

Acerca de imágenes y máquinas en las vanguardias constructivistas

Helena Iglesias

Sumario

Se abordan las producciones de las vanguardias en un primer intento de ordenación que atiende a las características que configuran el "arte nuevo" que deberá servir para un "mundo nuevo". Este proceso va desde la tendencia a la destrucción de la "realidad", para convertir al objeto de partida en "víctima" de sucesivos experimentos de abstracción y esquematización, hasta la construcción de "nuevos objetos", independientes de ninguna "realidad" de partida, que nacen así con reglas y significados propios. Se clasifican estos "nuevos objetos" en "objetos-cuadro" y "objetos-en-sí" y se hace aparecer el carácter de discretizables que tienen estos últimos, necesario para poder atender a las reglas de su "construcción", discutiendo, además, el término "construcción" en sus diferentes significados en diferentes idiomas. Se hace aparente el carácter de mecánicos, y estáticos, que tienen estos "nuevos objetos", discutiendo la general aceptación de su dinamismo y maquinismo. Y se hacen algunas consideraciones sobre las verdaderas máquinas ocultas en ellos. Finalmente, se plantea la dificultad de resolver con leyes y postulados idénticos la "construcción" de objetos arquitectónicos proyectados, y de su representación gráfica, puesto que el camino gráfico emprendido pasa por el rechazo general de toda representación.

Se deja abierta una vía para profundizar en el estudio de las características de vanguardia que pueden poseer las producciones de dibujos de arquitectura de las vanguardias constructivistas, teniendo en cuenta que han debido resolver el problema de la no-representación.

Valga por delante una justificación, y un lamento, para afrontar, aunque sea someramente, y en el limitado espacio de un artículo, un tema semejante. Pues puede parecer dislate tratar de temas que, como las vanguardias y sus "ismos", han sido estudiadas, desmenuzadas y casi roídas (literalmente).

Que han sido traducidos, y vueltos a traducir, sus manifiestos, y la mayoría de las veces extrayendo las traducciones unas de las otras, a la manera de las cajas chinas, con inexistentes o insignificantes constataciones de los originales donde aparecieron, o se escribieron.

Que han sido publicadas y republicadas sus producciones, sean gráficas, sean construcciones, y la mayoría de las veces extrayendo, también, aquí, unas publicaciones de las otras, también a la manera de las cajas chinas, como esa mil veces repetida foto antigua de la Torre Einstein de Mendelsohn en Postdam, que se ha repetido en todas las publicaciones durante sesenta años, como si la Torre Einstein no estuviera, entera y verdadera y en cuerpo mortal, de bulto redondo y espacio interior, plantada en su parque en la ciudad de Postdam, esperando para ser fotografiada para las publicaciones.

