

# B AJO LA PLUMA DE DAMOCLES. EL BINOMIO CONCEPTUAL "FORMALISMO Y DECADENCIA" EN LA ESTÉTICA Y CRÍTICA SOVIÉTICAS

ANETA VASILEVA IVANOVA

Universitat de València  
Aneta.Vasileva@uv.es

**Resumen:** Los artistas de la vanguardia revolucionaria se cuentan entre las primeras víctimas de las represiones estalinistas. Estas persecuciones están justificadas por una teoría estética, cuyos orígenes y desarrollo resultan tan paradójicos como poco investigados. Procedente de una visión decimonónica sobre el papel del arte, durante varias décadas la crítica soviética se adapta a la cambiante coyuntura del poder, proscribiendo creadores de todo tipo de tendencias. El artículo revisa las aportaciones clave de la teoría y crítica artística marxistas desde inicios del siglo XX hasta principios de los años ochenta, inseparables de los paradigmas de la historia del arte soviética, centrándose en los trabajos de Anatoli Lunacharski, Vladímir Kémenov, Grigory Sternin y Vladislav Zimenko. Sus escritos son analizados en relación con los hechos significativos de la historia cultural y contrastados con las ideas actuales de los estudiosos rusos, sobre el antagonismo entre el modelo estético oficial y las alternativas perseguidas. Un elemento de especial interés es el papel de la institución académica, como productora de conceptos estéticos e historiográficos, destinados a legitimar o a atenuar el discurso represor.

**Palabras clave:** arte soviético / vanguardias soviéticas / estética y teoría del arte / censura y represiones totalitarias / crítica artística marxista.

**Abstract:** The artists of the revolutionary avant-garde are among the first victims of Stalinist repressions. These persecutions are legitimized by an aesthetic theory, whose origins and development are as paradoxical as little investigated. Coming from a nineteenth-century vision of the role of art, for decades the Soviet criticism adapts to the changing situation of power, outlawing creators of all kinds of trends. The article reviews the key contributions of Marxist art theory and art criticism since the early twentieth century until the early eighties, inseparable from the paradigms of Soviet art history, focusing on the work of Anatoli Lunacharsky, Vladimir Kemenov, Grigory Sternin and Vladislav Zimenko. Their writings are analysed in relation to significant cultural events and contrasted with present ideas of Russian scholars, about the antagonism between the official aesthetic model and pursued alternatives. An element of particular interest is the role of the academic institution, as a producer of aesthetic and historiographical concepts, designed to justify or to mitigate the repressive discourse.

**Key words:** Soviet art / Soviet avant-garde / aesthetics and art theory / totalitarian censorship and repressions / Marxist art criticism.

## I. Introducción histórica

El 30-09-1937, en Karaganda, Kazajistán, a 54 km. del importante campo de concentración Karlag, tiene lugar la habitual reunión del órgano judicial extraoficial. Se trata de la troika regional, uno de los numerosos triunviratos que examinan las denuncias por actividades antisoviéti-

cas y emiten condenas, sin necesidad de pruebas o testigos. Los veredictos, según la normativa que crea estos órganos, pueden ser solo de dos tipos: campo de concentración o fusilamiento inmediato. Las cantidades planificadas de condenas de ambos tipos figuran en el mismo documento normativo.<sup>1</sup>

\* Fecha de recepción: 15 de enero de 2017 / Fecha de aceptación: 11 de abril de 2017.

<sup>1</sup> KOKURIN, Alexandr (ed.), 2002, pp. 96-98.

El día citado la troika reabre un caso que ya había sido cerrado con una condena leve, estando esta cercana a su término, procedimiento también común. Ambas condenas se fundamentan en los famosos párrafos 58-10 y 58-11,<sup>2</sup> del Código Penal de 1926, referentes a la propaganda que socava el poder soviético. La nueva, sin embargo, dictamina que al mismo delito corresponde la pena capital y el fusilamiento es ejecutado poco después. Lo que diferencia este asesinato de dos millones de casos semejantes es que la troika reconoce el carácter puramente intelectual del crimen de la ajusticiada, Vera Mihailovna Ermolaeva. Es condenada por ser alumna de Malévich, por crear ilustraciones y cuadros que reflejan el credo de que el arte renovará el mundo, y por difundir manifiestos que proclaman “al blanco y al negro como deducciones de gamas de colores altamente coloreados”.<sup>3</sup>

Una diferencia, sin embargo, también compartida: millares de intelectuales y artistas, como Vera Ermolaeva, acaban en los campos de concentración por pintar, tocar, bailar o escribir de manera incorrecta, por cuestiones de estilo. Se hace imprescindible un acercamiento a los trabajos de críticos y profesionales de la estética, para determinar su papel en la conjunción mortal de teoría y política. Y para aplacar la duda: ¿No hubo influencias de otro signo, no cobró vida ningún concepto teórico que sirviera de defensa a los artistas condenados?

Hacia finales de la primera década del siglo XX la vanguardia rusa se permite compararse con la parisina. No es tan valorada, pero el escándalo que provoca ataca la cosmovisión de la sociedad burguesa con más rabia y, a largo plazo, creará algunas de las ideas seminales para el nuevo siglo. Los movimientos surgen con estruendo, se entremezclan, confluyen unos en otros. El rayonismo, lanzado por Larionov y Natalia Goncharova nutre con ideas y miembros el cubofuturismo del poeta Vladímir Mayakovski y del pintor Kazimir Malévich, que pasa por casi todos los movimientos antes de fundar el suyo propio. La distinción genérica no deja de ser artificial: artistas polifacéticos, los cubofuturistas mezclan pintura, escritura, música, artes escénicas y formas artísticas que nacen y mueren sin nombre, percibidas como (según la expresión de Mayakovski) “una bofetada para el

gusto público”. Cuando, en 1916, Malévich publica el manifiesto, *Del cubismo y del futurismo al suprematismo*, es seguido por artistas ya reconocidos en la experimentación extrema, y por otros que lo serán en breve, como El Lissitzky o Aleksandr Ródchenko, que formarán el núcleo del siguiente movimiento, el constructivismo. La Revolución de Octubre encuentra a los suprematistas con sus principios en continua evolución, pero cerca de cristalizar en el gran programa constructivista: un arte para el futuro que haría *tabula rasa* del pasado corrupto y uniría utopía científica y necesidades cotidianas en nombre de la felicidad de las amplísimas masas populares. Prácticamente no existe artista de vanguardia que no convierta sus sueños en una vocación profética que, más que abrazar la revolución, adelanta muchos de sus postulados. De los encendidos versos y carteles, o de la creación espontánea de agrupaciones de arte revolucionario, áreas de acción favoritas de los cubofuturistas, los mejores artistas de vanguardia pasan rápidamente a la actividad docente en las nuevas escuelas artísticas, a menudo fundadas por ellos mismos. Uno de los más ansiados objetivos de los constructivistas es la industria (fig. 1). “El artista se convierte de reproductor en constructor del nuevo mundo de objetos”.<sup>4</sup>

Desde los primeros pasos del estado proletario, los esfuerzos de constructivistas y cubofuturistas por revolucionar todas las áreas de la cultura y la vida, incluidas esferas como la arquitectura, el diseño textil y el libro (fig. 2), chocan con la reticencia y la desconfianza de elementos clave del partido comunista. Los líderes del partido bolchevique, cuyos gustos estéticos se han formado bajo las influencias de la más tradicional cultura burguesa, no los entienden, es más, los temen. Lo testimonia, entre otros coetáneos, el propio Lenin. La historia de este rechazo, que desde 1918 ya está destruyendo monumentos revolucionarios vanguardistas es inseparable de la figura de Anatoli Lunacharski (1875-1933), el influyente Comisario de Instrucción.

Es continuamente acusado de ser protector de los artistas de vanguardia, tanto por Lenin, como por agrupaciones oportunistas del tipo de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, que pugna por legitimar su copia del costumbrismo

<sup>2</sup> URSS, Código penal, 1926, p. 600. El mejor análisis del vergonzoso artículo 58, destinado a producir millares de presos políticos, se encuentra en SOLSCHENIZYN, Alexandr, 1974, especialmente pp. 61-68. Entre las publicaciones españolas que profundizan en la relación entre arte soviético y represión totalitaria en el mismo periodo destaca FERRÉ, Rosa (com), 2011.

