

<https://info.nodo50.org/Abajo-el-arte-como-medio-de.html>



Apuntes a propósito de la exposición de Aleksander
Rodchenko en Barcelona

“¡Abajo el arte como medio de alejarse de la vida!”

- Noticias - Noticias Destacadas -



Fecha de publicación en línea: Miércoles 29 de octubre de
2008

Copyright © Nodo50 - Todos derechos reservados

La pretensión de Rodchenko, compartida por el grueso de los artistas soviéticos de la época, ha sido tachada por lo común de utópica, en el sentido peyorativo del término. Se entiende -pero cada vez menos, porque no vivimos tiempos para ilusiones espurias- que el arte es aquello que nos arrebató, nos fascina, nos saca de nuestro propio tiempo y nos eleva, y que si no lo hace no es arte. Maiakovski despachó, con su sarcasmo habitual, a estos estéticos: «Y el alma, ¿dónde está? ¡Esto es pura retórica! ¿Y dónde está la poesía? ¡Esto no es más que periodismo! “Capitalismo” no es una palabra bonita, suena mucho mejor “ruiseñor”, pero yo la repetiré una y otra vez. Yo puedo escribir sobre muchas cosas, pero ahora no es la hora de palabras de amor.»

[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L259xH400/rodchenko_live_badge-9accd.jpg]

La historia siempre nos reserva ironías agrisadas: que la exposición de uno de los más conspicuos representantes de la vanguardia artística soviética haya coincidido nada menos que con un torbellino financiero cuyas proporciones prometen con llevarse por delante las últimas hojas de parra con las que cubría sus vergüenzas el neoliberalismo es una más de ellas.

A **Aleksander Rodchenko** probablemente le hubiese gustado esta ironía. No sólo por lo azaroso de la coincidencia, sino porque en contra de las muchas interpretaciones historiográficas que se sucedieron al desplome de la Unión Soviética y que reducían la vanguardia artística soviética a un movimiento meramente epidérmico y desligado (para bien o para mal) de la sociedad civil, esta exposición puede ayudar a demostrar hasta qué punto estos hombres y mujeres concebían su arte como parte de un proyecto emancipatorio. Conviene recordar que es, con más frecuencia de la que debiera, «el marco institucionalizado en las universidades el que tan a menudo oscurece la presente relevancia política de la herencia cultural», y que las fotografías hechas por Rodchenko de piezas de maquinaria, por ejemplo, no tenían absolutamente nada de glorificación irresponsable del progreso técnico al estilo del futurismo italiano o la *Nueva Objetividad alemana*, sino que estas imágenes «que hoy en día no son tan familiares debido a las exposiciones en los museos, donde cuelgan como tantos dibujos abstractos, fueron publicadas originalmente en periódicos de trabajadores y describían el lugar donde sus lectores trabajaban cotidianamente» e iban enmarcadas por escuetos textos de “corresponsales-trabajadores” (periodistas no profesionales) que trabajaban en las fábricas y que describían los procesos de producción (1).

Rodchenko sigue siendo uno de los artistas soviéticos más reconocidos y apreciados por el gran público. (Si la incorporación de los logros artísticos de Aleksander Rodchenko en el diseño industrial o la fotografía ha sido una victoria a pesar de su derrota histórica o, por el contrario, la prueba más palpable de ésta, es un viejo debate en el que no voy a entrar aquí.) ¿Cuántas variaciones hemos visto ya de su cartel publicitario para la sección de Leningrado de la *Gosizdat* (la editorial literaria estatal) con *Lilia Brik* como modelo, un cartel que incluso llegó a convertirse recientemente en la portada del disco un efímero grupo de pop? Si quiere buscarse una razón de peso que explique su efecto a lo largo de más de ochenta años de historia, una de las candidatas mejor situada sería, sin duda, la vieja aspiración por superar la separación entre arte y vida, incorporando lo primero en lo segundo -y no al revés- y que el artista adoptó en 1921, cuando participó de las actividades del grupo productivista.

[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L400xH280/4521172_718f855895-80a60.jpg]

La pretensión de Rodchenko, compartida por el grueso de los artistas soviéticos de la época, ha sido tachada por lo común de utópica, en el sentido peyorativo del término. Se entiende -pero cada vez menos, porque no vivimos tiempos para ilusiones espurias- que el arte es aquello que nos arrebató, nos fascina, nos saca de nuestro propio tiempo y nos eleva, y que si no lo hace no es arte. *Maiakovski* despachó, con su sarcasmo habitual, a estos estéticos: «Y el alma, ¿dónde está? ¡Esto es pura retórica! ¿Y dónde está la poesía? ¡Esto no es más que periodismo! “Capitalismo” no es una palabra bonita, suena mucho mejor “ruiseñor”, pero yo la repetiré una y otra vez. [...] Yo puedo escribir sobre muchas cosas, pero ahora no es la hora de palabras de amor.» (2)