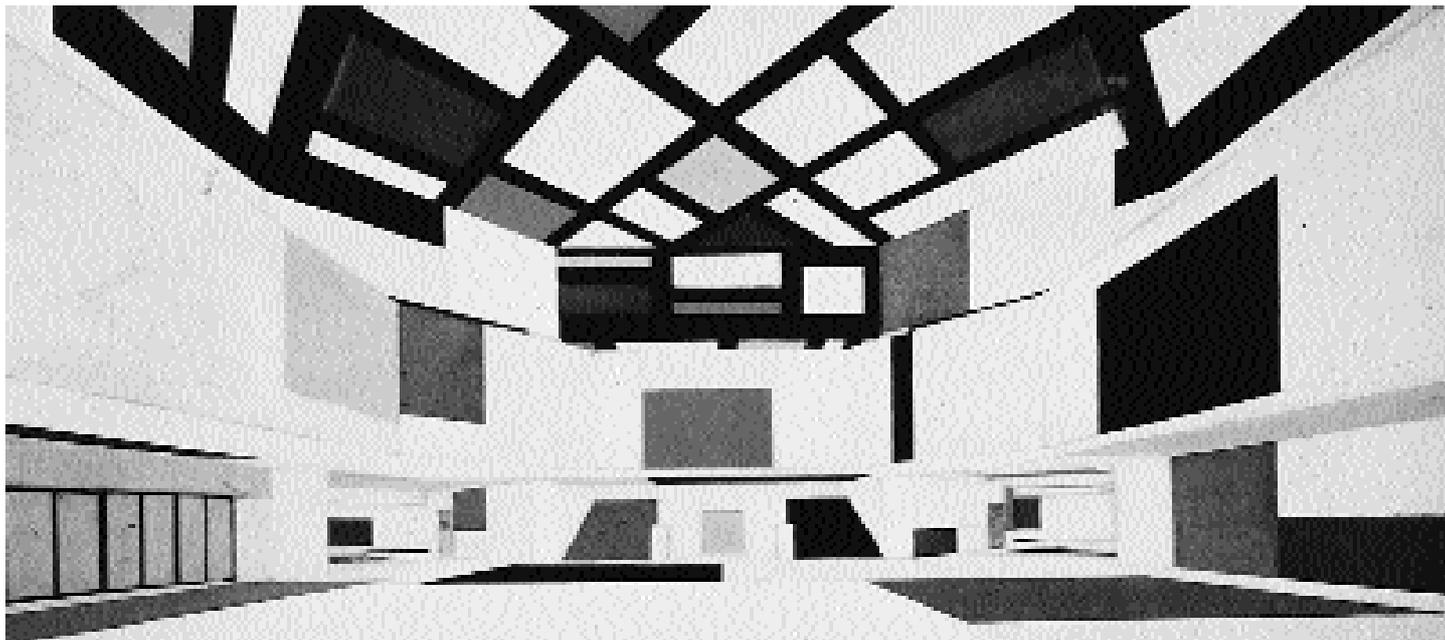
Y mayor dislate aún, cuando, como ahora, la atención preferente de los estudiosos o más bien de los publicistas, se ha desplazado hacia otros períodos y otras tendencias, hacia otros motivos de interés, tan necesario como resulta ahora, al parecer, la irrupción de la teoría de fractales, o de lo "informe", o de lo "grotesco"¹ en la concepción de la arquitectura que se está haciendo en el fin del siglo.

De modo que el tema éste, los cientos de temas, en realidad, que giran alrededor de lo que, para entendernos, llamamos "vanguardias", está, en las "modas teóricas" actuales, suficientemente tratado y suficientemente debatido, y no resulta digno, al parecer, de atención mayor ni siquiera de atención ninguna. Y aún otra cosa sería el estudio y análisis de la propia noción de "vanguardias", de su preciso significado y de la pertinencia de su aplicación en tantos y tantos casos como se aplica².

Así que, como digo, una justificación, y un lamento, que van a ser, si bien se mira, ambos una y la misma cosa. Un lamento por los muchos puntos aceptados casi sin examinar, mil veces repetidos, nunca aclarados, que constituyen una parte de ese "corpus" de estudio de que disfrutan (por así decirlo) las vanguardias; y de los cuales no se hará aquí más que una llamada de atención, puesto que ir algo más lejos de esa llamada obligaría a escribir un tratado.

1. Bendito sea el esforzado corazón del señor Eisenman, que sigue desde los años sesenta, ideando teorías justificativas, la mayoría de las cuales son de bien pintoresca y sorprendente aplicación y alcances.

2. Desde 1962, por ejemplo, en que Renato Poggioli expusiera en "teoría dell'arte d'avanguardia" la escasez de profundización sobre el sentido global de las vanguardias artísticas, con cita relevante de Ortega y de la "des-humanización del arte", la situación sigue prácticamente igual, trivializándose cada vez más el sentido de la palabra "vanguardia".



1. Theo Van Doesburg y Cor Van Eesteren.
2. Diseño de color para el hall de una universidad 1923. Aleksander Rodchenko. Pintura no-objetiva de la serie "negro sobre negro". 1918.

Y una justificación, personalísima, que constituye quizá una excentricidad caracteriológica: me interesan más a mí las vanguardias que los fractales, y habrá, por ello, el lector, que tener en consideración su innegada libertad personal de no leer, frente a la mía de escribir sobre lo que me interesa.

