

CULTURA PROLETARIA Y VANGUARDIA RUSA. DISCUSIONES EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO MUNDO

Daniela Lucena
Universidad de Buenos Aires – CONICET (Argentina)
daniela.lucena@gmail.com

Resumen

El Proletkult o “Asociación de cultura proletaria” nace en Rusia en octubre de 1917 y constituye la organización cultural más importante en los años posteriores a la revolución: se estima que hacia 1920 la entidad cuenta con 500.000 afiliados aproximadamente.

La institución se presenta desde un primer momento como un movimiento para la educación de la clase obrera, albergando en su interior diferentes planteamientos artísticos, filosóficos y científicos, que la configuran como una organización poco homogénea, en la cual las polémicas se suscitan con bastante frecuencia.

El principal tema de discusión que anima los debates de la época es el vinculado a la configuración y el papel de la cultura proletaria. El problema de la creación de una cultura propia de la clase obrera y sus vínculos con el pasado y la cultura burguesa desvela a varios de los miembros de la organización, generando controversias y enfrentamientos.

En el siguiente trabajo nos proponemos reponer las líneas más notorias de aquellas discusiones sobre la cultura proletaria, para dirigir luego la mirada hacia el lugar que se asigna al arte en la nueva sociedad comunista, teniendo en cuenta los principales planteos de la vanguardia constructivista, fuertemente vinculada al Proletkult en aquellos años.

Palabras clave: cultura proletaria - arte – vanguardia.

La cultura del proletariado

¿Qué es la cultura proletaria? ¿Cuáles son sus principales rasgos? ¿Cómo debe ser su relación con la cultura del pasado, todavía existente en la sociedad comunista? ¿Que diferencias existen entre la cultura burguesa y la cultura proletaria? Estas son sólo algunas de las preguntas que varios artistas e intelectuales vinculados al Proletkult se formulan a la hora de pensar en la construcción de la nueva organización social proletaria. Sus diversas y polémicas respuestas generan apasionados debates, que en varias ocasiones trascienden al ámbito público. Intentaremos reconstruir las principales disonancias en torno a este tema distinguiendo tres tendencias contrapuestas.

El primer planteo que analizaremos es el elaborado por Bogdanov, miembro fundador del Proletkult y gran animador de sus actividades culturales. Desde su perspectiva, todo proceso social se descompone en tres aspectos: el técnico, el económico y el ideológico. Mediante el primero la sociedad dispone del mundo exterior de acuerdo a sus intereses de vida y a su evolución. A través del segundo -el aspecto económico- la sociedad se establece a sí misma generando relaciones de colaboración entre las personas. Finalmente, mediante el aspecto ideológico, los grupos sociales organizan sus experiencias y emociones, y a partir de ello crean instrumentos para la organización y el desarrollo de la vida social.

Dentro de este planteo, la cultura es definida como cultura de clase. De acuerdo con Bogdanov, cada tipo de sociedad desarrolla una cultura propia, con principios y rasgos específicos. Varios de sus escritos, publicados en *Cultura Proletaria*, revista del Proletkult, hacen hincapié en la condición de clase de la cultura. En un texto sobre ciencia aparecido en julio de 1918 Bogdanov señala:

“La ciencia puede ser burguesa o proletaria por su naturaleza misma, sobre todo por su *origen, sus concepciones, sus métodos de estudio y de exposición*. En este sentido fundamental, todas las ciencias, sociales o de las otras, incluidas la matemática y la lógica, pueden tener, y en realidad tienen, un carácter de clase” (1).

Luego de esta afirmación el autor sostiene que la ciencia debe entenderse como una experiencia colectiva organizada, y como un instrumento de la vida de la sociedad.

La ciencia imperante, ciencia burguesa, por su lenguaje y sus métodos resulta poco accesible a la clase obrera, y constituye una herramienta ideológica al servicio de la organización “del alma” del proletariado según el modelo burgués.

Para socializar la ciencia y transformar su forma y contenido desde un punto de vista colectivo de trabajo Bogdanov propone la creación de una Universidad Obrera, que funcione como un sistema de instituciones culturales y educativas basado en la colaboración fraternal entre educadores y educandos, y que logre brindarle al proletariado el conocimiento de los métodos

científicos.

Para Bogdanov y sus seguidores, el principal objetivo del Proletkult es fomentar la creación de una nueva cultura obrera, una nueva cultura de clase fuertemente vinculada a la nueva conciencia proletaria. El proceso de creación de esta cultura es entendido como un proceso de lucha entre dos ideologías claramente definidas e irreconciliables: la de la burguesía y la del proletariado. La cultura burguesa debe ser condenada en bloque y sustituida por la cultura proletaria. La tarea fundamental del Proletkult consiste en “sacar a la luz y concentrar las fuerzas creadoras del proletariado en la esfera de la ciencia y del arte” (2), para que la clase obrera pueda reorganizar el mundo de acuerdo con el interés de la colectividad a la cual pertenece.

