales fueron iniciadores y creadores, demostraron ser heraldos de cambios revolucionarios en la realidad.” Malévich, por ejemplo, recordaba en 1927 *La última exposición futurista 0.10* (1915) como un acontecimiento que trascendía la estética hacia la crítica social explícita.<sup>11</sup> Al situar el *Cuadrado negro* en el ángulo superior de su sala, que en Rusia es el lugar destinado a los iconos (la divinidad positiva creadora de sentido), “a la crítica y la sociedad, aquel cuadrado les pareció algo incomprensible y peligroso” (Malévich, [1927], 2019: 70-71). El argumento también puede rastrearse retrospectivamente en el *Programa de LEF*: “antes, las “estrofas-látigo, las líneas espina”. Después, “Octubre terminó de limpiar, dio forma, organizó” y los artistas terminaron por dedicarse “a las tareas de agitación artística exigidas por la revolución” (LEF, [1923] 2004: 15).

Todos estos elementos aparecen articulados en el ensayo de Roman Jakobson *Sobre el realismo artístico* ([1921] 1987), donde examina el término “realismo” según sus acepciones: como pretensión de verosimilitud del artista, o reconocimiento de la verosimilitud por parte del espectador; y como conjunto de reglas estilísticas características de un movimiento artístico que aspira a representar la realidad. En este último caso, “el método de proyectar un espacio tridimensional en una superficie bidimensional está establecido por convención”; una convención que es necesario conocer para elucidar el carácter realista

<sup>10</sup> Como muestra la naturalidad con la que los exponentes más representativos de las vanguardias rusas se integraron en los órganos de política cultural de los Soviets desde los primeros días de la Revolución. Ya en agosto de 1917, el reservista de infantería Malévich fue elegido diputado del Soviet de soldados de Moscú, presidente de la Sección de Arte de su Oficina de Educación y Comisario para la protección de monumentos y tesoros del Kremlin; en noviembre, Olga Rozanova ejercía de delegada en el Consejo de Organizaciones Artísticas de Moscú; Nikolai Roslavets era presidente del Comité Ejecutivo Central del Soviet de Yelets; Liubov Popova organizaba exposiciones en ayuda de los presos políticos liberados y Malévich, Rozanova y Tatlin eran miembros de la Federación de Izquierdas en el Consejo de la Unión Profesional de Artistas de Moscú. Aunque los intentos de difundir el nuevo arte entre las masas revolucionarias se viesan seriamente comprometidos por la casi total escasez de medios, en diciembre de 1917 tuvo lugar una Segunda Exposición de Artes Decorativas explícitamente suprematista (la primera en 1915), con 400 obras y Popova, Uldatsova, Rozanova y Exter aspirando a disolver la diferencia entre “bellas artes” y “artes aplicadas” (cf. Shatskikh, 2012: 240 y ss.).

<sup>11</sup> Malévich consideraba las exposiciones “un asunto ideológico” según refiere Sahtskikh (2012: 22). *0.10* había sido precedida de la exposición *Vía de tranvía. La primera exposición futurista* (1915), organizada en tono febrerista por Malévich en Petrogrado y Moscú (donde Tatlin también presentó sus contrarrelieves). Aunque en 1916 aún se debatía sobre la existencia del suprematismo como un nuevo movimiento separado del cubofuturismo, Shatskikh comenta en particular la exposición *Almacén* organizada por Tatlin en Moscú en 1916, un intento de consolidar el cubofuturismo como eje de la vanguardia rusa y disputar a Malévich su liderazgo de forma infructuosa, a juzgar por la progresiva adhesión de artistas al suprematismo y su nutrida presencia en la exposición de la asociación Sota de Diamantes en Moscú a finales de ese año. Para un relato detallado de los debates y acontecimientos con ocasión de estas exposiciones, cf. Shatskikh, 2012: 23-24 (*Vía de tranvía*); 123 y ss. (*Almacén*) y 156 y ss. (Sota de Diamantes).