Así que trataré de aclarar algunas relaciones complejas que se establecen entre los objetos "nuevos" producidos por el "arte nuevo" que es reclamado desde todas las vanguardias, las imágenes, también "nuevas", de esos nuevos objetos, y finalmente, las "reglas nuevas" o nuevos mecanismos que sirven para la producción. Todo ello partiendo de la hipótesis general de que los problemas se plantean ante la común necesidad, general y reclamada desde todos y cualquiera de los movimientos, de crear este "arte nuevo" para un "mundo nuevo".

Bien entendido que la finalidad, el sentido y, por tanto, los rasgos fundamentales de ese "arte nuevo" (para un "mundo nuevo") son todo menos uniformes para cada tendencia o grupo de vanguardia. Empezar por suponer que el concepto de "arte nuevo" es igual para todos, tal como parece suponer mucha de la literatura artística habitual, es ignorar uno de los aspectos claves de la vanguardia.

Pero, finalmente, un "arte nuevo" que rompa con todos los conceptos y todas las maneras de entender, de mirar y de concebir, anteriores. Que rompa, igualmente, con las maneras de producir, de expresarse o de realizar, en definitiva de hacer. Y con las modalidades de los objetos artísticos producidos anteriormente, sean cuadros, esculturas o edificios. Y con los materiales tradicionales de producción artística, sean pinturas o telas, o piedras, o papeles, o madera, o metales. Y hasta, en el extremo más radical, con las maneras de hablar, de cantar o de componer anteriores, y por ese mismo camino, hasta con el lenguaje mismo.

Esa ruptura con todas las maneras de mirar, de entender y de concebir en arte (en el arte) anterior tiene un anclaje en la destrucción de la representación visual, es decir, la destrucción de la "realidad", que es como se ha denominado tradicionalmente a las imágenes visuales (y táctiles) del mundo real producidas artísticamente, aunque, como sabemos, bien poco de real tiene esa denominada "realidad"³.

Y esa ruptura sigue una serie de caminos, fundamentalmente de "imágenes", que se inician en actitudes (y producciones) distorsionadoras, que no hacen desaparecer absolutamente la representación (lo que significaría sustituirla por otro orden diferente de trazos gráficos y plásticos, y de significados adjudicados, o adheridos, a ellos) sino que la someten a un proceso de deformación, que va dificultando progresivamente el reconocimiento ("visual") del "objeto" de partida, que se convierte en "víctima" de sucesivos experimentos de esquematización y abstracción.

A la vez que se destruye, o si se quiere, se problematiza, la claridad y coherencia de la propia imagen, del cuadro concebido como imagen verosímil de una realidad posible. Las experiencias multiformes de Rodchenko, por ejemplo, atañen exhaustivamente

3. La discusión de la "realidad de la imitación", o si se quiere, de lo real que existe en la imagen, es un tema recurrente, expuesto con todo detalle en las pinturas impresionistas.

a la "puesta en duda" de los mecanismos de figura y fondo, del contorno de las figuras, del espacio figurado, en el cuadro, y de tantos temas más, ligados a los códigos pictóricos tradicionales.

Y puesto que lo que se destruye, y sustituye progresivamente, es la idea de la obra de arte como imitación (como imagen) de la realidad aparente, el "construir", después de "destruir", y entendido como continuación o seguimiento de la destrucción, tiene también sus raíces en los principios de las vanguardias, en el cubismo, con la búsqueda de unas nuevas leyes o conceptos del cuadro "nuevo", el "objeto-cuadro", que deriva hacia el salto a la abstracción pura, entendido como el salto a la "no-figuración". Que es como enunciar el abandono definitivo del "objeto-víctima" de partida, que va a pasar a ser sustituido por "otras cosas".