Estas y otras ideas de Bogdanov, que cuentan con una amplia aceptación entre los miembros del Proletkult, son reafirmadas públicamente durante el primer congreso de la asociación, celebrado en Moscú en octubre de 1920.

Lenin redacta, para aquella ocasión, su celebre texto “*Sobre la cultura proletaria*”, en el cual da a conocer sus discrepancias con las tesis de Bogdanov y su grupo. En su escrito el líder revolucionario hace referencia a la situación de la cultura y la educación en Rusia, señalando el atraso de la instrucción general en el país y el bajo nivel cultural que tiene Rusia en relación con los países de Europa occidental. Ante esta situación, Lenin considera que el trabajo primordial en el ámbito educativo consiste en llegar al status cultural adecuado para un país civilizado, alcanzando el nivel de la cultura burguesa, y no perder el tiempo en “fantasías sobre la cultura proletaria”:

“Para empezar nos bastaría con una verdadera cultura burguesa; sería suficiente que fuéramos capaces de prescindir de los tipos más caracterizados de la cultura preburguesa (...). En lo que se refiere a la cultura, lo más perjudicial es apresurarse y querer abarcarlo todo. Muchos de nuestros jóvenes literatos y comunistas deberían grabárselo en la memoria...” (3).

Además, en el mismo texto Lenin sostiene que el éxito de la doctrina de Marx –única expresión justa de los intereses y la cultura del proletariado revolucionario- radica en su capacidad de aprender y apropiarse de todo lo valioso del pensamiento, la ciencia y la cultura de la humanidad. Lejos de desechar las conquistas de la época burguesa, Marx se apoya en todos los conocimientos conquistados bajo el sistema capitalista, reelaborando críticamente todo lo que puede brindarle la cultura existente. El marxismo y el comunismo son el resultado del acervo de conocimientos adquiridos por la humanidad; lo mismo ocurre con la cultura proletaria: creer que es posible crear una nueva cultura obrera desechando e ignorando la herencia cultural del pasado es, en términos de Lenin, un absurdo:

“La cultura proletaria no sale de una fuente desconocida, ni brota del cerebro de los que se llaman especialistas en la materia. Sería absurdo creerlo así. La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad de los terratenientes y los burócratas” (4).

Las tesis sobre la cultura proletaria redactadas por Lenin rechazan categóricamente todos los intentos de inventar una cultura de clase particular, una cultura proletaria, e imponen a todas las organizaciones del Proletkult que se consideren como organismos auxiliares del Comisariado de Instrucción, bajo la dirección general del poder soviético y el Partido Comunista.

Esta decisión, remarcada enfáticamente por Lenin en su escrito, debía ser comunicada originalmente por Anatoly Lunacharsky, Comisario del Pueblo para la Educación de la República Soviética en los años posteriores a la revolución. Lenin le había encomendado al Comisario la tarea de comunicar al Proletkult su subordinación al Comisariado de Instrucción Pública, pero Lunacharsky no cumplió con su misión: “El discurso que pronuncié estaba escrito en forma bastante evasiva y conciliadora. No me pareció justo lanzar ningún ataque o afligir a los obreros allí reunidos. A Vladimir Ilich le dieron a conocer mi discurso en un texto más suave aún. Me llamó entonces y me dio un rapapolvo. Posteriormente, el Proletkult fue reorganizado de acuerdo con las indicaciones de Vladimir Ilich” (5).

¿Cuál es la postura de Lunacharsky en el debate sobre la cultura proletaria? El Comisario de Instrucción comparte la idea de establecer la autonomía de la clase proletaria en el frente cultural, y confía en la potencia transformadora de esta clase, pero de ningún modo reniega de la cultura del pasado; supone más bien que la cultura existente podría ser superada pero no aniquilada por la nueva sociedad. En un análisis sobre el escritor Alejandro Pushkin, Lunacharsky dice:

“El proletariado es capaz de renovar la cultura del género humano, pero en arraigada conexión con la cultura anterior y en dependencia de ella” (6).

La familiarización con los frutos de la cultura pasada resulta una tarea indispensable para la creación proletaria. Lunacharsky cree que la existencia de una cultura obrera es posible, pero no rechaza los legados de la cultura anterior.

“Es posible que la gran marea de la revolución social y la entrada del proletariado en escena resulten capaces de renovar la cultura hasta su base misma y desde sus cimientos. Pero esta cuestión todavía no está resuelta, y está claro que no debemos, en nombre de esta ansiada renovación, atribuirnos la situación de un hombre desnudo sobre la desnuda tierra”.