de una representación. El movimiento histórico entra en juego cuando esa nueva forma implica la violación de la forma anterior con la intención de aproximarse más aún a la realidad. No obstante, tal ruptura del canon puede parecer también la violación de la regla de verosimilitud, hasta que el nuevo canon es aceptado socialmente. Precisamente, esta socialización o aceptación colectiva de una forma de percibir determina provisionalmente su “realismo” en la primera acepción: “A medida que se acumula la tradición, la imagen pintada se convierte en ideograma, una fórmula a la cual el objeto retratado se liga por contigüidad. El reconocimiento se vuelve instantáneo. Ya no vemos una pintura. El ideograma debe reformarse. El artista-innovador debe imponer una nueva forma sobre nuestra percepción, si vamos a detectar en una forma determinada aquellos rasgos de una cosa determinada que no se habían tenido en cuenta antes” (Jakobson [1921] 1987: 21).

Según Jakobson ([1959] 1997: xiv), cualquier significante que se percibe como tal requiere un significado. Por tanto, “dado que ‘el mundo nuevo’ pertenece al lenguaje existente [...] uno tiene una opinión sobre ‘lo que no significa’ sin saber lo que debería significar.” Jakobson usa el término “signo cero” para designar estos significados ausentes que apuntan al mismo tiempo al carácter convencional y transitorio de su expresión. En *El mundo no objetivo*, Malévich parte igualmente de la arbitrariedad de la relación significante-significado, postulando en los estilos artísticos un “elemento adicional”: lo contingente o histórico que los distingue, asegurando de forma ostensiblemente provisional la recomposición de la dislocación entre representación y realidad. Dado que lo característico de todo elemento adicional es su contingencia, la historia del arte misma consiste en una sucesión de estilos marcados por sus elementos adicionales respectivos, que actúan como núcleo de la lógica de cada estilo o aspiran a reemplazarlo. Cuando aparece un elemento adicional contrario al percibido socialmente como “natural”, este busca ser legitimado como significante de la realidad “objetiva” en detrimento del elemento adicional activo. Todo elemento adicional obtiene su justificación apareciendo a la inteligencia y la sensibilidad como modo absoluto de representación de la realidad. Aunque el elemento adicional no puede ser ulteriormente legitimado como generador de una representación fidedigna más allá del asentimiento colectivo en cierto momento histórico, es decir: poniendo en juego un componente retórico que solo garantiza provisionalmente este asentimiento. La naturaleza contingente de la representación provoca crisis que, superpuestas al estado permanente de oscurecimiento del significado, implican la posibilidad de la historia del arte en cuanto sucesión de estilos en su unidad. Lo que persiste es esta sucesión de estilos y elementos adicionales. La norma y la destrucción de la norma como motor dialéctico de la historia del arte. Ello implica que cualquier intento de legitimar el elemento adicional conduce a la constatación del vacío: la sensación de no objetividad. El ocultamiento del vacío, por otra parte, la identificación inmediata entre representación y realidad, supone la supresión del arte como su historia a manos de la academia de las formas eternas. Para Malévich es el “arte del salvaje”: “la reflexión, como en un espejo, de la naturaleza sobre el lienzo”: la confusión de la sensación no objetiva con el contenido objetivo, que hace aparecer la representación como realidad inmediata y natural (Malévich [1929] 2003: 293). En los constructivistas, la conciencia de “salto histórico” revolucionario redefinía la noción del artista mismo y su transformación en ingeniero al servicio de los soviets. Para Malévich ([1918-19] en Shatskikh, 2012: 269), también el suprematismo era “la nueva conciencia del mundo” y reconocía que la “pintura murió hace tiempo y el propio artista es un prejuicio del pasado”, pero solo para expresar en términos pictóricos la falta de objeto: que las definidas formas suprematistas se disolvían ahora en “representaciones blancas sin color del espacio,” como en *Blanco sobre blanco o Suprematismo* (1918).