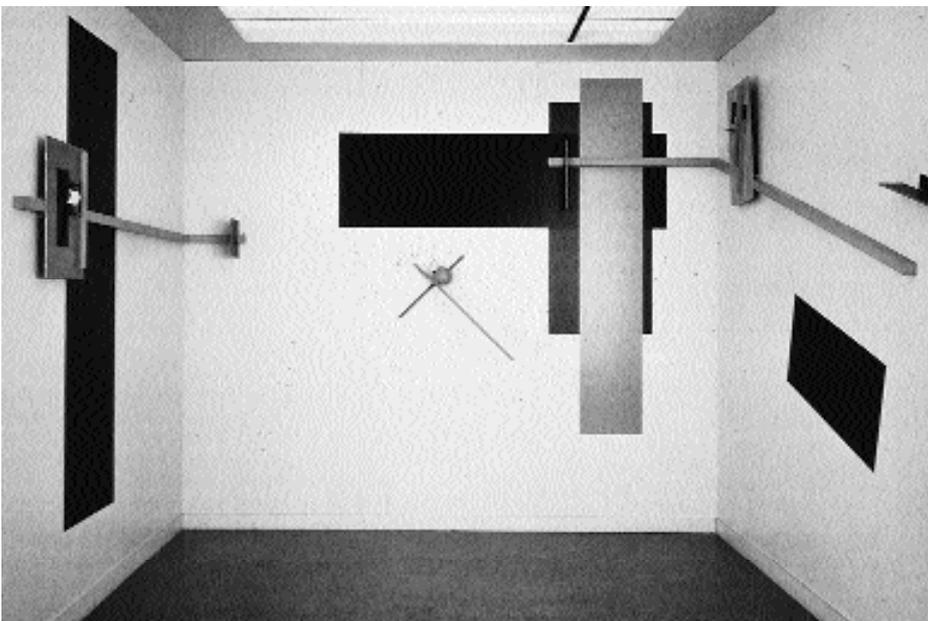
De estas "otras cosas" no existirá ni siquiera el nombre, que deberá, también a su vez, ser objeto de creación; no tendrán procesos de fabricación, reglas de montaje, sistemas de representación, significados adheridos, ni realidad ninguna que no venga predeterminada por sus autores. Pero estas "otras cosas" necesitarán, perentoriamente, existir, para formar parte del "mundo nuevo", la utopía de un "mundo artificial", construido ex-novo, y diferente en todo del anterior mundo existente.

En una primera aproximación, evidentemente simplista, cabría decir, no obstante, que las "otras cosas", los nuevos objetos artísticos, divergen en dos líneas diferentes: la de los objetos materiales reales, que no tienen nada que ver con la figuración plana; y la de la conservación del "objeto-cuadro", plano, pero con un sentido totalmente distinto.

Así que, por ambos caminos, y sin renunciar, además, al proceso destructivo radical de las "rayas al azar" o de las "palabras sin nexo"⁴, que resurgirán como tácticas de creación en determinadas tendencias, se van a aplicar las vanguardias "abstractas" (aceptemos el término para entendernos) a encontrar, aislar, definir, inventar las reglas que permitan, en palabras de Ortega "construir algo que posea alguna sustantividad".

Las etapas recorren el camino objetual paso tras paso hacia la producción de objetos reales, indagando cuales pudieran ser las características de esos nuevos objetos, y cuales las leyes que rigen su producción. Estamos hablando, no se olvide, de un objeto real, aunque artificial, y producido por la mano humana, un objeto que sólo tendrá coherencia y justificación para sus autores, y para los "iniciados" en las reglas que ordenan su producción.

Un tema no demasiado explorado por la crítica y la historia, en relación con las vanguardias, es la proliferación del recurso, repetido frecuentemente en distintos artistas y tendencias, que consiste en inventar y adoptar nombres (no títulos) artificiales, nuevos respecto a lo habitual, para denominar sus obras, ya no cuadros, ni esculturas, sino "merz" (Kurt Schwitters), "proun" (El Lissitzky) "planits" o "arjitektones" (Malevich), o "contrarrelieves" (Tatlin) y tantos más, hasta los menos terminantes, pero indicativos del mismo espíritu, como "composición", "construcción", "construcción espacial", etc.