<sup>3</sup> MALÉVICH, Kasimir (1920) en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, 1999, p. 297.

<sup>4</sup> EL LISSITZKY (1920) en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, 1999, p. 306.



Fig. 1. Póster para el Trust Estatal de la Industria del Caucho, 1923. Diseño: Aleksandr Ródchenko; verso publicitario: V. Mayakovski. “Nunca hubo mejores chupetes / estoy listo a chupar hasta viejo”.

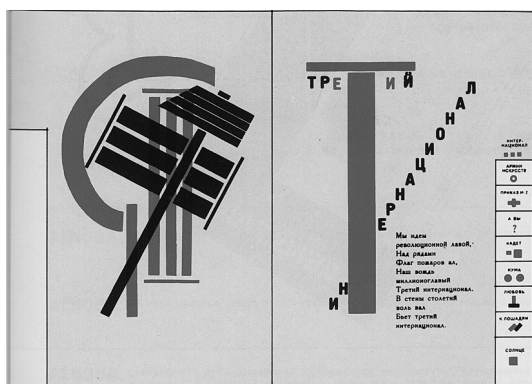


Fig. 2. El Lissitzky, 1923. Ilustración para el poema de Mayakovski *La Tercera Internacional*. En la leyenda en las casillas vemos que el círculo significa “ejército de las artes” y el cuadro rojo “sol”.

realista decimonónico como único arte verdaderamente revolucionario. Muy característica de esta relación es un párrafo que Lenin escribe a Lunacharski, hoy convertido en Rusia en dicho popular.

<sup>5</sup> LENIN, Vladímir, 1970 (1921), p. 179. En el caso de publicaciones en ruso, la traducción es de la autora.

<sup>6</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 184.

<sup>7</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 7-12.

<sup>8</sup> CHERNYSHEVSKI Nikolái, citado en PLEJÁNOV, Gueorgui, 1948, p. 415.

El 6-05-1921, después de la publicación del poema de Mayakovski 150 000 000, una incandescente oda a la revolución, el comisario recibe esta misiva:

¿Cómo no avergüenza votar para la publicación de 150 000 000 en 500 ejemplares? Tontería, perfecta estupidez, estupidísima y pretenciosa. Creo que cosas así hay que publicar una de cada diez y, como mucho, no más que 1.500 ejemplares, para las bibliotecas y los excéntricos. Y a Lunacharski: azotarlo por su futurismo.<sup>5</sup>

El destinatario es también figura clave para la comprensión, hasta ahora escasísima, de las bases teórico-estéticas de las persecuciones contra el arte vanguardista. La parte fáctica de la historia del terror esbozada hasta aquí, está bien contrastada. En cambio, las contribuciones teóricas, los argumentos metodológicos de historiadores del arte y críticos, directamente relacionados con la conversión de la teoría estética en arma de destrucción masiva, se han acomodado en el desván de la amnesia postraumática.

## II. Estigos de cargo y defensa

### 1. El “tránsito a la planificación victoriosa”.<sup>6</sup> Testimonios de Anatoli Lunacharski entre 1909 y 1926

Lenin, y con él, la tradición que le presenta como el “campechano” camarada que manda inocentes recaditos, son inexactos acusando a Lunacharski de ser protector de las vanguardias (fig. 3). Volvamos al tema de los monumentos escultóricos del plan de propaganda monumental, un intento de llenar las plazas con figuras predecesoras del pensamiento revolucionario de todas las épocas y países, que provoca choques con los escultores futuristas y el ostracismo y destrucción de algunas piezas. Curiosamente, uno de los monumentos que no gustan, es el del pensador que fue el más directo antecedente de las ideas estético-artísticas de Lunacharski, Chernyshevski.<sup>7</sup> Es una efigie del movimiento decimonónico de los demócratas revolucionarios, hijo del materialismo crítico occidental y nieto del materialismo ilustrado. Para la estética de Chernyshevski toda belleza en el arte procede de la vida. La belleza es la vida, afirma, y se apresura a aclarar: “para el hombre, hermoso es el ser en el que se ve la vida tal como la entien-



Fig. 3. Lenin y Lunacharski, después de la inauguración del monumento "El trabajo liberado". Moscú, 1-05-1920.

de el propio hombre".<sup>8</sup> La vida como debería ser: por ejemplo, llena de fuerzas, salud y trabajo, si queremos acercarnos al pueblo. Y si en esta cosmogonía el deber del artista es someter a un análisis crítico todo lo que impide a la vida ser hermosa, el papel del crítico del arte es evidente:

En la ciencia más moderna, crítica llaman no solo a la reflexión sobre los fenómenos de una parte determinada de la vida, arte, literatura o ciencia, sino a la reflexión sobre los fenómenos vitales desde los conceptos básicos alcanzados por la humanidad y desde las emociones, provocadas por estos fenómenos, cuando se acercan a las exigencias de la razón.<sup>9</sup>

Este tono, con su pathos y su pretensión de universalismo, con sus licencias de mezclar los heterogéneos conceptos filosóficos importados de los que bebe y con su urgencia política, es el que la crítica revolucionaria hereda de sus padres intelectuales. Una apasionada imprecisión, ávida de hechos reales e incapaz de reconocer sobre ellos más autoridad que su propio deseo de conocerlos, que parece más dieciochesca que decimonónica, pero que se cree a sí misma esencia del espíritu científico. El movimiento pictórico que surge al calor de este particular positivismo, tratando de encarnar sus prescripciones políticas en figuras y

pasajes, toma el nombre de Sociedad Ambulante y, durante toda la existencia del estado soviético, será patrón incondicional, reverenciado con un sentimiento muy semejante a la adoración religiosa.

Durante su juventud, Lunacharski, a caballo entre las cárceles rusas y los círculos intelectuales europeos, presencia, desde su opción de revolucionario, los choques entre dos modos de analizar el arte. El modelo heredado de Chernyshevski, entendido como positivista, tiene que luchar, al principio, con el del joven arte de entresiglos, el modernismo del Mundo del Arte, que deja manifiestos vanguardistas tanto por sus ideas, como por la forma en que las defienden. La siguiente generación de artistas invierte tanta fuerza creativa en sus escritos teóricos como en sus otras obras. La razón por la que estas teorías están destinadas a provocar la reacción de los herederos de la estética revolucionario-democrática del XIX es comprensible si valoramos el posicionamiento crítico del artista de vanguardia frente a una sociedad, necesitada de cambio desde las bases de la propia teoría artística.<sup>10</sup>

El creciente antagonismo entre los dos tipos de mirada sobre el arte y la sociedad marca los escritos del futuro Comisario de Instrucción. Hacia 1909, el sistema de Lunacharski, destinado a convertirse en doctrina constitutiva para los futuros críticos soviéticos, ya ha elaborado un porqué de la intolerancia. *Primitivos y decadentes*<sup>11</sup> dibuja una genealogía para todo el arte universal, cuyos rasgos principales serán copiados con diferente éxito. El mito versa así: En el principio era la materia bruta y la necesidad. Durante milenarias luchas, la razón humana, único motor del progreso, la venció, organizándola. Así nació la belleza, es decir, el arte y la verdad. La culminación de su perfección, el clasicismo renacentista maduro, generó la encarnación de la plena libertad humana, el genio.

El arte, única manifestación no falsificada de la evolución espiritual, tiene su infancia, coincidente con el prístino arte primitivo, que para Lunacharski es el de la Grecia arcaica y el Renacimiento temprano, poco más. Estos balbuceos son inferiores a la racional plenitud viril, pero están llenos de encanto por dos razones. Una, ligada al parentesco: por ser "monumentos de las primeras victorias del

<sup>9</sup> CHERNYSHEVSKI Nikolái, citado en GRACHEVA, Svetlana, 2009, p. 32.

<sup>10</sup> GROYS, Boris, 2008, pp. 142-146.