Como mencionamos anteriormente, su posición conciliadora con el Proletkult le genera en aquellos años varias divergencias con Lenin, quien, si bien no niega la importancia de los círculos obreros para la educación y la formación de los miembros de la clase proletaria, siente temor ante las pretensiones del Proletkult de crear una cultura, una ciencia y un arte proletarios.

Desde finales de 1920, el Proletkult queda subordinado a la tutela del gobierno, y aunque Bogdanov se retira de la institución en 1921, las ideas y los debates sobre la cultura proletaria continúan vigentes en los años posteriores (7).

El arte, los artistas y la crítica

En el marco del debate por la cultura proletaria la cuestión del arte, los artistas y sus producciones ocupa el centro de la escena en repetidas ocasiones. Examinemos ahora cuáles son las reflexiones sobre estos temas que aparecen los planteos de Bogdanov, Lenin y Lunacharsky.

En un escrito por Bogdanov, titulado “¿Qué es la poesía proletaria?” (8), encontramos nuevamente la concepción clasista de las expresiones culturales:

“El carácter de la poesía proletaria se define por las condiciones de existencia fundamentales de la propia clase obrera: su situación en la producción, su tipo de organización, su destino histórico”.

La poesía proletaria aparece, entonces, como un género bien definido del arte, que pertenece a la fase más elevada de la cultura. Las condiciones materiales de vida del proletariado, su tipo de trabajo y colaboración y su situación histórica concreta deben reflejarse inevitablemente no sólo en su conciencia colectiva, sino también en su poesía. La creación proletaria se vuelve una necesidad indispensable para la clase obrera, pues de lo contrario quedaría sometida a una conciencia poética ajena:

“El proletariado debe poseer su propia conciencia, de una claridad infalible. Esta nueva conciencia debe desplegarse y apropiarse de la vida toda, del mundo todo por su unidad creadora”.

En su teoría, el arte aparece como el reflejo de las condiciones materiales de existencia. Por este motivo, las creaciones artísticas proletarias deben incorporar el punto de vista del colectivismo y el trabajo fraternal, principios organizadores del “alma” del proletariado. Bogdanov considera que ese tipo de producción artística es la única adecuada para la clase proletaria, dado que refleja mejor que ninguna otra su situación en la producción y sus nuevos valores de organización y trabajo.

También plantea que la clase obrera de realizar dos tareas fundamentales referidas a la esfera del arte:

“La primera es la creación autónoma: reconocerse a sí misma y reconocer al mundo en imágenes armoniosas y vivas, organizar sus fuerzas espirituales bajo forma artística. La segunda tarea es la recepción de la herencia: apoderarse de las riquezas del arte que fueron creadas por el pasado, hacer suyo todo lo que tengan de admirable, sin someterse al espíritu de la sociedad feudal o burguesa que en ellas se refleja”.

¿Cómo reapropiarse y asimilar los legados de la herencia cultural de la humanidad? Bogdanov propone el método de la crítica para realizar esta tarea. La creación cultural del pasado puede convertirse en una herencia efectiva si la clase obrera la somete a la redistribución crítica a partir del punto de vista de la colectividad trabajadora. La crítica proletaria de clase es el método pertinente de recepción y de asimilación de la herencia cultural que el proletariado debe llevar adelante.

La tarea de la crítica proletaria se fundamenta en la incorporación de un nuevo punto de vista para analizar las obras y sus contenidos, el punto de vista colectivo de trabajo. Sin embargo, sus funciones no se agotan en esta mirada. La crítica funciona como un regulador de la vida artística en cuanto a la obra, sus contenidos y su recepción. A su vez, es la encargada de señalar los límites del arte proletario, para que no se mezcle con el arte del viejo mundo:

“La conciencia artística de sí, que tiene la clase obrera debe ser pura y clara; libre de agregados ajenos; es la primera fuente de nuestra crítica”.

También debe funcionar como intérprete del arte para las grandes masas, o sea, debe mostrar a las personas aquello que pueden tomar del arte para su vida interior, y de qué manera hacerlo.

Bogdanov le asigna al arte una función organizadora de la vida, su objetivo central consiste en “organizar las fuerzas vivas de la gran colectividad”. Sin embargo, en su texto *Crítica del arte proletario* él mismo llama la atención sobre la reducción de las ideas artísticas a la propaganda y a la agitación, debido a que en muchos casos no se refleja en estas obras el método de reflexión colectivista, el cual constituye, según él, la guía del quehacer artístico.