Jakobson (1997: 22-23) recuerda su afinidad con Malévich respecto a su “relación no figurativa con la figuración”, hasta el punto de “confiar en mí como teórico [de sus obras] más de lo que confiaba en sí mismo”. La similitud entre ambos es manifiesta en los esfuerzos de Malévich

por pintar el “cero de las formas” jakobsoniano como fundamento de la historia del arte y del propio suprematismo. El *Cuadrado negro* expuesto en 0.10 es una sombra o un vacío más bien que una figura. Y el suprematismo en conjunto no es solo un nuevo –ismo que sucedió al futurismo, sino que se refiere a la actitud artística en general, en relación con su historia y su función social específica y no subordinada. De ese modo, Malévich se anticipa a la tesis (post)formalista de Arthur Danto (2010) de que al arte moderno corresponde “la era de los manifiestos” en la que cada nuevo estilo supera y descarta al anterior. Una confusión que se remonta a Barr en *Cubism and Abstract Art* quien, tomando por el todo algunos esfuerzos formales de Malévich para desarrollar un lenguaje reconocible,<sup>12</sup> terminó por pasar por alto la noción suprematista de realismo y sustituyó los títulos de las obras expuestas en el MoMA por otros que pareciesen más familiarmente “abstractos”. Por ejemplo, *Realismo pictórico de un niño con mochila – Masas de color en la cuarta dimensión* (1915) por *Composición suprematista*; del mismo modo que el *Cuadrado rojo* (1915) se titula en realidad *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*. La confusión entre sensibilidad moderna y su expresión historiográfica a través de algunas manifestaciones del arte abstracto explica también que Danto (1984) se preguntase perplejo por el sentido de la regresión a la figuración de Malévich a lo largo de los años treinta. Una figuración, sin embargo, centrada en la crítica del problema de la figuración como realismo puesta en términos políticos. Es decir: en directa polémica con el incipiente realismo socialista y el complejo de cuestiones que pretendía articular en torno a sus convencionales técnicas expresivas con el objeto de difundir el programa del Partido (la comunicabilidad universal, la cuestión popular y de masas, etc.). Así entendemos las series de campesinos y trabajadores construidos con volúmenes puros producidas por Malévich en 1929, como *Carpintero*, *Campesino en los campos*, *Figura de niña*, *Cabeza de campesino*, *Niña en el campo*, etc.; todos ejemplos de un modo de explorar la no objetividad de la representación en términos geométricos aún relacionados con el cubismo y el futurismo.



Fig. 6. K. Malévich, *Muchacha con mástil rojo*, 1933. Firmado por El cuadrado negro

A partir de 1930, sin embargo, Malévich amplía su investigación a los estilos históricos y la historia del arte en general, con explícitas referencias a las fuentes de inspiración del realismo socialista: el Renacimiento, el realismo decimonónico y el postimpresionismo. Como ejemplos, -muchas veces firmados, precisamente, por El cuadrado negro-, *Caballería roja* (1932); *Muchacha con mástil rojo* (1933) (fig. 6); los retratos y autorretratos pintados entre 1932 y 1934, incluyendo el irónico *Plusmarquista en productividad en el trabajo* (1932), etc. Desde las interpretaciones de Barr o Danto, estas obras solo podrían entenderse como acongojada adaptación regresiva al vendaval figurativo de esos años de estalinismo cultural. Ello tiende a obviar que el suprematismo no es el resultado histórico de la purificación abstracta

<sup>12</sup> A partir de 1915 y, sobre todo, con la fundación de la efímera sociedad Supremus en 1916, mediante la combinación de formas trapezoidales con un expresivo colorido y títulos enigmáticamente matemáticos: *Supremus 1/40*, *Supremus 1/41*... (Cf. Shatskikh, 2012: 136 y ss.).

del arte, sino una actitud ante el arte en conjunto. Toda la historia del arte es suprematista y, en sí misma, “arte”, en cuanto atravesada por la persistente sensación de no objetividad; en cuanto "infectada por un bacilo" (Malévich [1927] 2019: 40). No existe en Malévich ninguna pretensión de impugnar el arte pasado porque, siguiendo a Boris Groys (2013, e-flux.com), “cualquier imagen que vemos es, simultáneamente, el cuadrado negro”. Su modernismo parece más bien una superación anticipada de la canónica interpretación de Barr y Danto, que al mismo tiempo se escurre de la crítica autoritaria del realismo socialista, por cuanto disuelve como un sinsentido la distinción entre abstracción y figuración. Según lo refiere Jakobson (1992: 23), “No había un abismo entre esos dos conceptos. Era una cuestión de relación no representacional con la representación y de relación representacional con temas no representacionales [...]”