2

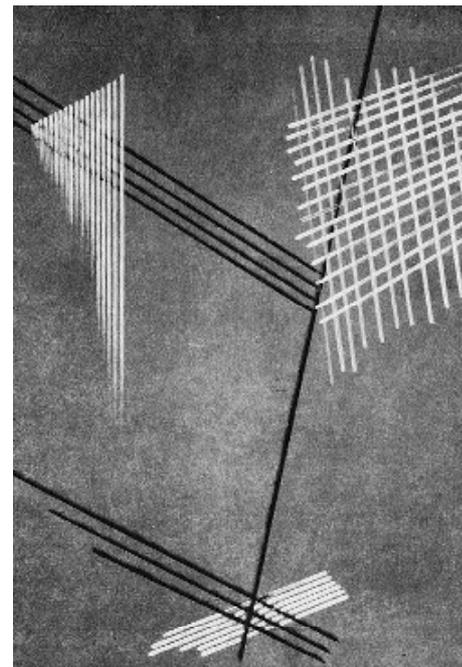
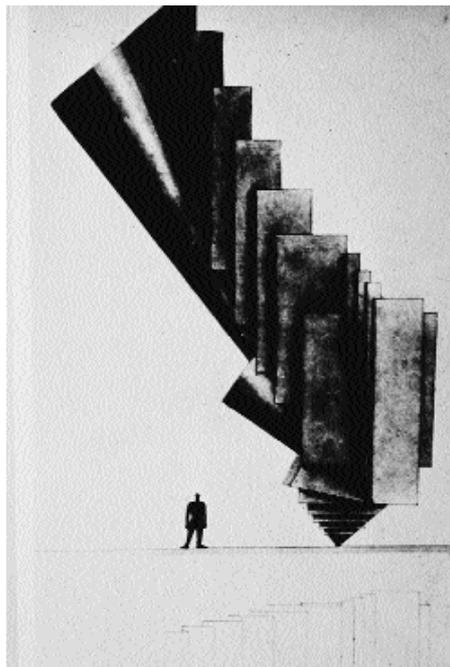
1

1. El Lissitzky. Espacio "Proun". 1923.
2. "G".Nº 2, septiembre 1923. Mies Van Der Rohe: "Bauen".

4. Las "rayas al azar" y las "palabras sin nexo" son citas de "la deshumanización del arte". José Ortega y Gasset. *Revista de Occidente*. Madrid 1925. Y otro tanto ocurre con "construir algo que posea alguna sustantividad".

1 2

1. A.E. Arkin. Ejercicio sobre masa y equilibrio, Vjutemas, Curso de Ladovski. 1928.
2. Aleksander Rodchenko. Pintura no-objetiva de la serie "líneas". 1919.



Así que lo más natural es considerar este nuevo objeto, disponga o no de nombre inventado, como compuesto de piezas, elementos tangibles y mensurables. Es decir, considerarlo un objeto "discreto", con unas relaciones o unas piezas que se combinarán entre sí. De tal manera que las leyes que combinen estos elementos y piezas se llamarán, genéricamente, construcción.

Y aquí debe hacerse una disquisición sobre el verdadero sentido de la palabra "construcción" (y de su derivada, el constructivismo, y por ende, sus seguidores, los constructivistas), pues rusos, alemanes y holandeses quieren decir cosas muy diferentes con la palabra de lo que suele entenderse con ella.

No se olvide que tanto en ruso como en alemán existen palabras para designar la "construcción" tal y como la entendemos vulgarmente los españoles, es decir, la erección de edificaciones. La "stroitel" rusa, como la alemana "bauen", denominan ambas aproximadamente nuestra "construcción" española, y no son usadas, de una manera deliberada, para denominar la corriente artística.

Se entiende que la construcción genérica es una "organización" de piezas con fuerzas y leyes, o una "estructuración", e incluso, a veces, hasta una "gestalt"⁵ y para ello se usa una palabra no usual, un cierto neologismo, la "Konstruktion" ("Konstruktsia" para los rusos), que puede resumir el concepto. De ahí el "Konstruktivismus".

