

LA VANGUARDIA RUSA

1920: TRANSFORMACION EN EL ARTE RUSO

Dr. Juan-Alberto Kurz Muñoz
Universidad de Valencia, España

Todos saben hasta qué punto estaba compenetrado el arte ruso de vanguardia con el arte francés antes de la primera guerra mundial y, consiguientemente, antes de la revolución rusa. Desde esa fecha y sobre todo en la década de 1920, tras la guerra civil, Rusia sufrió un bloqueo espiritual que se tradujo en un aislamiento difícil de imaginar. Un ejemplar de una revista de arte que llegara a Rusia en aquel entonces, pasaba de mano en mano cuidadosamente y hasta había que guardar turno para poder acceder a su lectura. Un artículo de Albert Gleizer sobre el dadaísmo fue traducido sin saber a ciencia cierta en qué consistía ese movimiento artístico. Este aislamiento vino a demostrar la exactitud de quienes opinan que el arte moderno no puede ser local ni nacional como lo fue el de otros tiempos. Pese a la falta de comunicaciones y a las diferencias ambientales, los artistas vanguardistas franceses y rusos llegaron a similares conclusiones, pero con la diferencia de que los franceses, como siempre ha sucedido, prevalecieron por su mayor conocimiento de las artes plásticas y su sentido esencialmente pictórico. En Francia los resultados obtenidos fueron más evidentes, mientras que los rusos, impulsados por las exigencias de la vida, fueron más lejos todavía. Porque el arte de vanguardia llegó a ser por primera vez, no una mera corriente, sino un amplio movimiento. Desde luego no hay que buscar la explicación de este fenómeno en la política artística del nuevo gobierno soviético. Es cierto que durante los dos primeros años de la revolución el arte de vanguardia, llamado en Rusia "arte de la izquierda", dominó por doquier. Ello fue debido a que los partidarios del arte académico habían perdido posiciones. Durante esta época se llevaron a cabo numerosas medidas de saneamiento; la Academia y todas las escuelas oficiales fueron cerradas y la mayoría de artistas secundarios fueron relegados como conservadores a los viejos castillos transformados en museos. En fin, los jóvenes pudieron mostrar su arte al pueblo, sobre todo en la decoración de las ciudades durante las nuevas festividades soviéticas. Pero en los años cercanos a la década de los veinte se produjo una cierta reacción. Mientras el pueblo aceptaba gustoso el arte de vanguardia, en razón de que lo juzgaba próximo al arte popular, la mayoría de los intelectuales pensaba seriamente que si se representaba a un obrero con una bandera roja, eso era ya arte de vanguardia. Felizmente, se pudieron conservar todas las posiciones conquistadas, cediendo solamente algo de terreno. Los pintores académicos hicieron pomposos retratos de altos Comisarios; los jóvenes, aunque maltratados a veces por esos Comisarios, prosiguieron pese a todo sus trabajos.

Como se ve, no fue precisamente el gobierno soviético quien impulsó la evolución del arte ruso, sino la misma revolución. Ya desde 1910 hasta 1914, en los pequeños círculos parisinos se discutía el problema inquietante de las relaciones entre el arte y la vida. Cada año el arte se alejaba un poco más de la existencia real, los pintores no podían trabajar más que para los coleccionistas o con vistas a un hipotético futuro museista. Por un

fatal sino, el mismo arte de vanguardia devino no sólo impopular sino incluso antipopular. Se consideraban inferiores las artes llamadas aplicadas porque, en cuanto creaciones únicas, estaban reservadas a una restringida minoría y no eran objetos para el consumo de las masas: no era un arte creador, sino que se contentaba con decorar; tomando uno de los objetos tipo en ese campo artístico, un vaso, por ejemplo, se consideraba que no poseía una forma nueva, sino que tan sólo se le añadía una flor o cualquier otro elemento decorativo.

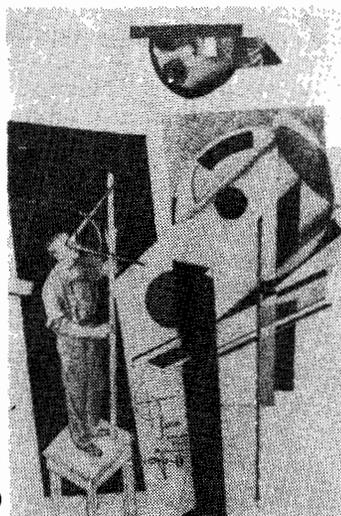
Para el nuevo espíritu desarrollado en Rusia durante aquellos años, la revolución en el arte no residía en las ideas de tal o cual de sus jefes, sino en el cambio de la actitud mental del público. Al lado de algunos mecenas con sus bienintencionadas locuras, y de miles de burgueses que deseaban a toda costa decorar sus salones, existía una muchedumbre a la que no se podía satisfacer con algunas obras de arte. A los artistas académicos no les quedaba sino proporcionar entrada gratuita a los museos o ejecutar intrascendentes obras de escayola para las plazas públicas. Solamente los jóvenes tendrían, según esto, la audacia de extraer las inevitables conclusiones de la nueva situación.