#### 4. Conclusión

Ciertamente, no pueden pasarse por alto los esfuerzos del Estado soviético por favorecer un arte didáctico en detrimento de las vanguardias; ni la represión de muchos artistas e intelectuales. Estos hechos fueron conocidos por Barr de primera mano y a buen seguro influyeron decisivamente en su rotunda refutación de la politización del arte, que en cierto modo solo significó una refutación de su vulgarización totalitaria, resumida en la pretensión de subordinar la actividad artística a un fin político inspirando una pasión transformadora. De ello resultó un arte dogmático, ligado a las masas de forma un poco más refinada que la cultura popular, pero insuficiente para entablar un debate con la "alta cultura". Este trabajo ha pretendido mostrar, sin embargo, la persistencia en los años de entreguerras de prácticas de vanguardia que, desde la autonomía de lo artístico, también eran producto de la Revolución y de por sí tenían efectos políticos en tanto crítica materialista de las formas que subyugan la realidad.

#### Bibliografía

- Dawn ADES, Tim BENTON, et al., *Art and Power: Europe Under the Dictators*, Londres, Hayward Gallery, 1995.
- AA.VV., “Programa de LEF”, Juan José Gómez (ed.), *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo*, Sevilla, Istpart [1921] 2005, 12-22.
- Alfred H. BARR, *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936
- Alfred H. BARR, “Is modern art communistic?”, *New York Times*, 14 de diciembre de 1952, 22
- Alfred H. BARR, *Modern Works of Art*, Nueva York, MoMA, 1935
- Walter BENJAMIN, *El origen del Trauerspiel alemán*, Madrid, Abada, [1925] 2006.
- Walter BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- John E. BOWLT (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, Nueva York, Viking Press, [1920] 1976, 217-222.
- Yves-Alain BOYS, “El Lissitzky: Reading Lessons”, *October*, vol. 11 n° 102, 1979, 113-128
- Benjamin BUCHLOH, “From Faktura to Factography”, *October*, vol. 30, otoño de 1984, 82-119
- Masha CHLENOVA, “Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33”, *October*, vol. 147, 2014, 36-53
- Benedetto CROCE, “Storia economico-politica e storia etico-politica”, *La Critica*, n° 22, 1924, 334-341.