<sup>11</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 92-99 (Prim. publ.: *Kievskaja mysl*, nº 211, 2-08-1909). Las citas posteriores pertenecen a las obras señaladas.

espíritu organizador sobre la oscura materia”, que no pueden sino enternecernos a los mucho más desarrollados descendientes. Otra, de índole estilística: aún en parte prisionero de esta misma materia y de las mixtificaciones de orden religioso o político, nuestro antecesor nunca bromea con su trabajo, creando obras embebidas de venerable severidad. Después de las dos épocas culminantes, viene la decadencia, que, estrepitosamente, acampa en la modernidad. Es el tiempo del falso primitivismo. Los modernistas del XIX y el XX sustituyen el encanto de la imperfección, encaminada hacia el auge clásico, con calcos que desvirtúan su esencia. Por ejemplo, las inocentes ilusiones de la ignorante alma arcaica, que aún no ha superado “las brumas de la antigua fe” se convierten en el arte decadente en “tormentas místicas”. Ambos estados abocan a la ruptura de la equilibrada unidad clasicista, que supedita lo particular y lo diferente a lo común y lo estructurado. Entre los párrafos del fundador de la estética marxista se leen con facilidad las analogías políticas. La traducción de los términos filosóficos en sociológicos sería: hay un individualismo, anterior al orden perfecto, que es simpático y perdonable y otro, posterior al establecimiento de un sistema que equilibra todos los conceptos, dando a cada cual su sitio eterno, que sería recalitrante y criminal.

El argumento conclusivo de Lunacharski indica el uniforme emocional correspondiente al dogma moral. Los defensores del progreso son optimistas. Su esperanzada tenacidad en organizar y mejorar la materia, esta sed de perfeccionamiento técnico del esquema rector de la representación modélica, que las teorías tradicionales solían definir como “equilibrio entre forma y contenido” es bautizado, por primera vez en este contexto, con un nombre que tendrá larga y siniestra vida: “realismo”. Desde los primeros usos del concepto se entiende que este realismo debe ser alegre, robusto, a la vez que racional, de manera clasicista, e ideal, por su aversión hacia cualquier detalle particular que rompería su modelo del universo prefijado. La bandera-concepto necesita enemigos que la vean ondear. Son los partidarios de la decadencia. Su fraudulento primitivismo es portador, por antonomasia, de todas las cualidades opuestas a las correctas. Son seudosimbolistas y en general, ilusionistas de la forma, subversores malignos de la perfección formal, con el propósito de enmascarar su vergonzoso contenido: “la desilu-

sión de la burguesía de su misión social”. Su peor vicio es el pesimismo. El adversario, el formalista decadente, ya tiene su estigma, que permite reconocerlo fácilmente, distinguiéndolo de los primitivos históricos: “en vez de con un llamamiento hacia delante, acabará con lágrimas desesperadas por las alturas estéticas o religiosas, perdidas para siempre”.

Pocos años después, en las *Cartas de París*,<sup>12</sup> da nombres más concretos de los falsos primitivos: cubistas y futuristas. Fenómenos cuyo origen es una enfermedad social de Occidente, a saber, la victoria del individualismo burgués. Ahora los síntomas de los contagiados no son las lágrimas sino “la ironía sobre el público y sobre sí mismo”. Lunacharski salva enseguida la contradicción, toda contradicción. No hay que confundir esta despectiva risa por la risa con el sano optimismo del arte universal y universalista. El arte bueno es el de la síntesis épica y de un extraño colectivismo objetivo, extraño porque sus modelos ya no los ofrece el lejano pero existente Rafael, sino un Cézanne del que el crítico se ha apropiado, lo que el líder del postimpresionismo hubiera querido o podido crear, de tener un entorno más sano. Esta esencia verdadera de la revuelta moderna posible, insinuada pero frustrada, debería ser la monumentalidad, la simplificación “solemne y distintiva como los mejores mosaicos bizantinos [...] la arquitectónica severa, la claridad espacial”.<sup>13</sup> Aunque de buenos padres y, por consecuencia, de buenas intenciones, como la de extraer de la realidad su parte puramente objetiva, los cubistas acaban cayendo en el más completo personalismo, antítesis de lo mejor del arte, es decir, su accesibilidad para todo el mundo.

Es evidente que el individualismo, que corroe todo nuestro tiempo, simplemente ha paralizado las aspiraciones de los cubistas, que parecían ultra-objetivistas, y los devolvió a la maldición del día de hoy: el personalismo, la arbitrariedad del Yo.<sup>14</sup>

Las pocas diferencias que marca en este cuadro el futurismo son haber ido un paso más lejos en estas fiebres infantiles, feas pero necesarias, como un síntoma de las insaciables y enfermizas necesidades del viejo mundo y que se curarían solo con la instauración de un arte cósmico, mitológico, capaz de triunfar sobre el caos.

Unos años después de este escrito, Lunacharski se convierte en el incansable Comisario de Instrucción, que recorre el país con los trenes de propa-

<sup>12</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 162-191. El ciclo aparece en diferentes revistas teatrales entre 1911 y 1915.

<sup>13</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 178; p. 182.

<sup>14</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 180.

ganda y cuyos discursos son escuchados por el pueblo y la *intelligentsia* con verdadera veneración. Es también la persona que sabe, mejor que nadie, que detrás de la proverbial frase de Lenin referente a las obras de arte de los vanguardistas "No entiendo nada, preguntad a Lunacharski" se esconde, más que una amenaza aparentemente en broma, un conflicto creciente.<sup>15</sup> Tenemos el testimonio de León Trotski sobre Lunacharski, al principio no demasiado cómodo para el poder estalinista, tras la muerte de Lenin:

Muy pronto se resignó con el vuelco de los cuadros directivos, obedeciendo completamente a los nuevos dueños de la situación. Y sin embargo, hasta el final siguió siendo una figura extraña dentro de sus filas.<sup>16</sup>

El nuevo poder ya es un hecho real en vísperas del décimo aniversario de la Revolución, que será eternizado por espectáculos con millares de actores. En sus nuevas publicaciones, Lunacharski, que ya no es Comisario, no se limita al antiguo tirón de orejas a los niños malos, los cubofuturistas soviéticos. En *Exposición de arte revolucionario occidental*<sup>17</sup> el veredicto sobre el arte "decadente y formalista" aún mantiene algo de la contradicción humana del comisario-poeta, amortiguador de las tensiones entre las directivas de Lenin y los artistas de vanguardia. Pero esta sentencia ha ganado su arma más eficiente e infalible: un método de acusación. Se trata de la acomodación histórica, que sirve para dar a un fenómeno artístico el sentido que se desea que tenga. Podemos observar este método, el de la tergiversación de los hechos, paso a paso:

Inmediatamente después de la revolución, los pintores realistas se mostraron [...] incluso hostiles hacia sus conquistas [...]. Por contra, los "artistas de izquierda", de intensa búsqueda postimpresionista, se unieron con ardor a la revolución. Más tarde [...] el gran público, educado por la revolución, requería del arte antes de todo [...] un contenido social claramente expresado, mientras que los "artistas de izquierda" eran esencialmente y, antes de todo, formalistas. Aspirando a la estilización premeditada, [...] se hacían incomprensibles para las masas.<sup>18</sup>

En 1926 los artistas de la vanguardia, los portadores más activos de las ideas de la revolución, se han convertido en personajes políticos que la han apoyado, una vez consumada, aunque de manera errónea. Queda un paso, para que se les descubra como los enemigos de siempre, cediendo el privilegio de ser prerrevolucionarios a los costumbristas de entresiglos, "Los Ambulantes", antecedentes directos del realismo socialista y que serán canonizados en el panteón de la corrección ideológica.

Los primeros años revolucionarios han estado jalonados por los manifiestos que equiparan el arte nuevo con el espíritu comunista, técnico y utilitario. Así lo ven sobre todo los constructivistas, como Tatlin o Ródchenko, y los suprematistas, El Lissitzki y Malévich, todos adeptos de un muy particular "realismo", entendido como comunismo científico, destinado a rediseñar todas las áreas de la vida. Tal es la convicción de los artistas que enseñan en los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica (Vkhutemas), como el de Vítebsk, donde Malévich reúne su círculo de alumnos, cuyo destino se cuenta en la introducción (fig. 4).