Para Lunacharsky, en cambio, el arte debe cumplir dos funciones claramente delimitadas: debe servir como herramienta de análisis de la realidad que nos rodea, y debe operar como un instrumento de propaganda:

“El escritor –unas veces conscientemente, otras inconscientemente- desempeña también el papel de *predicador*. (...) El arte es, asimismo, una fuerza social; es un poderoso instrumento de propaganda. Desde este punto de vista, en todos los sectores de la vida social, el artista aparece como una fuerza combativa que toma parte en la lucha de clases” (9).

En sus textos expresa que el arte no puede entenderse como un simple reflejo de la realidad o de la base material de la

sociedad. Cada artista representa, en mayor o menor medida, una desviación de una clase pura o mezclada. Sin embargo, el Comisario de Instrucción no niega la posibilidad de lograr un arte proletario, en el cual las obras muestren rasgos comunes radicalmente distintos de los que caracterizan al arte de cualquier otra clase social:

“La independencia de la creación proletaria se expresa en su originalidad, en nada artificial, y presupone la familiarización con todos los frutos de la cultura anterior”.

También afirma que no hay un solo arte proletario, sino que éste será siempre muy diverso, tanto en sus géneros como en sus métodos artísticos fundamentales.

Lunacharsky defiende la libertad de expresión y admite una gran variedad de tendencias artísticas, apoyando y difundiendo a las más variadas corrientes:

“Declaré decenas de veces que el Comisariado de Instrucción debe ser imparcial en lo que respecta a las orientaciones particulares de la vida artística. (...) El gusto del Comisario del Pueblo y de todos los representantes del régimen no debe ser tomado en consideración. Hay que facilitar el libre desarrollo de todos los individuos y grupos artísticos. No se debe permitir que una tendencia artística elimine a otra valiéndose ya sea de la gloria tradicional adquirida, ya sea de la moda” (10).

La protección de la herencia artística del pasado y su orientación pautada por la libertad de creación y por la pluralidad de corrientes le generan varios reproches, ataques y pedidos de disciplinamiento desde los más diversos frentes.

Lenin, por su parte, también acepta la libertad de creación, y postula que el arte tiene un fin revolucionario, propagandístico y partidario. En un escrito de 1905, redactado en el contexto de la revolución, Lenin pone de relieve la importancia de literatura en la propaganda partidaria:

“La literatura debe transformarse en literatura de partido. (...) ¿En qué consiste, pues, este principio de la literatura de partido? No sólo en que para el proletariado socialdemócrata el quehacer literario no es un instrumento de lucro para personas o grupos, sino en que, generalmente, no puede ser una labor individual, independiente de la causa del proletariado” (11).

Años más tarde Lenin desarrolla la idea de “propaganda por medio de monumentos”, y redacta, en 1918, un escrito dirigido a los Comisarios de Instrucción Pública y del Patrimonio Artístico de la República. Con este texto los invita a informar lo realizado en relación con la retirada de viejos monumentos, la sustitución de los mismos con otros nuevos, y la sustitución de las viejas inscripciones en los edificios públicos con otras nuevas. El escrito concluye de la siguiente manera:

“Es imperdonable la dilación de dos meses en el cumplimiento del decreto, importante por igual desde el punto de vista de la propaganda y desde el punto de vista de la ocupación de los parados”.

Otro punto importante es el que se vincula al papel de la crítica comunista. Esta crítica cumple un rol fundamental según los planteos de Lenin, dado que constituye una de las principales herramientas educativas que el partido tiene a su alcance. Lejos de concebirla como la voz de los mandatos literarios, la crítica es entendida como una guía tolerante:

“Sin ceder ni por un instante en las posiciones del comunismo, ni retroceder un ápice de la ideología proletaria y poniendo de manifiesto el sentido clasista objetivo de las obras literarias, la crítica comunista debe luchar sin cuartel contra las manifestaciones contrarrevolucionarias en la literatura, denunciar el liberalismo y al mismo tiempo dar pruebas del mayor tacto, solicitud y tolerancia con respecto a todas aquellas capas literarias que puedan marchar con el proletariado y marcharán con él” (12).

De acuerdo con Lenin, el partido no puede ni debe adherir a una única orientación en el terreno de la forma literaria. Tampoco puede conceder el monopolio de la creación proletaria a ningún grupo, sino que debe manifestarse a favor de la libre creación de las diversas agrupaciones artísticas y literarias.

Varios autores caracterizan a Lenin como clásico y conservador en cuanto a sus gustos artísticos. También señalan que las expresiones de muchos movimientos de vanguardia son criticadas por el líder soviético, que prefiere el realismo como estilo estético. Defensor de la herencia cultural de la humanidad, condena a aquellas tendencias modernas que pretenden una ruptura total con el pasado:

“Debemos conservar la belleza... aunque sea ‘vieja’... ¿Por qué adorar la novedad como a un dios a quien hay que obedecer ciegamente, tan sólo porque sea ‘la novedad’?” (13).