De la misma causa — el cambio de la actitud mental del público — provendrían otros trazos esenciales del nuevo arte: el fin del individualismo, de la libertad de las formas, de todo lo que se llamó “el capricho divino”. En su lugar se vio aparecer las formas llamadas “sintéticas”.

Pongamos de relieve algunos hechos que conciernen a diversos campos del arte, consecuencia de las ideas representativas del espíritu general del arte de aquellos años.

La obra más interesante fue el proyecto de monumento a la III a. Internacional, de Tatlin. Es el primer monumento en Rusia, y quizás en toda Europa, consciente de su modernidad. Hay que decir que reinaba entonces en Rusia, lo mismo que en toda Europa, y especialmente en Francia, una verdadera epidemia de monumentos. Los comunistas levantaron por doquier en Rusia “monumentos de propaganda” a diferentes personajes, desde Espartaco hasta Jaurés. Los héroes de estos monumentos estaban un poco más modernizados que los dedicados a los soldados de la primera guerra mundial en las plazas públicas de Francia, pero en el fondo no dejaban de ser reconstrucciones arqueológicas: la barba de Marx peinada por un peluquero asirio, por ejemplo. Por una vez en la historia de la escultura hay que alegrarse de que el material fuese defectuoso; se construyeron esos monumentos en yeso y el viento y la lluvia los disgregaron pronto.

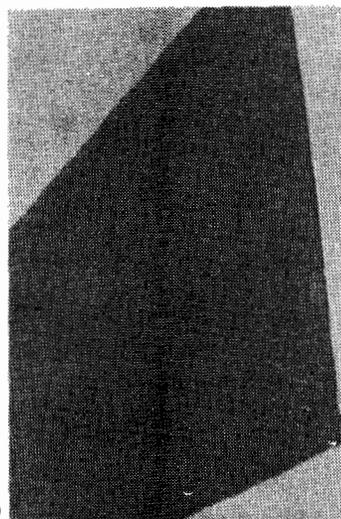
Tatlin explicó, con mayor o menor éxito a los comunistas que los monumentos que habían proyectado no alcanzaban la finalidad a la que se destinaba. En primer lugar, porque aquella época de debilitamiento del individuo no admitía ya monumentos a personas concretas, sino tan solo a los acontecimientos de la época, a los movimientos populares; luego, por que nadie se fija, en una ciudad moderna, en esas figuras pasadas de moda. Esto en lo que respecta a las ideologías; desde el punto de vista estético, es evidente lo absurdo de las formas humanas — desnudas o vestidas — entre las formas geométricas de las ciudades. Tatlin no desdeñó el concepto en boga en aquel tiempo, el utilitarismo. Su monumento tenía la misma belleza que una grúa o que un puente. Si, según sus palabras, la forma predominante para expresar la estética del Renacimiento fue el triángulo, el expresa el dinamismo de su época en una espiral admirable. Como material, junto al hierro, que ya entraba en la construcción moderna,



(1)



(2)



(3)



(4)

¹Tatlin trabajando en el monumento a la IIIa Intenacional; obra de El Lissitski. Lissitski creta en la licencia artística para utilizar recursos mecánicos y fotografías en sus composiciones.

²Cuadrilátero amarillo, por Malevich. Esta obra suprematista ilustra la concepción de la línea y la abstracción como lo fundamentalmente importante.

³Retrato de Vladimir Tatlin, por Larionov. El mismo retrato está realizado al modo cubista. Larionov muestra completo dominio de la técnica y las ideas de la escuela; nótese el juego de claros y oscuros que junto a las líneas proveen la figura de solidez y volumen.

⁴Composición de un desnudo, de Tatlin — 1913. Es un maravilloso ejemplo del Constructivismo, escuela fundada por el mismo autor.

utilizó audazmente el cristal. Sin saberlo, llega en Petrogrado a la misma conclusión que los ingenieros alemanes que proyectaban construcciones de vidrio para los obreros. La maqueta tenía veinticinco metros de altura y el monumento debía medir más de cuatrocientos. Lo constituirían dos cilindros y una pirámide de cristal girando con diferente velocidad. En el interior de estas formas de cristal, grandes salas de redacción, de reunión, para conciertos, exposiciones, etc. Sería, además, de un total aislamiento térmico, que posibilitaría un gran ahorro de calefacción en invierno y la posibilidad de los más ardientes debates en verano. Estas formas estarían rodeadas de una espiral de hierro que se dispararía hacia las alturas. Por suerte o por desgracia, este proyecto de monumento a la III a. Internacional nunca pasó de ser una maqueta.

Además de ese monumento, se puede destacar, en lo que atañe a las obras de la nueva arquitectura, los quioscos para periódicos de Rodchenko y un café llamado "Pintoresco" construido por el mismo Tatlin en colaboración con Yakulov. En este café, los rincones y las lámparas, el escenario, son construcciones geométricas de hierro, cristal y madera. De semejante forma se construyeron nuevos teatros cuya arquitectura reemplazó a la decoración pintada.