- Michael DAVID-FOX, “What is Cultural Revolution?”, *The Russian Review*, Vol. 58, n° 2, 1999, 181-201.
- Arthur DANTO, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.
- Arthur DANTO, *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Nueva York, The Noonday Press, 1984.
- Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Aracena, Gegner, [1967] 2013.
- Alexander DORNER, *The Way Beyond Art*, Nueva York, New York U.P., 1958.
- Charlotte DOUGLAS, “Defining Suprematism, The Years of Discovery” en Christina Lodder (ed.) *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, 29-43.
- Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organisation of the Arts under Lunacharsky, 1917-1921*, Cambridge, Cambridge U.P., 1970
- Aleksei GAN, “Konstruktivizm”, John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, Nueva York, Viking Press, [1920] 2017, 217
- Aleksei GAN, “Revolutionary Marxist Thought in Words and Podagrism in Practice”, Boris GROYS, “Becoming Revolutionary. On Kazimir Malevich”. *E-flux journal*, n° 47, 2013, e-flux.com.
- Igor GOLOMSTOV, *Totalitarian Art In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and The people's Republic of China*, Nueva York, Overlook Press [1990], 2012.
- Mariah GOUGH, “Faktura. The Making of the Russian Avant-garde”, *Res. Anthropology and Aesthetics*, n° 36, 1999, 32-59.
- Antonio GRAMSCI, “Marinetti rivoluzionario?” Antonio Gramsci, *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922*, Turín, Einaudi, [1921] 1966, 20-22.
- Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Turín, Einaudi, 1975.
- Antonio GRAMSCI, *Cuadernos de la cárcel*, Ciudad de México, Era, 1981.
- David HARVEY, “The Geography of Capitalist Accumulation. A reconstruction of the Marxian Theory”. *Antipode*, vol. 2, n°7, 1975, 9-21.
- Richard HOFTADTER, *Anti-Intellectualism in American Life*, Nueva York, Knopf, 1963.
- Internacional situacionista, “Definiciones”, *Internationale Situationniste*, n° 1, 1958, AA.VV. *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.
- Roman JAKOBSON, “On Realism in Art”, Roman Jakobson, Kristina Pomorska, Stephen Rudy (eds.), *Language in Literature*, Londres, Belknap Press, [1921] 1987, 19-27.
- Roman JAKOBSON, *My Futurist Years*, Nueva York, Marsilio, 1997.
- Philip JOHNSON, Mark WIGLEY, *Deconstructivist Architecture*, Nueva York, MoMA, 1988.
- Peter KENEZ, *Stenberg Brothers: Constructing a Revolution in Soviet Design*, Nueva York, MoMA, 1997.
- Maria KOKKORI, “Exhibiting Malevich under Stalin”, Christina Lodder et al., *Utopian Reality. Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*, Leiden-Boston, Brill, 2013. 133-152.
- Ernesto LACLAU, “Identity and Hegemony: The Role of Universality in the Constitution of Political Logics”, Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality Contemporary Dialogues on the Left*, Londres y Nueva York, Verso, 2000.
- El LISSITZKY, “Pressa”, Sofia Lissitzky-Kuppers et al., *Lissitzky*, Zúrich, Galerie Gmurzynska, [1928] 1976, 75.
- Christina LODDER, “Introduction” en Christina Lodder (ed.) *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, 1-10.
- Kasimir MALEVICH, “The Question of Imitative Art”, Charles Harrison y Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, [1920] 2003, 293-298.
- Kasimir MALEVICH, *El mundo no objetivo*, Aracena, Gegner, [1927] 2019.

Roxana MARCOCI et al., *A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant Garde*. Nueva York, MoMA, Moma.org, 2017.

F.T. MARINETTI, F.T., “Manifiesto tecnico della letteratura futurista”, *Movimento Futurista, I manifesti del futurismo*, Milán, Lacerba, [1912] 1914, 88-103.

Karl Marx, *El capital*, Madrid, Siglo XXI, [1867] 1975.

Vladimir MARKOV, *Russian Futurism. A History*, Berkeley, California U.P., 1968.

MoMA, *Nota de prensa, Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936.

MoMA, *Nota de prensa, Revolution: Russian avant-garde 1912-1930*, Nueva York, MoMA, 1978.

MoMA, *Nota de prensa, A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant Garde*, Nueva York, MoMA, 2017.

Magrit ROWELL, “Vladimir Tatlin: Form/Faktura”, *October*, vol. 7, n° 102, 1978, 83-108.

Magrit ROWELL, “Constructivist Book Design Shaping the Proletarian Conscience”, Magrit ROWELL, Deborah Wye (eds.), *The Russian avant-garde book*, Nueva York: MoMA, 2002, 50-60.

Aleksandra SHATSKIKH, *Black Square. Malevich and the Origins of Suprematism*, New Haven y Londres, Yale U.P. 2012.

Viktor SHKOVSKY, “Art as Technique”, Lee t. Lemon, Marion J. Reiss (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska U.P., [1917] 1965, 3-24.

Alexander RÓDCHENKO, Varvara STEPÁNOVA, “Manifiesto del grupo productivista”, *ADE teatro*, n° 166, [1921] 2017, 113.

Brandon TAYLOR, “On AKhRR”, Brandon Taylor, Matthew Cullerne Brown (eds.), *Art of the soviets: Painting, Sculpture, and Architecture in a One-party State, 1917-1992*, Manchester, Manchester U.P. 1993, 51-72.