A pesar de sus tradicionales gustos personales y de sus críticas a ciertos movimientos vanguardistas -que él consideraba inentendibles para las masas- bajo su mandato el gobierno soviético no interviene contra las tendencias de vanguardia, sino que las favorece y las promueve.

Durante los años posteriores a la revolución se experimenta en Rusia un período de apertura y fervor creativo en el arte, y diversas tendencias conviven en la escena artística realizando sus producciones en un clima de amplitud y libertad.

Varios artistas, movilizados por la experiencia de la revolución, ponen en marcha sus programas, con el objetivo de contribuir en la construcción de la nueva organización social. En el próximo punto analizaremos algunos de los proyectos estéticos (y políticos) más significativos de la vanguardia constructivista surgidos en aquel contexto.

La construcción del hombre nuevo

Luego de la revolución de 1917 el proceso de creación de un nuevo orden social, con una cultura diferente a la existente convoca a los artistas de vanguardia, quienes entienden al arte como una herramienta indispensable en la *construcción* de la nueva sociedad.

La empresa que emprenden los artistas constructivistas se propone la creación del hombre nuevo, la construcción de una nueva realidad, más acorde con los agitados tiempos. El sentido del arte se orienta hacia la movilización de las masas, y desde los diferentes grupos los artistas se plantean nuevos modos de recepción colectiva. La vanguardia constructivista se propone la construcción concreta de un entorno apropiado para los nuevos tiempos. Este movimiento “recupera lo que había sido tarea del arte de todos los tiempos: construir; su testimonio es su construcción y no el reflejo desmitificador de lo existente. Si no necesita hacerlo es porque de ese trabajo ya se han encargado los hechos” (14).

En consonancia con los planteos de Bogdanov y su grupo, los constructivistas se plantean un corte radical con el arte del pasado, y con todos los mandatos estéticos de la vieja sociedad burguesa. Su propuesta supone que el nuevo arte puede construirse desde cero, e implica una ruptura totalmente radical con las experiencias anteriores.

¿Quiénes son los artistas constructivistas involucrados en la creación del hombre nuevo? ¿Qué estilos y programas defienden? Los constructivistas emprenden una lucha encaminada a lograr un nuevo tipo de trabajo estético, de espíritu combativo y con un amplio sentido político. Sin embargo, el constructivismo no constituye un estilo unitario, y tampoco puede definírsele como un movimiento heterogéneo y coherente. “Los acuerdos de los constructivistas son acuerdos de principio, acuerdos sobre unos principios que de ninguna manera permiten configurar un estilo o al menos lo que en la vanguardia occidental se entiende como tal. (...) Constructivistas eran Gabo y Pevsner, pero también Tatlin y los firmantes del manifiesto productivista; también en el LEF se da el constructivismo y el PROUN de El Lisitski puede ser ligado legítimamente al constructivismo” (15).

La primera vez que el constructivismo aparece como una corriente autónoma es en 1920, cuando un grupo de artistas de vanguardia conduce, dentro del INCHUK (Instituto de Cultura Artística) una contienda contra el “arte puro”, contra la pintura de caballete. Los artistas constructivistas le reclaman a los pintores la dedicación a un trabajo “real”, un trabajo en el ámbito de la producción, un trabajo “práctico”.

En aquel momento, alrededor de veinticinco artistas de vanguardia declaran al arte de caballete como algo superado, renuncian a las formas puras del arte, y denuncian que el mero hecho de pintar se vuelve una actividad sin sentido en los tiempos que corren. A partir de aquel episodio el arte se convierte “en construcción de objetos, elaboración técnica de materiales, aproximándose a los modos de la artesanía, a la experiencia obrera” (16). En ese mismo año varios integrantes del Instituto se transforman en miembros de la Asociación de Cultura Proletaria, y el INCHUK forma parte de la reorganización del Proletkult sobre las nuevas bases constructivistas. Revisemos ahora en qué consisten estas bases.

Tatlin y sus seguidores consideran al arte tradicional un esteticismo burgués superado. Según sus premisas el arte debe insertarse prácticamente en la organización social; los artistas deben entregarse a aquellas actividades realmente útiles a la sociedad, como la publicidad, la arquitectura, la composición tipográfica o la compaginación de libros y revistas entre otras. Siguiendo estas consignas Tatlin proyecta, entre 1919 y 1920 su famoso *Monumento a la Tercera Internacional*; una magnífica torre de 400 metros de altura pensada como sede de la organización, con una estructura espiral en la que se insertan diferentes formas geométricas que giran a distintas velocidades imitando la rotación de la tierra, pero que nunca llegó a construirse debido a la falta de materiales generada por la guerra civil.