Las persecuciones contra los adversarios políticos son una constante. Y, aunque anteriormente al estalinismo los artistas no son fusilados por "aberraciones estilísticas",<sup>19</sup> las prescripciones que les dirigen políticos y teóricos, en realidad se alejan del tono de molesta tolerancia, sugerido por la anécdota ya mencionada. Un escrito de Lenin de 1920 ilustra todavía mejor las bases de la estética leninista y sus modos de aplicación. En su acostumbrado estilo, híbrido entre la bronca personal, dirigida a Lunacharski y a la agrupación vanguardista Proletkult, y la ley inapelable, dicta la resolución que deberá votar el congreso de la agrupación. En ella resume las razones para que la vanguardia obedezca a los mandatos estéticos del proletariado y de qué manera tiene que hacerlo:

El marxismo ha conquistado su significación histórica universal [...] porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época bur-

<sup>15</sup> Cuanto más profundizamos en documentos de la época, más aparentes se nos revelan estas lapidarias bromas. En respuesta a un extraño mito, que desvincula a Lenin de las persecuciones de intelectuales, ver SOLSCHENIZYN, Alexandr, 1974.

<sup>16</sup> TROTSKI, León, 1934.

<sup>17</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 316-320, primera publicación en *Pravda*, nº 128, 5-VI-1926.

<sup>18</sup> LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 316.

<sup>19</sup> Tan solo por la "traición a la causa de la clase obrera", inherente a la *intelligentsia* como clase. Esta es la opinión compartida por Lenin y Krylenko, el fiscal del Tribunal Revolucionario, en 1920, cuando se celebra uno de los primeros procesos ejemplares contra un grupo de intelectuales. SOLSCHENIZYN, Alexandr, 1974, pp. 282-287.

guesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y cultura humanos [...]. Sustentando firmemente este punto de vista como principio, el Congreso de Proletkult de toda Rusia rechaza [...] toda tentativa de intentar una cultura específica propia, [...] o de implantar la "autonomía" [...].<sup>20</sup>

Si todo lo que ha existido tiene como fin y consecuencia la victoria del proletariado, la única forma de cultura verdadera consiste en "considerarse eternamente órganos auxiliares de la red de instituciones [...] bajo la dirección general del Poder Soviético"<sup>21</sup> y viceversa, servir a la cultura del proletariado revolucionario significa apropiarse de lo que sirve dentro de todo lo que ha existido y azotar a Lunachraski por buscarle más justificaciones a la misma idea. Hace falta tener en consideración las profundas urgencias históricas, y que la miseria, el hambre, el miedo y la humillación llevan a la mayoría a abandonarse en manos de la protección del mesías y aceptar todos sus designios, para entender por qué toda la crítica soviética afirma que la estética leninista, como luego el realismo socialista de Stalin, son (¡tan solo!) extrapolaciones de la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo".<sup>22</sup>

A partir de los años veinte, los propios constructivistas y suprematistas optan por declarar su renuncia a la pintura para dedicarse a artes más productivas y útiles... o por emigrar. Los líderes de las agrupaciones futuristas también lanzan alegatos auto-flagelantes: "Tenemos que trabajar bajo la dirección de los círculos proletarios comunistas, por todos los medios tenemos que unirnos a las masas".<sup>23</sup> Estas frases de Mayakovski preceden, con poco, a su suicidio, opción que no carece de adeptos.

Inmediatamente después de la muerte de Lenin y el ascenso estalinista, el decreto de 1925 es un puente normativo entre la época que acaba y la que empieza, y digna anunciación de la era culmen del absurdo histórico:

<sup>20</sup> LENIN, Vladímir, 1971, pp. 150-151.

<sup>21</sup> LENIN, Vladímir, 1971, p. 151.

<sup>22</sup> MARX, Carlos; ENGELS, Federico, 1970, p. 12.

<sup>23</sup> FAUCHEREAU, Serge, 2010, p. 405.

<sup>24</sup> URSS, 1925, pp. 8-9.

<sup>25</sup> URSS, 1932, p. 62.

<sup>26</sup> UNIÓN DE LOS ESCRITORES SOVIÉTICOS, 1932, p. 716.



Fig. 4. Profesores y alumnos de la Escuela de Vítebsk, 1920. Kazimir Malévich está sentado, en la esquina izquierda de la mesa, al lado de Vera Ermolaeva. En la esquina derecha (detrás del niño) está El Lissitzky. Preside la mesa la reproducción del Cuadrado negro de Malévich, emblema del grupo, y su nombre: UNOVIS (Afirmadores del Arte Nuevo).

De esta manera hemos inaugurado el camino de la revolución cultural, que predeterminará el movimiento hacia la sociedad comunista. [...] Respecto a los escritores proletarios, el partido debe defender esta posición: [...] luchar, en todas las formas posibles, contra una actitud de superficial desprecio hacia la herencia cultural del pasado.<sup>24</sup>

## 2. La Academia, del terror al deshielo. Testimonios de Vladímir Kémenov, de 1936 a 1953

El 23-04-1932, el partido lanza un nuevo decreto: *Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*.<sup>25</sup> Se liquidan todas las agrupaciones artísticas existentes, uniendo a todos los artistas bajo la dirección de enormes organizaciones centralizadas, como la Unión de los Escritores Soviéticos. Dos años más tarde, esta organización proclama en sus estatutos los principios del realismo socialista: "una representación veraz, históricamente concreta de la realidad, dentro de su desarrollo revolucionario", subordinada al adoctrinamiento ideológico y a "la educación de los obreros en el espíritu socialista".<sup>26</sup> El concepto resuena en congresos y artículos, denuncias públicas y/o anó-

nimas, confesiones autodestructivas... Bajo Stalin la emigración es un delito. La vanguardia artística está entre las víctimas del terror; sin que haya duda sobre su sobrecogedora magnitud, la falta de consenso es sobre las cifras exactas: varios millones de asesinatos y varios más millones de personas internadas en los campos de Gulag.

En 1936, *Pravda* y los periódicos afines (afines eran todos), publican una serie de artículos. El tono de los títulos va *in crescendo*: *Batiburrillo en lugar de música; De los pintores pintamonas; Contra el formalismo y la monstruosidad izquierdista en el arte...* Los títulos crean una impresión correcta y una falsa: la verdadera, que las víctimas principales pertenecen a la extrema izquierda artística; la engañosa, que consisten solo en burlas, escarnios e improperios arrojados arbitrariamente. Pese a que la tónica general es indudablemente esta, entre las ofensas se pueden ver aquellas acusaciones clave que permitieron pasar de la burla a los juicios sumarísimos.

*Las contorsiones formalistas en la pintura*<sup>27</sup> de Vladímir Kémenov (1908-1988) aparece el 6 de marzo, en una fase inicial de la campaña. Como el resto de artículos, se preocupa en señalar a los culpables con nombres y apellidos. Y también en subrayar sus crímenes, definiéndolos de forma clara y concisa. Primero, los formalistas soviéticos se encuentran bajo la influencia burguesa. Segundo, ocupando estos las mejores cátedras en las nuevas instituciones de enseñanza artística, son antipedagógicos, es decir, pervierten a la juventud. Tercero, no saben pintar o reproducir miméticamente:

En su juventud creativa Kliun, Punin, Larionov, Lentulov, no podían dibujar ni una cajita de cerillas, por esto, con mayor ferocidad [...] proclamaban aquellos principios, gracias a los cuales es posible no trabajar en absoluto y pasar por atrevidos "innovadores."<sup>28</sup>

Cuarto, y más importante. Su "egolátrica irresponsabilidad" se niega a admitir la perfección de la mejor de todas las realidades, de la más ideal de todas las naturalezas y del más heroico de todos los hombres, los nuestros:

Lo diremos directamente: el formalismo no solo es inaceptable para nosotros ideológica y políticamente,

también es indudablemente antiartístico. Las imágenes creadas por el formalismo son antiartísticas, antes de todo porque, con una indignante irresponsabilidad deforman a la naturaleza, al hombre, a nuestra realidad soviética.<sup>29</sup>

Las purgas se reintensifican tras la Segunda Guerra Mundial. Terminada la contienda, los altos cargos del partido retoman la pugna por el control total de la expresión artística. La Academia de las Artes de la URSS se funda en 1947 para respaldar, con obras, enseñanzas e historias del arte por encargo, la nueva fase del ataque contra los artistas que habían sobrevivido al terror de los años treinta. Los artífices del realismo socialista, como Andréi Zhdánov, no se cansan de subrayar las claves que vinculan sus principios con la creación y el sentido de ser de la institución. En sus estatutos se especifica la tarea principal de la Academia: el desarrollo del realismo soviético en base a "las tradiciones progresistas de la escuela realista rusa". Solo en 1970 una exposición insinuará la verdad semioculta: la tradición que la Academia siempre ha hecho suya es la de su antecesora, la Academia Imperial de las Artes, cuyo legado enmascarado transpira en los rasgos de sus supuestos antagonistas, los citados viejos y nuevos realistas.