Recorriendo los sinuosos pasillos del edificio de Gaudí se hace inevitable rendirse ante el inmenso talento y versatilidad que demostró Aleksander Rodchenko durante toda su trayectoria artística. Rodchenko hizo casi todo lo que se puede hacer en arte -pintura, escultura, fotografía, fotomontaje, caricatura, diseño textil, diseño industrial y diseño gráfico para portadas de libros, carteles de cine y de publicidad, *agit-prop* y hasta paquetes de cigarrillos, galletas y caramelos- y todo lo hizo bien. Peterburgués de nacimiento y moscovita de adopción, vino al mundo en 1891 en el seno de una familia trabajadora: su padre trabajaba de utilero en un teatro, su madre era lavandera. En 1902 su familia se trasladó a Kazán, donde estudió en la escuela de arte local. Tras pasar rápidamente por el *modernismo*, el *fauvismo* y el *cufofuturismo*, sus primeras obras de relevancia acusan la influencia del *suprematismo* de *Kazimir Malevich*, señaladamente en series como “negro sobre negro” (1918). Rodchenko se iría alejando paulatinamente del espiritualismo de Malevich para acercarse a la cultura de los materiales de *Vladimir Tatlin*, con quien compartía su visión materialista del arte y método de trabajo, así como una antipatía personal hacia un Malevich cada vez más ensobrecido. Este alejamiento empezó en el terreno formal, trabajabando con composiciones de líneas (que una década más tarde serían la base para sus fotografías), y se tornaría irreversible cuando, en 1919, Rodchenko se unió a *Jivskulptari*, grupo de artistas que se proponía sintetizar los logros de la pintura y de la escultura de vanguardia en proyectos arquitectónicos para el naciente gobierno revolucionario. Casi ninguno de estos proyectos pudo ser concretado debido a las estrecheces económicas derivadas del “cordón sanitario” en torno a la Unión Soviética. Recordando esta etapa juvenil el artista escribiría en 1927 para *Novy LEF*: «*cuando contemplo la cantidad de cuadros que he pintado, a veces me pongo a pensar: ¿qué hago con ellos? Sería una pena quemarlos, hay ahí diez años de trabajo. Pero son tan inútiles como una iglesia. No sirven para nada.*»

Para 1920 Rodchenko ya es totalmente otro. «*El arte del futuro -dirá- no será una decoración para apartamentos privados.*

[<https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L280xH400/Rod33crop-6615-477b3.jpg>]

Será el mismo, según las necesidades, para los edificios de cuarenta y ocho plantas, para los grandes puentes, para el radiotelégrafo, para la aeronáutica, para los barcos.» Por encargo del gobierno bolchevique, en 1920 Rodchenko se ocupó, con tan sólo 29 años, de la reorganización de los museos y escuelas de arte del país, y fue nombrado *Director del Departamento de Museos de la Sección de Artes Plásticas del Comisariado Popular de Instrucción Pública* (dirigido por *Anatoly Lunacharsky*) y del principal museo de Moscú, el *Museo de la Cultura Artística*. Empiezan ocho años de enorme creatividad y trabajo ininterrumpido: en 1920 imparte clase en los *VkhUTEMAS/VKhUTEIN* (los Talleres Superiores de Arte y Técnica que sustituyeron a los Estudios Estatales de Artes Libres), en 1921 en el *INKhUK* (Instituto de Cultura). Ese mismo año se une a los constructivistas, que defendían la unión de la habilidad artística con el conocimiento especializado de la tecnología, relega sus exploraciones puramente artísticas tachándolas de “trabajo de laboratorio” y extiende el alcance de sus experimentos a la manipulación de las formas tridimensionales -con sus “construcciones espaciales” que, suspendidas en el techo, eliminaban el clásico pedestal y creaban juegos de luces y sombras que iban más allá de la escultura clásica- y la participación en la producción industrial de objetos de uso cotidiano (desde juegos de café y piezas de mobiliario a estampados de tela). En 1922 fue nombrado decano de metalurgia de los *VkhUTEMAS* y trabajó con el cineasta *Dziga Vertov* quien, junto con el poeta *Maiakovski* (a quien había conocido en 1920), sirvió de correa de transmisión de las principales ideas del *futurismo ruso*. Esta etapa se clausura con la exposición 5 x 5 = 25, en la que cinco artistas constructivistas (*Varvara Stepanova*, *Alexander Vesmin*, *Liuba Popova*, *Aleksandra Exter* y el propio *Rodchenko*) presentaban cinco obras. Allí Rodchenko llevó sus “monogramas”, tres lienzos pintados de amarillo, rojo y azul respectivamente. Ni tema, ni estilo, ni expresión psicológica: para Rodchenko la pintura ha muerto y hay que pasar a otras cosas.