Pasemos a la pintura. Dicha ya cuál era la situación de los pintores académicos, un grupo de estos, ligeramente modernizados, el llamado **Mir Iskusstva**, continuó sus ejercicios estéticos en París, donde estaba abundantemente representado. Los cezanistas rusos, agrupados en el llamado **Valet de Carreau**, tampoco cambiaron. Había entre ellos buenos pintores como Rojdenstvensky o Kuprin. Diferían de los epígonos de los cezanistas franceses en que la factura de sus cuadros no estaba suficientemente acabada, aunque poseían el sentido exuberante y vivo del color. El pintor Stenberg trató de crear un nuevo realismo sintético. Todos estos pintores tendían a la pintura de caballete; pero la mayoría de los jóvenes estaban por reformar no ya la forma, sino el fondo mismo de la pintura.

Hasta 1915 ó 1916, el reino del cubismo fue completo. Desde ese momento comenzó a disolverse; pero nadie retrocedió para reemplazar la construcción de las formas por la deformación.

Hacia el comienzo de la Revolución la mayor parte de los cubistas formaron el grupo de los suprematistas. Lo que pretendían era la depuración y la condensación de la pintura misma. Rechazaban la pretensión de los cubistas que, permaneciendo ligados a las tres dimensiones, parecía que penetraban sus telas. Por otro lado, los suprematistas superaban el pseudorealismo de los objetos representados: era la construcción de formas pictóricas abstractas. No hay que confundir esto con las tendencias de ciertos pintores en Alemania o en Holanda que, no habiendo pasado por el cubismo, reemplazaron las leyes por la anarquía. El carácter decorativo de la pintura suprematista salta a los ojos; es a la vez su fuerza y su debilidad. Este grupo acabará por considerar la pintura al óleo como un ensayo preparatorio del fresco, mosaico, etc.; hay que mencionar aquí a Malevich, Popova y Uldaltsova.

Los otros cubistas, con Tatlin, llegaron a la negación absoluta de la pintura de caballete. Tendieron a construir las formas en dos o tres dimensiones. He aquí algunos extractos de su programa. El constructivista Lissisky explica así construcciones que llama "pruni": "Llamamos así la construcción de una nueva forma; el cuadro, que era un icono para el burgués, ha muerto. El artista, de reproductor, se ha transformado en un constructor de un nuevo universo de objetos". Otro, Rojdestvensky, dijo:

"La construcción, es la exigencia moderna de la organización y la utilización razonable de la materia. El arte es una matemática. La vía constructiva es el arte del mañana. Etc."

Aquí se plantea la cuestión de la utilidad de las formas creadas. Los artistas lo resolvieron así: su trabajo es útil, porque la adquisición de una nueva forma, perfecta, conciente, es un acto de creación, un impulso vital. Su aplicación utilitaria vendrá después.

La gran preocupación de los jóvenes artistas se orientó hacia la industria. Los pequeños artesanos de las ciudades rusas conservaron las buenas tradiciones del arte popular; pero fue como un veranillo de San Martín. Solamente a través de la adaptación industrial se llegaron a crear formas nuevas. Desgraciadamente, la industria rusa se hallaba en un estado lastimoso. Pocos fueron los resultados obtenidos en aquellos años; cabe destacar las telas impresas a partir de los cartones de los artistas suprematistas. La fabricación estatal de porcelana fue confiada a la sección de arte. La fábrica de porcelana, que había trabajado especialmente para la corte imperial y que había decaído considerablemente, fue totalmente transformada. Si en otro tiempo los pintores dibujaron sobre la porcelana, en el periodo que comentamos comenzaron a preocuparse primordialmente de las formas y a considerar el color como una parte inherente a las mismas.

Como ya se ha dicho, la Academia y las antiguas escuelas fueron suprimidas a comienzos de la revolución. Tras esto, se pasó por un largo periodo de anarquía: cada uno podía hacer lo que se le antojara, imitando a cualquier maestro, y los resultados que se obtuvieron fueron más que mediocre. En 1920 se volvieron a abrir las escuelas según un plan minuciosamente elaborado. Para contentar a los artistas academicistas se pidió a todos los que quisieran trabajar siguiendo las pautas académicas, que se agruparan; nacieron así algunos estudios de gran altura artística. La masa de artistas, sin embargo, siguió los nuevos derroteros de la joven vanguardia. Todos los alumnos, antes de darse a la pintura, a la escultura o a las demás artes, aplicadas o industriales, tenían que pasar por unos cursos comunes. Existía una disciplina sobre Cezanne, otras sobre los cubistas, la pintura abstracta, etc. Semejantes escuelas se abrieron a las ciudades de provincias, sobrepasando en sus inicios el número de cuarentena. En la primavera de 1921 se realizó en Moscú una primera exposición de obras pertenecientes a los alumnos de estas escuelas; fue toda una novedad por el dominio del arte pictórico que en sus obras mostraban los alumnos.