Casi veinte años (y un cambio de Primer secretario del Partido Comunista) después, Kémenov, por entonces viceministro de Cultura y futuro vicepresidente de la Academia de las Artes, vuelve al tema sin las prisas de la época de los juicios rápidos. En 1953, trabajos como *Del carácter objetivo de las leyes del arte realista*, que retoman la lucha post-mortem contra "el abuso anárquico y el aventurismo en el área de la forma artística",<sup>30</sup> son tan soporíferos como la vida social de las últimas décadas soviéticas. La lógica es tautológica, limitándose a citas de Lenin y Engels, hasta la burla nada graciosa ha quedado en el pasado, convertida en fórmula, en etiqueta. Pero el catálogo de las culpas del formalismo decadente se ha enriquecido, aludiendo, por lo demás, con el mismo despecho, a movimientos extranjeros de un siglo atrás, como al impresionismo y a los artistas soviéticos eliminados, arrepentidos o silenciados desde hace décadas. El tiempo en la sala de juicios, donde el público dormita, es un eterno presente.

<sup>27</sup> Al año siguiente, el texto aparece con el título *Contra el formalismo y el naturalismo en el arte*, en una recopilación homónima, junto con otros artículos, la mayoría anónimos. Del todo parece que detrás de las siglas del editor, P.I. Lébedev, se esconde el antiguo líder del Proletcult, convertido en cabeza de la censura soviética, Pavel Ivanovich Lébedev-Polianski.

<sup>28</sup> KÉMENOV, Vladímir, en LÉBEDEV, P., 1937, p. 21.

<sup>29</sup> KÉMENOV, Vladímir, en LÉBEDEV, P., 1937, p. 19.

<sup>30</sup> KÉMENOV, Vladímir, 1956 (1953), p. 23.



Provoca una sonrisa el hecho de que, a este enemigo inmortal y trans-individual se le acuse, en primer lugar, de pluralismo, que además es una perversión de la libertad objetiva. La confusión que produce "tantas opiniones diferentes, como hay tantas diferentes escuelas, escuelitas, grupos y agrupaciones en el bando formalista",<sup>31</sup> es un error premeditado:

Con semejantes sofismos idealistas, la estética reaccionaria burguesa trata de demostrar que el mundo es un reino del caos y de la casualidad y que el artista tiene el pleno derecho a la arbitrariedad.<sup>32</sup>

Como antagonista del arte verdaderamente soviético, que ahora está definido como realismo progresista, el formalismo subjetivo carece de la virilidad heroica, necesaria para el sacrificio del artista, para su conversión al servicio de un ideal común; lo cual le convierte en enemigo del avance de la humanidad. Esta falta moral está vinculada a otra característica capital. Y es que el arte decadente es antipatriótico, es decir antisocialista y antipopular. Nos lo demuestran todos los ejemplos geniales a los que se hace hincapié, Shakespeare, Rembrandt, David y todos los maestros de Grecia y el Renacimiento, además de los divinizados pintores, "Los Ambulantes" rusos. En todos estos se demuestra la validez de la máxima:

El artista no puede quedar satisfecho con su experiencia personal, sino que está obligado a apoyarse en la experiencia del pueblo, estar atento a su voz, aprender de él, imbuirse de los pensamientos, los sentimientos, las aspiraciones de los millones de hombres sencillos.<sup>33</sup>

El alejamiento de los hombres sencillos y de su lucha de clases es lo que provoca la impotencia formal, la pérdida del talento y de la conciencia sana, la complejidad de las falacias... En fin, todo aquel castigo moral, evocado con mucho detalle, sin que en ningún momento se relacione con el sistema de castigos reales.

Por último, al formalismo en todas sus variantes le falta universalismo, es decir, no pertenece a la unidad objetiva arte-ciencia, que el autor trae a colación en cada página. Esta incapacidad del artista decadente para acercarse a la ciencia (y de

ahí, a la utilidad social), queda patente en su insolvencia a la hora de tipificar, de crear tipos con reglas y propósitos concretos. Según un principio heredado de otro teórico de la estética revolucionaria del entresiglos, Belinski, el tipo en el arte equivale a la especie en la naturaleza y al héroe en la historia. Además, prosigue Kémenov, "lo típico en el arte, como la ley en la ciencia, se apoya en procesos [...] que existen de forma objetiva, fuera de la conciencia del científico o del artista".<sup>34</sup> Aquel principio exterior a la mente individual, que convierte al artista en "ingeniero del alma" es la verdadera base de la "abstracción artística correcta", del realismo llamado clásico. Es el principio de autoridad única, que permite al artista "entender qué es casual, y qué, dictado por la ley [...], distinguir lo futuro, lo avanzado, lo radiante, de lo cansado, lo envejecido, lo moribundo",<sup>35</sup> lo condenado a muerte. Efectivamente, esta es ni más ni menos que la autoridad que dicta las condenas.

Poco antes, a principios de 1953, muere Stalin. Inmediatamente después, la sociedad soviética entra en la era de la desestalinización, guiada por el nuevo Primer secretario del partido, Nikita Jruschov, y la relajación de la censura es visible. En Moscú, pero sobre todo, en la capital cultural, Leningrado, alejada del poder, las primeras muestras de la nueva vanguardia, un arte llamado alternativo o disidente, empieza a salir de su escondite. De manera demasiado optimista, como demuestra un evento de 1962. El propio Jruschov es invitado a un acto conmemorativo en el Manezh (Picadero de Moscú), donde por primera vez se expone algo de arte abstracto (fig. 5). Sus comentarios (omito los puramente escatológicos) entran en la historia cultural soviética:

¿Qué es esto? ¿Qué sois vosotros, hombres o malditos maricas, cómo podéis pintar así?! ¿No os da vergüenza?! [...]. ¡Prohibid! ¡Prohibidlo todo! ¡Cortad esta atrocidad! ¡Y perseguidlos a todos!<sup>36</sup>

De los gritos del jefe del estado, que por lo demás no desentonan de su registro habitual, queda evidente que la homofobia –pilar de las purgas de los intelectuales soviéticos– no ha desaparecido con el cierre de los campos de concentración. Pero

<sup>31</sup> KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 6.

<sup>32</sup> KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 7.

<sup>33</sup> KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 13.

<sup>34</sup> KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 18.

<sup>35</sup> KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 7.

<sup>36</sup> Entre diversas fuentes, incluidas grabaciones, que recogen este antológico discurso: RABICHEV, Leonid, 1962.



Fig. 5. Nikita Jruschov ofrece su reseña crítica sobre el arte abstracto en la exposición en el Manezh, Moscú, 1-12-1962.

por entonces ya no todas las contribuciones críticas dedicadas al arte formalista imitan el estilo ejemplar del líder.

### 3. Las profundas contradicciones internas<sup>37</sup> del estancamiento. Grigory Sternin vs. Vladislav Zimenko

En 1977, el Premio Nobel de la Paz Andréi Sájarov habla de los violentos crímenes y las desbaratadas esperanzas de la historia soviética, diagnosticando la sociedad de su tiempo: indiferente, cínica y basada en dos principios: hoy por mí y mañana por ti y “no romperás los muros a cabezazos”.<sup>38</sup> Es la época de la parálisis social, que los libros de historia identifican con la enfermiza cara de Leonid Brézhnev o con el término “estancamiento”.