En 1923, impresionado por el trabajo del alemán *John Heartfield*, Rodchenko empezaría a crear sus propios fotomontajes -a partir de 1925, cuando Rodchenko tome la cámara «por su inmediatez, precio, velocidad y porque era eminentemente figurativa,

[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L280xH395/F_Rodchenko_fotografo-41df1.jpg]

fácilmente reconocible y adaptable a la política educativa soviética» (3), ya con fotografías propias- destinados a las portadas de libros y revistas ilustradas como *LEF (Frente Izquierdista del Arte)* y *Novy LEF*, que incluso ayudó a

compaginar. También participó en la creación del vestuario de *La chinche* (1929) de su amigo Maiakovski, que se representó con dirección de *Vsevolod Meyerhold* y música de un joven *Dmitri Shostakovich*. Con la *Nueva Política Económica*, el ya afianzado *tándem Maiakovski-Rodchenko* se puso al servicio de la publicidad de las compañías estatales: Rodchenko diseñaba sin parar y Maiakovski escribía para él eslóganes breves y directos, hasta el punto de, en palabras de Rodchenko, haber «conquistado Moscú por completo y [...] suplantado el viejo estilo zarista, burgués y occidental de publicidad, con uno nuevo y soviético.» ¡Quién iba de decirles que sería el enemigo a quien combatían quien se apropiaría y aprovecharía en beneficio propio sus logros en este campo! Uno de los carteles de la exposición denuncia con severidad los efectos colaterales de la *NEP* -la creación de, en palabras de Maiakovski, una “burguesía roja” de “neperos”- y pide su clausura. No imaginaron los artistas las consecuencias que ello iba a acarrear. En 1928 *Stalin* decretó el fin de la *NEP*, que había favorecido el florecimiento cultural en la URSS, e implantó los *Planes Quinquenales*, llevando a la vanguardia artística soviética a la bancarrota. La puntilla se la dio en 1929 aboliendo todas las asociaciones literarias y artísticas independientes y obligando a todos sus miembros a encuadrarse en las nuevas asociaciones tuteladas por funcionarios adeptos al régimen. Rodchenko se vio obligado a firmar un contrato con *Izoguiz*, la editorial estatal de artes figurativas, y seguir las rígidas directrices estéticas del PCUS fotografiando los temas que le imponían: deportes, desfiles militares y movimientos de masas coreografiados. Aun trabajando en marco tan estrecho pudo Rodchenko seguir experimentando con los planos picados y contrapicados extremos o las angulaciones poco frecuentes de fotografías tan conocidas como *Pionero con trompeta* o *La torre Shújov*.

En 1931 Rodchenko fue expulsado del círculo *Octubre* de artistas, al que se había unido en 1928, acusado de “formalismo” -etiqueta que serviría para designar a quienes no se plegasen al dogma del realismo socialista-, y se refugió, como muchos otros escritores y artistas (*Isaac Babel*, *Sergei Tretiakov*, *El Lissitzky*...), en los fotorreportajes de URSS en construcción, una revista gráfica de propaganda editada en cinco lenguas distintas (ruso, francés, alemán, inglés y castellano) que iba destinada a ofrecer una imagen favorable de la Unión Soviética en el extranjero. Su estética vanguardista e impecable diseño gráfico servían para mostrar el carácter presuntamente plural y progresista del régimen, una mentira que no se sostenía por ningún lado cuando se la comparaba con la pobreza de los productos culturales de consumo interno, los cuales eran prácticamente desconocidos por completo en Occidente y sólo empezaron a ser estudiados tras la caída del muro de Berlín y la apertura de los archivos rusos. [<https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L200xH239/camara-aa6fa.jpg>]

En 1943 anotó amargamente en su diario: «Tenemos que separar el arte de la política.» Aun padeciendo todo este hostigamiento, Rodchenko -que, en su largo exilio interior, había regresado secretamente a la pintura- continuó organizando exposiciones de fotografía para el gobierno hasta su muerte en Moscú en 1956.

Ruinas, si así se quiere, de un sistema político cuyo fracaso, incluso mucho antes de su desaparición, era patente. Pero como advertía *Susan Buck-Morss*, «haríamos bien en acercar las ruinas hacia nosotros y abrirnos caminos a través de los escombros con el objeto de rescatar las esperanzas utópicas que la modernidad había engendrado, porque lo que no podemos dejar es que éstas desaparezcan.» (4) Cuando, en 1925, los trabajadores franceses visitaron el *Centro de Reunión de Trabajadores* diseñado por Rodchenko expuesto en el *Pabellón Soviético de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París*, que hacía del ocio algo activo y colectivo y a la sazón le valió a su autor cuatro medallas de plata, daban suaves golpecitos al mobiliario mientras decían: «esto es nuestro». Y lo sigue siendo. Y por eso no podemos permitir que nos lo arrebaten los cuatro impostores intelectuales de siempre.

NOTAS: (1) *Susan Buck-Morss*, *Mundo soñado y catástrofe*. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste (Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004), trad. Ramón Ibáñez Ibáñez, pp. 184-185 (2) *Vladimir Mayakovsky*, *Lenin* (Barcelona, Galba, 1978), trad. al catalán de Manuel de Seabra y Joaquim Horta, pp. 30-31 (3) *Juan Agustín Mancebo Roca*, “Vanguardia y realismo socialista” en *El país de octubre* (Murcia, Nausícaä, 2007), p. 132 (4) *Susan Buck-Morss*, op. cit., p. 88.

Àngel Ferrero es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente

“¡Abajo el arte como medio de alejarse de la vida!”

realiza el doctorado en esa misma universidad y escribe artículos de crítica cultural en la revista SINPERMISO.

Fuente: www.sinpermiso.info, 26 Octubre 2008