En coincidencia con el planteo tatliniano, Maiacovski define el trabajo del artista como ingeniería, “como un trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica”. Maiacovski entiende al arte como un proceso de producción, como factura de objetos necesarios, alejado de su función de simple adorno estético.

El *Programa del grupo productivista* (17) firmado por Rodchenko y Stepanova en 1920 transmite claramente estas ideas, definiendo su tarea como la expresión comunista del trabajo constructivo materialista. El aspecto ideológico del programa es definido del siguiente modo:

- “1 – El único concepto fundamental es el comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico.
- 2 - El conocimiento de los procesos experimentales de los soviets induce al grupo a desplazar sus actividades de búsqueda de lo abstracto a lo real.
- 3 – Los elementos específicos de las actividades del grupo, o sea la construcción y el producto, justifican ideológica,

teóricamente y por experiencia el cambio de los elementos materiales de la cultura industrial en volumen, plano, color, espacio y luz.”

Las tareas que se proponen encarar se dividen en tres dimensiones: la ideológica, la práctica y la de agitación. En el plano ideológico, el objetivo consiste en demostrar la incompatibilidad entre la actividad artística y la producción intelectual, fomentando la participación real del intelectual en la edificación de la nueva cultura comunista. En la dimensión práctica, apuntan a generar debates a través de la prensa, organizar exposiciones y ponerse en contacto con las otras organizaciones proletarias. En cuanto a la tercera dimensión, la de agitación, afirman:

“(…) el grupo está a favor de una lucha a todo trance contra el arte en general; el grupo debe demostrar que no hay transición evolucionista entre la cultura artística pasada y las nuevas formas comunistas de edificación constructiva. Las consignas de los constructivistas son:

Abajo el arte, viva la técnica.

La religión es mentira, el arte es mentira.

Se matan los últimos restos del pensamiento humano al ligarlos al arte. Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas, viva el técnico constructivista.

¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!”.

Nuevamente en estas palabras aparece la idea de ruptura total con el pasado y la tradición, y el planteo de un arte nuevo, más cercano a la técnica y a la producción que a la mera representación.

Un año más tarde, en septiembre de 1921 El Lisitski da a conocer *El Proun* (18), informe teórico redactado como parte de las actividades del INCHUK. En el texto, que guarda el tono de los manifiestos de vanguardia, encontramos las siguientes afirmaciones:

“*Proun* es la definición que hemos dado a una etapa dirigida hacia la edificación de una nueva forma que se desarrolla sobre la tierra fertilizada por los cadáveres del cuadro y de su autor. (...) Creo que hoy somos muchos los que nos hemos dado cuenta de que el fruto que ha madurado del arte es el fin del cuadro como representación”.

Seguendo sus declaraciones aparece la idea del fin de la representación típica del arte tradicional; el cuadro y el pintor “registrador” son insalvables en el mundo contemporáneo. Lisitski observa que los artistas ya han empezado a transformarse: dejan de ser reproductores y se convierten en productores de nuevas formas y nuevos mundos de objetos y utensilios:

“El *Proun* cambia el modo mismo de producción del artista. Considera superado por el tiempo el artesano individualista que, encerrado en un estudio, crea sobre un caballete su cuadro, iniciado sólo por él mismo y terminado sólo por él mismo. El *Proun* introduce en el proceso creador el concepto de la pluralidad, conquistando a cada momento un nuevo grupo de creadores. En la obra se borra la personalidad del autor y se asiste así al nacimiento de un nuevo estilo que no es de artistas singulares, sino de autores anónimos, los cuales esculpen, todos juntos, el edificio de la época”.

Lisitski plantea el pasaje de la pintura-escultura a la arquitectura, considerando a esta última como una unidad que armoniza materialmente a todas las artes. El proyecto del Proun se propone contribuir con las nuevas exigencias reales de la vida, construyendo sobre los fundamentos comunistas -válidos para toda la humanidad- una única ciudad mundial, compartida por todos los hombres que viven en la tierra. En su propuesta se expresa claramente el compromiso con la revolución, y su profundo anhelo de construir una nueva sociedad.

Más allá de estos planteos, la primera sistematización teórica de los principales postulados del constructivismo aparece recién en 1922, cuando Gan publica el libro *El Constructivismo*. “La originalidad de Gan no es excesiva, pero es el primero que pretende romper con una visión superficial del constructivismo. (...) Por primera vez se redacta un texto coherente y orgánico que recoge las ideas, problemas y tensiones de la época, abordando esas tensiones en el punto en que parecen más agudas: las relaciones entre el nuevo arte y la política” (19).

Las primeras líneas de su texto señalan al constructivismo como un fenómeno nacido en 1920 en torno a un grupo de ideólogos de la “acción de masas” y de pintores de izquierda. Según sus palabras el arte nuevo se encuentra, desde aquel momento, en “una guerra sin cuartel” contra los defensores del arte tradicional.