Enfocando una vertiente menos conocida y más optimista del periodo, Susan Reid afirma que la palabra clave para definir culturalmente este tiempo de muros y cabezas intactas es “memoria”.<sup>39</sup> Muy especialmente, en el arte y su historia, que lentamente empieza a recuperar como modelos permitidos periodos enteros borrados de su corpus. El estricto esquema maniqueo parece romperse también para el arte coetáneo: surgen estilos alternativos dentro del realismo socialista, arte “permitido”... y cada vez más pintores inconformistas que se proponen exponer sus obras.

Las consecuencias incluyen atentados físicos contra artistas y obras. El 15-09-1974 un grupo de pin-

tores de Moscú, entre ellos O. Rabin, V. Komar, A. Melamid y E. Rujin, tratan de montar una exposición en medio del desolado vacío del campo. La leyenda urbana atribuye al policía, responsable de la destrucción con excavadoras de la exposición, un amargo chiste: “habría que fusilarlos, pero da pena malgastar balas”. La cita no es baladí. Este absurdo que juega con la violencia y la estupidez, haciendo malabarismos con fragmentos del mundo al revés, no es un patrimonio solo de los populares chistes políticos. Puede observarse también, entremezclado con la incurable tristeza de la parálisis, de la que hablaba Sájarov, en las propias pinturas inconformistas (fig. 6). ¿Se puede esperar que, si el contagio llega a la Academia, los síntomas se decantarán por la línea de la memoria y no por la de la risa amarga?

En 1970, cuando publica *La vida artística de Rusia en el entresiglo*, Grigory Sternin (1927-2013) ostenta un currículum con un número récord de puestos académicos altamente especializados, vinculados con materias al margen del interés prioritario, o demasiado pluridisciplinarios. El libro comparte el propósito de otros trabajos suyos: limpiar cualquier mácula de la memoria del modernismo y simbolismo rusos.

A primera vista, la voluminosa obra de Sternin se dedica a la investigación de movimientos cuyos lazos con las posteriores corrientes de vanguardia se entreveían contradictorios e inasibles. Entre la revisión de la vertiginosa multitud de fuentes sobre el Art Nouveau ruso, investigadas desde una no menos vertiginosa pluralidad de ángulos, intercala además todos los conceptos clave de la estética marxista, aquellos mismos términos que sirvieron durante décadas a la condena del arte decadente. Introducidos hábilmente entre alardes de erudición y estilo, el sentido original de todos estos conceptos acaba siendo invertido.

Entre la multitud de consignas que pierden toda connotación negativa gracias a las transformaciones a que las somete *La vida artística...*, destacan dos: la diversidad y el individualismo en el arte. La familia semántica del vocablo “diversidad” se hace presente en cada página, hasta creando neologismos. Después de referirse a las inevitables autoridades de la crítica marxista, y de demostrar con matemática exactitud la existencia de los va-

<sup>37</sup> STERNIN, Grigory, 1970; la expresión y sus reelaboraciones, usadas reiteradamente por Sternin en referencia a la época que investiga, guarda estrecha relación con el momento en el que escribe.

<sup>38</sup> SÁJAROV, Andréi, 1977.

<sup>39</sup> REID, Susan, 1993, pp. 161 y post.

lores más sagrados en las décadas pasadas, patriotismo y carácter de masas, en el modernismo, donde nadie los esperaba, Sternin vuelve a su leitmotiv: la multiplicidad y la contradicción de la época investigada. Y los subraya con una adoración completamente desconocida por la crítica soviética. Se acaba el libro con la convicción de que los "prodigiosos pluralismo y heterogeneidad de los esfuerzos creativos",<sup>40</sup> la pluralidad de matices, capas y sentidos, con significados esenciales opuestos a los aparentes, o el bullir de la infinidad de puntos de vista, presentados sin estigmatizar ni aceptar incondicionalmente ninguno, todo ello representa no solo la característica más positiva del entresiglo cultural ruso, sino de cualquier época que merezca ser investigada.

Junto con el pluralismo de las ideas y los estilos es absuelto de toda acusación el subjetivismo creativo... de momento, en el arte modernista, pero el precedente promete. Hasta cuando nos describe sus manifestaciones más exacerbadas, Sternin consigue presentar el individualismo, propio de artistas, críticos e ideólogos-estetas, como parte indispensable de una ecuación cuya otra parte son el consumo cultural y material de los grandes grupos humanos, incluida la clase proletaria y la sacrosanta patria rusa. La segunda convicción que el libro implanta casi imperceptible pero incansablemente es que, si se amenaza el equilibrio de este conjunto, se daña no solo la posibilidad de creación artística sino también la del estudio del hecho cultural. Incluso si este mensaje llega solo a los que leen entre líneas, no conviene olvidar un hecho muy contrastado: en la Unión Soviética todos, menos los profesionales de la censura, saben leer en clave.

El discurso de la memoria también puede ser utilizado con propósitos muy diferentes. La época del estancamiento, en su lánguido aburrimiento, produce una cantidad ingente de obras teóricas y didácticas, dedicadas al arte y a su historia, como en ningún otro tiempo. Hasta finales de los ochenta, ninguno de los autores menciona la existencia del arte inconformista soviético. La prensa especializada se limita a actualizar las acusaciones contra el arte occidental no figurativo, informando sobre la "exitosa lucha del realismo contra todo tipo de 'ismos'".<sup>41</sup> Un ejemplo paradigmático es el trabajo del destacado miembro de la Academia de las Artes, M. Lifshitz, *La crisis de la deformidad*, que vuelve a arremeter contra todo el arte de las van-



Fig. 6. Vitaly Komar, Alexander Melamid. *El nacimiento del realismo socialista*, 1982-1983.

guardias históricas y sus herederos, con la inevitable conclusión argumental: "Que nuestra bandera sea siempre Lenin". Pero hasta en las denuncias más hostiles algo ha cambiado. Lo demuestra el estudio más célebre de la década de los setenta, *El humanismo del arte* de Vladislav Zimenko (1919-1994); director de la revista oficial dedicada a la crítica artística, durante los últimos treinta años de la URSS.

Como no podría ser de otra manera, en el libro no caben sino dos tipos de argumentación: la que describe el protagonista, el arte realista, y la que permite analizar el antagonista, el arte deshumanizado. Pese a que la prioridad pertenece al arte "bueno", el enemigo está omnipresente, no hay afirmación que no necesite el apoyo de la condena. ¿De dónde salía la nueva legión de adversarios? Revisando las filas, encontramos el bando de los buenos con amplios refuerzos: a los conocidos genios del Renacimiento y la Grecia clásica y a los selectos realistas decimonónicos se les unen el ar-

<sup>40</sup> STERNIN, Grigory, 1970, p. 73.

<sup>41</sup> GRACHEVA, Svetlana, 2009, pp. 230 y post.

te egipcio, el de la Rusia antigua, ejemplos del arte barroco o hasta del gótico. En el bando del enemigo no están solo los creadores de arte de las últimas tendencias en el Occidente (en Rusia, pese a que prohíben sus exposiciones, oficialmente no existen). También comparecen nombres como Michel Foucault y Herbert Marcuse, este último presentado a los lectores como uno de los "filósofos que en cierto periodo llegaron incluso a autodenominarse 'marxistas'".<sup>42</sup> Enumerando las características del arte verdadero de todos los siglos y regiones, del que Zimenko se apropia, vemos que en realidad el antagonista pugna por acaparar el espacio del texto. La mayoría de las cualidades del arte elogiado no son sino negaciones del anti-arte, del arte apoyado no tanto por los escasos nombres de Op y Pop art, sino, por la temible sombra de los pensadores de la "falsa" izquierda, los que pretenden que el marxismo es una tendencia que puede ser desarrollada y modificada: herejía para los guardianes del único camino para el cumplimiento de la misión histórica. ¡Insistamos en la relación: Marcuse, profeta del arte cinético!