Por otra parte, el tema de la cultura burguesa también se hace presente en su escrito. Gan considera necesario aniquilar íntegramente la cultura del adversario:

“El materialismo, sin embargo, está en vísperas de triunfar también en el campo del trabajo artístico. (...) A la luz de las condiciones objetivas, el momento actual nos obliga a declarar que esta fase del desarrollo social se desenvuelve bajo la bandera de la inaceptabilidad de la cultura artística del pasado”.

Citando a Bogdanov en varios tramos del manifiesto, Gan afirma la relación entre arte y base material, y define a los fenómenos sociales como producto de la actividad práctica del hombre. La nueva ideología artística constructivista se deriva, según su teoría,

de las nuevas condiciones económicas y de la situación general que se funda en el estado de las fuerzas productivas; por este motivo es que se encuentra indisolublemente ligada a las tareas de la revolución:

“¡Trabajo, técnica, organización! La revaloración de las funciones de la actividad humana, la vinculación entre cualquier esfuerzo y el cuadro general de las tareas sociales, TAL ES LA IDEOLOGÍA DE NUESTRA ÉPOCA. (...) Empieza una época de funcionalidad social. La organización laboriosa de los hombres se apresta a producir conscientemente la cultura intelectual material. La utilidad social del objeto pasará de un estado de utilitarismo en sentido genérico a la forma capaz de satisfacer a todos”.

El Constructivismo de Gan es inflexible con el arte del pasado, y se propone metas muy claras y precisas: encontrar la expresión comunista de las instalaciones materiales, cuestionando a quienes defienden la actividad especulativa y representativa del arte, y ayudando en la tarea de edificación del nuevo orden social.

Al año siguiente, un grupo de artistas e intelectuales se reúne en torno al LEF, *Frente Izquierdista del Arte* fundado por Maiaovski. Figuras de procedencia diversa (los poetas cubofuturistas Aseev o Kamensky, los filólogos del Opoyaz, los directores de teatro y cine Eisenstein y Vertov o los productivistas Popota, Rodchenko y Stepanova, por ejemplo) confluyen en esta organización caracterizada por el compromiso revolucionario y la lucha por un arte comprometido con el proceso de transformación social. En el número uno de la revista *Lef* se publica un manifiesto del grupo, bajo el título *¿Por qué lucha Lef?*:

“La Revolución nos ha enseñado mucho. LEF sabe. LEF estará:

Trabajando para reforzar las conquistas de la Revolución de Octubre, fortaleciendo el arte de izquierdas, LEF agitará el arte con las ideas de la comuna, abriendo para el arte el camino hacia el mañana.

LEF agitará a los nuestros con el arte de masas, haciendo de ellos una fuerza organizada. (...) LEF luchará por el arte = construcción de la vida” (20).

Buchloh señala que los artistas productivistas “se dieron cuenta de que para dirigirse a un nuevo público no sólo debían cambiar las técnicas de producción, sino también las formas de distribución y las instituciones de difusión y recepción” (21). Una de las técnicas con las que apuntan a redefinir los sistemas de representación de la nueva sociedad es el fotomontaje. En un texto publicado en la revista *Lef* en 1924, se plantea la necesidad de utilizar la representación documental para poder de esa manera llegar a un público masivo. Sin dejar de lado la estrecha vinculación de esta técnica con las prácticas publicitarias dominantes, el autor de la nota (anónima) propone el fotomontaje como un instrumento muy efectivo de agitación para llegar a las masas urbanas. También el cine y el teatro tienen un gran desarrollo bajo el signo del constructivismo, proponiéndose la intervención activa en la nueva sociedad proletaria a través de la creación de nuevos hábitos y formas de vida inspiradas en el industrialismo y la técnica.

Las tareas del LEF se vinculan fundamentalmente a la creación de un frente que reúna a las fuerzas artísticas de la izquierda, para lograr la completa destrucción de lo viejo, y emprender el camino definitivo hacia la conquista de una nueva cultura. El arte debe dejar de ser, de una vez por todas, puro experimento, y debe convertirse en la expresión de la verdad revolucionaria, volcándose hacia la ingeniería de la nueva sociedad proletaria.

Consideraciones finales

En los años posteriores a la revolución varios son los debates que se suscitan en torno a la creación de la nueva organización social y su nueva cultura. Los diversos planteos expuestos a lo largo del trabajo nos permiten observar la coexistencia de distintas posiciones en torno a la cultura, el arte y el rol del artista en la nueva sociedad soviética.

El joven estado proletario interviene e impulsa estas discusiones, que transcurren en un clima de ferviente preocupación por el futuro de la revolución y la causa de los soviets.

En ese contexto, los artistas de la vanguardia ocupan cargos en la academia y en las principales escuelas de formación artística, y sus obras aparecen en todas las exposiciones oficiales tanto dentro de Unión Soviética como en el extranjero.

La tarea de construcción de un nuevo mundo los inspira y los convoca desde los diversos frentes, generando un clima de creatividad y agitación cuyo principal objetivo se orienta a la movilización del pueblo en favor de la causa revolucionaria.

“Junto a muchas quimeras, el constructivismo elabora sin embargo también una serie de ‘productos’, de modelos prácticos de cosas concretas. Popota, Stepanova, Rodchenko, Lavinsky y Lissitsky idean chándales deportivos y obreros, carteles publicitarios, cubiertas, fotomontajes, mobiliario, dibujos de telas, maquetas constructivas, adornos de calles y escaparates, decoraciones para películas y sobre todo andamios escénicos” (22). La preocupación por la creación de un arte capaz de orientar y concretizar a las masas, cuya función no se agote en el goce estético y privado dentro de la sala del museo desvela a los artistas constructivistas, que apuestan a la transformación de la sociedad, poniendo su arte al servicio de la construcción de un hombre nuevo y un mundo más igualitario. Lejos están, todavía en aquel momento, los tiempos de limitaciones y restricciones sobre el quehacer artístico que

llegarán, años más tarde, con la imposición del realismo socialista como estética oficial de la Unión Soviética bajo el régimen de Stalin.

Notas

- (1) Bogdanov A., *El arte y la cultura proletaria*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1979.
- (2) Pletenev V., "El Proletkult y el arte", en Sánchez Vázquez, A., *Estética y marxismo*, Ediciones Era, México, 1970, tomo II, p. 213.
- (3) Lenin, V. I., "Sobre la cultura proletaria", en Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, op. cit., p. 220.
- (4) *Ibidem*, p. 220.
- (5) *Ibidem*, p. 222.
- (6) Lunacharsky A., *Sobre la literatura y el arte*, Axioma Editorial, Buenos Aires, 1974, p. 81.
- (7) Ver, por ejemplo, los planteos de Trotski en *Literatura y Revolución* o los de Bujarin en *Revolución proletaria y cultura*.
- (8) Bogdanov A., *El arte y la cultura proletaria*, op. cit. p. 23.
- (9) Lunacharsky, A., "La significación del arte desde el punto de vista comunista", en Sánchez Vázquez, A., *Estética y marxismo*, op. cit., p. 380.
- (10) Lunacharsky, A., *As artes plásticas e a política na URSS*, Estampa, Lisboa, 1975, pp. 39-40.
- (11) Lenin, V., "La organización del partido y la literatura del partido", en Sánchez Vázquez, A., *Estética y marxismo*, op. cit., p. 368.
- (12) Lenin, V., "Sobre la política del partido en el terreno de la literatura", en Sánchez Vázquez, A., *Estética y marxismo*, op. cit., p. 227.
- (13) Citado en Egbert, Donald Drew, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets Editor, Barcelona, 1973, p. 42.
- (14) Colectivo Comunicación, "Introducción", en *Constructivismo*, Comunicación, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, p. 15.
- (15) *Ibidem*, p.17.
- (16) Ripellino, Ángelo, "La época del constructivismo", en *Mayacovsky y el teatro ruso de vanguardia*, Editorial Doble, Sevilla, 2005.
- (17) De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1968, p. 261.
- (18) El Lisitski, "El Proun", en *Constructivismo*, op. cit. p. 41.
- (19) Colectivo Comunicación, "Introducción", en *Constructivismo*, op. cit. p. 23.
- (20) "Programa del LEF", en Juan José Gómez (ed.), *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Círculo de Cultura Socialista, Sevilla, 2004, p. 18.
- (21) Buchloh, B., "De la factura a la factografía", en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p. 131.
- (22) Ripellino, Ángelo, "La época del constructivismo", en *Mayacovsky y el teatro ruso de vanguardia*, op. cit., p. 127.

Bibliografía

- BOGDANOV, A., *El arte y la cultura proletaria*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1979.
- BUCHLOH, B., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- COLECTIVO COMUNICACIÓN, *Constructivismo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972.
- DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.
- EGBERT, D., *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973.
- GOMEZ, J. (ed), *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de Cultura Socialista, 2004.
- LUNACHARSKY, A., *As artes plásticas e a política na URSS*, Lisboa, Estampa, 1975.
- LUNACHARSKY, A., *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Axioma Editorial, 1974.
- RIPELLINO, A., *Mayacovsky y el teatro ruso de vanguardia*, Sevilla, Editorial Doble, 2005.
- SANCHEZ VAZQUEZ, A., *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, 1970.