El arte "nuestro" es lo contrario de todo lo que se desvía de la perfección moral heroica. Su grandeza se nutre de lo extraordinario y desprecia toda complejidad como superficial reduccionismo. Uno de los detalles más molestos para el progreso humano lineal, que este arte simboliza y ensalza, son las diferentes formas de subjetividad o individualidad, independientemente de si estas se manifiestan en el creador, en el público o incluso en el objeto representado. Coronar este conjunto de características del realismo socialista con el denominador "humanista" responde a la misma lógica que, en otras décadas, llamaba a este mismo realismo "revolucionario". Ahora se trata de remarcar que las pretensiones de humanismo, por el arte de los años sesenta, son falsas, usurpadoras. No hay muchas otras diferencias entre este modelo de nombre dulce y los anteriores: también el arte humanista es una gesta viril, donde el artista "no escatima tiempo ni fuerzas, para dar a su obra un elevado nivel de maestría" y, de esta manera, se convierte en ejemplo moral, altamente educativo, de modo que dentro del espacio sacro del museo todas las personas "adoptan una actitud reservada y modesta [...] ante obras de arte que tienen impreso el sello del trabajo inspirado, concentrado, devoto".<sup>43</sup>

Al arte antagonista, sin detenerse para distinguir entre los distintos movimientos, se le sigue nombrando con la acostumbrada coletilla despectiva "formalista". Sus errores proceden de la inversión de las virtudes del gran arte: el juego, la duda, la evasión de responsabilidades sociales, la pereza para acometer trabajos titánicos y sublimes... Su pecado capital, el que resume todos, es la anulación del orden, aquel eterno orden trinitario: ley de la naturaleza –ley del Hombre, vencedor de la naturaleza– jerarquía normativa de géneros, estilos y formas.

Los conceptos de la acusación permanecen, pero el tono ha cambiado; nos lo enseña la alusión inequívoca a los artistas silenciados, perseguidos o rehabilitados que "superaron con decisión los aspectos perniciosos de pasiones artísticas del pasado".<sup>44</sup> Los enfermos de ironía, antes declarados enemigos del pueblo y conspiradores, ahora son descritos con la indulgente terminología de las patologías psíquicas. ¿La paz con los propios muertos o una tergiversación más del "arte formalista" nacional del pasado, para segar, de raíz, cualquier brote sucesor? Una nueva acepción de "humanismo"...

### III. Conclusiones o últimas apelaciones

En 1917 la revista de los cubofuturistas soviéticos adopta el nombre *Revolución del espíritu*. Tanto el futurismo, como el suprematismo y el constructivismo, se declaran movimientos revolucionarios que se han adelantado a los cambios políticos acontecidos con la Revolución de Octubre. La convicción de los artistas de vanguardia, de que su tarea de destrucción de todos los componentes de la cultura burguesa es la esencia de la revolución, no es compartida por los líderes políticos; a partir de los años veinte tan solo el comisario Lunacharski compagina estas ideas, expresadas de manera cada vez más tímida, con otras, bien arraigadas en el pensamiento estético de los revolucionarios decimonónicos, nutridas de una mezcla populista de idealismo arbitrario y pragmatismo al servicio de la coyuntura social. En los cambios históricos que determinan el destino de la primera revolución proletaria, las utopías apocalípticas de sus artistas, resultan ser uno de los primeros lastres. Las represiones más sanguinarias se desarrollan en dos fases, ambas durante el gobierno estalinista. Sin embargo, la marginación de los artistas cuya vi-

<sup>42</sup> ZIMENKO, Vladislav, 1976, p. 7, de la edición en castellano.

<sup>43</sup> ZIMENKO, Vladislav, 1976, p. 15, de la edición en castellano.

<sup>44</sup> ZIMENKO, Vladislav, 1976, p. 87, de la edición en castellano.

sión no coincide con la del aparato del partido, la demonización de la intelectualidad, así como la persecución de los oponentes en general –fabricando enemigos cuando escasean–, están documentadas mucho antes de la muerte de Lenin. En este periodo, el pintor futurista Punin escribe uno de los mejores análisis de la situación de los artistas de vanguardia, quizá el único elemento que se le escapa es su lectura como autodenuncia:

La sabiduría del estado consiste en crear mayorías. La sabiduría de la revolución: en tener su minoría. La minoría revolucionaria no ofreció grandiosos sacrificios, como su inspiración y su trabajo a la Revolución de Octubre, para luego apoyar y divulgar un arte estatal. Los futuristas, los detentadores de la sabiduría revolucionaria, queremos tener nuestra minoría y la tendremos. Con nosotros están solo los que prefieren su creación por encima de todos los bienes de este mundo.<sup>45</sup>

Vimos que todos los argumentos estéticos posteriores contra las formas de arte perseguidas se pueden reducir a dos tipos: los acomodaticios, que adaptan con mayor o menor habilidad la terminología originaria a la coyuntura política nueva, y los que acusan a los diferentes de ser... una minoría.

La mitología oficial atribuye gustosamente la idea del método del realismo socialista, durante décadas llamado “realismo socialista estalinista”, al propio Stalin. El hecho concreto es a todas luces apócrifo, en un estado donde el líder ostenta la autoridad de la mitad de la producción académica. Pero nadie negaría su paternidad indirecta: la crudeza de los años treinta, con millones de muertos de inanición a consecuencia de las reformas agrarias, entre otras tragedias, hace indispensable la entronización de un tipo de arte que mixtifiqué la realidad, reemplazándola con el espejismo de las consignas. Los policías de este arte oficial, surgidos entre los propios intelectuales, heredan una retórica que pertenece a otros tiempos –al confuso y febril XIX, a las contradictorias tentativas de Lunacharski de definir, y hasta de conciliar, las visiones del arte antagonistas–, pero también la retórica de los debates entre las propias vanguardias, peleando por su legitimidad revolucionaria en los primeros años después de 1917.

Cuando se redoblan las persecuciones masivas, y cualquier justificación servía para esta mecánica recurrente, en este caso la promulgación del realismo estalinista, en realidad, una buena parte de

la vanguardia ya ha perecido. Con la retórica se heredan también los enemigos y, retomando la raíz decimonónica, los modelos para aplaudir. Los argumentos destructivos se aplican arbitrariamente a cualquier artista que no siga la línea oficial, incluso si tiene muy poco que ver con las ideas futuristas o constructivistas. Hecho que hace muy difícil precisar las características del enemigo perseguido: “formalistas y decadentes” pueden ser desde los autores de obras demasiado realistas, al margen del luminoso ideal del partido, hasta los sospechosos de exceso de virtuosismo, un pecado peligrosamente amplio. El resultado de la conversión de la acusación en decadencia en tópico se evidencia en la segunda fase de las persecuciones, después de la pausa obligada de la Segunda Guerra Mundial: decididamente no quedan ni formalistas ni decadentes, solo artistas que no encajan en el molde oficial, condenados con la misma etiqueta. La arbitrariedad retórica pervive en los años posteriores al estalinismo. Los gustos conservadores, al igual que los oportunismos estético y político, sobreviven durante décadas a los campos de concentración. El encasillamiento en el cajón de sastre formalista es aplicado todavía a los pintores de las nuevas minorías vanguardistas de los setenta y ochenta, muy diferentes de los de inicios de siglo: eclécticos, embebidos de amarga y sutil ironía... decididamente posmodernos.

Ni la estética ni la historia del arte de hoy ofrecen una revisión definitiva del destino de las vanguardias rusas. A principios del siglo XXI la conciencia histórica de la Academia rusa cristalizó en la particular voz de María Chegodaeva. Para entenderla, es justo recordar que se vincula a un estrato de la institución directamente relacionado con el trabajo de Sternin, es decir, con posicionamientos de osadía poco común. En los escritos de Chegodaeva, los grandes líderes del futurismo y del constructivismo aparecen como titanes bíblicos. Su mensaje supera el ámbito político, convirtiéndolos en mesías, y el hecho de que las oleadas de represión comiencen con la persecución de estos iluminados encuentra una lógica explicación. La grandeza mística de la verdadera revolución, la artística, es atacada por la revolución falsa, la pretendida, cuya mediocridad no soporta la dimensión espiritual, de siempre tan rusa y a la vez, tan universal:

[...] si en siglo XX se ha realizado, ha triunfado la revolución, fue solo esta, la inevitablemente condenada, utópica, pero a pesar de todo, vencedora en el

<sup>45</sup> PUNIN, Iván, citado en CHEGODAEVA, María, 2010a, p. 26.

mundo entero "revolución del espíritu" de Kandinsky y Malévich.<sup>46</sup>

Desde el exilio de los intelectuales represaliados, el antagonismo entre la vanguardia revolucionaria y las teorías estético-políticas dominantes toma otro cariz. Para Igor Golomstock, la revolución del espíritu de los artistas innovadores de los años veinte en la Unión Soviética encuentra sus paralelos en los casos análogos de otros estados totalitarios, como la Italia fascista. El poder, que se servirá de las ideas más conservadoras en materia de arte y estética para librarse de la competencia revolucionaria, ha actuado como un parricida. Los propios intelectuales radicales le han proporcionado las ideas de hacer *tabula rasa* para construir un mundo mejor. Estilísticamente los realismos genocidas y las vanguardias son opuestos, pero genéticamente son inseparables:

El arte totalitario no surgió del vacío. Le precedió una larga etapa, cuando [...] las ideas políticas de la revolución total y de la remodelación social se presentaban en las nítidas fórmulas del arte nuevo. Incapaz, por su naturaleza conservadora, de reproducir ideas nuevas, el realismo totalitario las toma ya elaboradas [...] las convierte en su opuesto y forja de ellas armas para la destrucción de sus adversarios, incluidos los creadores de estas ideas.<sup>47</sup>

Esta convicción, de que la guerra contra las vanguardias fue solo una realización de sus propias consignas, que anunciaban que si la revolución pereciera, quisieran perecer con ella, encuentra resonancias en el pensamiento estético posmoderno. La herencia de la vanguardia, usurpada por la estética autoritaria, su tergiversación, el borrado de las huellas del origen, se convierten en partes del juego cultural que da fisonomía al siglo XX, igual que la creación artificial de un público y la multiplicidad de capas y estrategias que traslucen detrás de cada fenómeno estético.<sup>48</sup> La presencia de estas ideas, en un teórico de la posmodernidad como Boris Groys, además de conoedor *in situ* de la realidad rusa, demuestra la vigencia del estudio de las guerras terminológicas en torno a la vanguardia soviética, como laboratorio necesario para la comprensión de muchos de los mecanismos que conforman el arte desde entonces. Una historia que se niega a pasar en la historia.

## Bibliografía y fuentes

- BOWN, Matthew; TAYLOR Brandon (eds.). *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- CHEGODAEVA, María. "Hacia una historia del realismo socialista en Rusia". *Dialog iskusstv*, 2010a, nº 3, pp. 22-27 (orig.: "К истории социалистического реализма в России").
- CHEGODAEVA, María. "La imagen idealizada". *Dialog iskusstv*, 2010b, nº 5, pp. 66-73 (orig.: "Идеализированный образ").
- FAUCHEREAU, Serge. *Avant-gardes du XXe siècle: arts & littérature, 1905-1930*. Paris: Flammarion, 2010.
- FERRÉ, Rosa (com.). *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (Exposición celebrada en Madrid, La Casa Encendida, del 07-X-2011 al 15-I-2012). Madrid: La Casa Encendida, 2011.
- GOLOMSTOCK, Igor. *Arte totalitario*. Moscú: Galart, 1994 (orig.: *Тоталитарное искусство*).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1999.
- GRACHEVA, Svetlana. *La crítica artística nacional del siglo XX: cuestiones teóricas, históricas y formativas*. Tesis doctoral inédita. Academia Rusa de las Artes, 2009 (orig.: *Отечественная художественная критика хх века: вопросы теории, истории, образования*).
- GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2008.
- HOFFMAN, David L. *Stalinist Values The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*. Ithaca NY: Cornell University Press, 2003.
- KÉMENOV, Vladimir. *Artículos sobre el arte*. Moscú: Iskusstvo, 1956 (orig.: *Статьи об искусстве*).
- KOKURIN, Alexandr (ed.). *GULAG, 1918-1960*. Moscú: Materik-alfa, 2002 (orig.: *ГУЛАГ: Главное управление лагерей*).
- KOVTUN, Evgueny. *Art of Century: Russian Avant-Garde*. Parkstone International, 2012.
- LEBEDEV, Pavel (ed.). *Contra el formalismo y el naturalismo en el arte*. Moscú: OGIZ-IZOGIZ, 1937 (orig.: *Против формализма и натурализма в искусстве*).
- LENIN, Vladimir. *La literatura y el arte*. Moscú: Progreso, 1971.
- LENIN, Vladimir. *Obras completas*. Moscú: Editorial de literatura política, 1970 (orig.: *Полное собрание сочинений*).
- LODDER, Christina. *Russian constructivism*. New Haven. London: Yale University Press, 1983.
- LUNACHARSKI, Anatoli. *De las artes plásticas*, 2 vols. Moscú: Sovetskii Hudojnik, 1967 (orig.: *Об изобразительном искусстве*).
- MARX, Carlos; ENGELS, Federico. *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. México: Grijalbo, 1970.
- PLEJÁNOV, Gueorgui. *Arte y literatura*. Moscú: GIHL, 1948, (orig.: *Искусство и литература*).
- RABICHEV, Leonid. "El Manej, 1962, antes y después". *Znamia*, 2001, nº 9 (orig.: *Манеж 1962, до и после*). En <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/9/rab.html> (20.04.2016).

<sup>46</sup> CHEGODAEVA, María, 2010b, p. 69.

<sup>47</sup> GOLOMSTOCK, Igor, 1994, p. 6.

<sup>48</sup> GROYS, Boris, 2010, pp. 140-148.

- REID, Susan. "The art of memory: retrospectivism in Soviet's painting of the Brezhnev era". En BOWN, M.; TAYLOR, B. (eds.). *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one party state, 1917-1992*. Manchester: Manchester University Press, 1993, pp. 161-187.
- SÁJAROV Andréi. *Alarm and Hope*. New York: Khronika Press, 1977. En [http://www.sakharov-archive.ru/Raboty/Rabot\\_35.html](http://www.sakharov-archive.ru/Raboty/Rabot_35.html) (02.02.2016).
- SOLSCHENIZYN, Alexandr. *Archipiélago Gulag, 1918-1956*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.
- STERNIN, Grigory. *La vida artística de Rusia en el entresiglos*. Moscú: Iskusstvo, 1970 (orig.: *Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков*).
- TROTSKI, León. "Anatoli Vasilievich Lunacharski". *Boletín de la oposición (bolcheviques – leninistas)*, 1934, nº 38-39 (orig.: Бюллетень оппозиции (большеви-ков-ленинцев). En <http://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotm373.htm> (19-03-2016).
- UNIÓN DE LOS ESCRITORES SOVIÉTICOS. *Primer congreso de la Unión de los escritores soviéticos. Informe es-tenográfico*. Moscú: GIHL, 1934 (orig.: *Первый все-союзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт*).
- URSS. Código Penal de la RSFSR de 1926. *Legislacion Completa de la RSFSR*, vol. 80, 1926 (orig.: Уголовный кодекс РСФСР).
- URSS. Decreto del Comité Central del Partido Comunista de Rusia (bolcheviques) de 18 de junio: "De la política del partido en el ámbito de la literatura". *Pravda*, 01-VII-1925, pp. 8-9, nº 25-26 (orig.: "О политике партии в области художественной литературы").
- URSS. Decreto "Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas" de 8 de marzo, 1932. *Partynoe stroitelstvo*, 23-IV-1932, nº 9. p. 62 (orig.: "О перестройке литературно-художественных организаций").
- WHITE, G. (ed.). *Forbidden art: the postwar russian avant-garde*. Los Ángeles: Curatorial Assistance, 1998.
- ZIMENKO, Vladislav. *El humanismo del arte*. Moscú: Progreso, 1976.