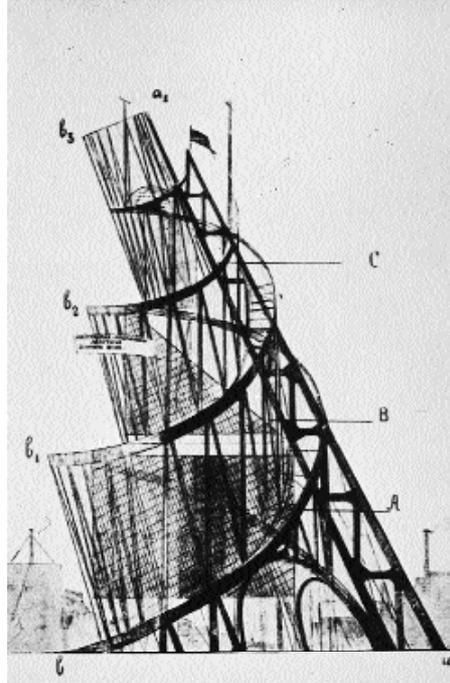
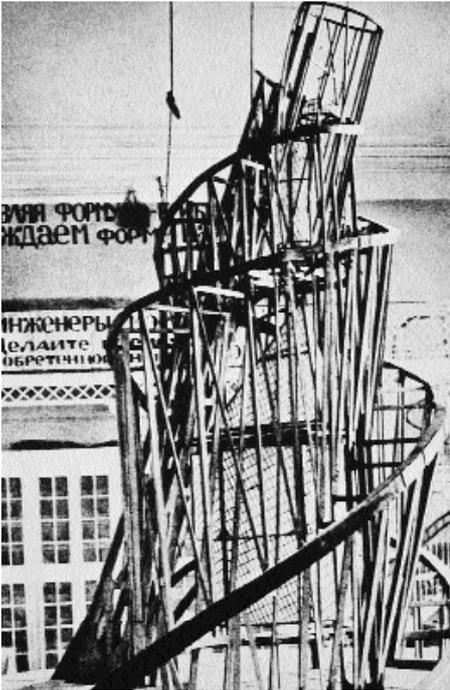
Y hay aquí una consideración que merece la pena apuntar... El peso y carácter que pueda tener el pequeño artículo de Mies van der Rohe en el número 2 de la revista G "cuadrado", el artículo que acompaña a la foto de la maqueta de la "Casa de hormigón"...

Pues es un artículo que se titula "Bauen" (y no "Konstruktion"), y quizá merecería la pena considerar cuánto existe en el término de "equivocación" o "despiste" por parte de Mies, un hombre bien conocido por sus dificultades de expresión escrita, o cuánto de deliberada asunción de un término aparentemente análogo para poner el acento en la verdadera razón de trabajo de quien fue, en su andadura de acompañamiento de otros artistas, siempre y por encima de todo un arquitecto, y solamente un arquitecto. Y en ese caso se realizaría la concreción o particularización, de la "construcción" genérica a la construcción arquitectónica edificatoria, lo que, por otra parte, sucede en gran medida en la asimilación por parte de Mies de las ideas constructivistas...

Pero, volviendo a mi discurso, me interesa especialmente hacer notar que los muchísimos "vanguardistas" integrantes de los muchos y variados "constructivismos", en esta su indagación de reglas que permitan la alteridad de nuevos objetos, están enfocando sus investigaciones en dos direcciones que no son, porque no tienen por qué serlo, coincidentes.

La dirección que apunta a la "visión" del objeto nuevo, al modelo visual del objeto, que terminará conduciendo a su imagen. O lo que es igual, la dirección que apunta

5. Preferiría no entrar en disquisiciones sobre el término "Gestalt" y sus derivados, que ocuparían, probablemente, varios tomos. Pero, para apoyar mi argumento, si haré notar que la G mayúscula de la revista G "cuadrado" es la inicial del término Gestaltung.



1 2
3

- 1.2. Vladimir Tatun. Monumento a la III Internacional. 1919-20.
3. Konstantin Medunetski. Construcción. 1921.

a un modelo visual. Y la dirección que apunta a la fabricación o a la realización real del objeto nuevo, material y sustancialmente tridimensional, sea o no un objeto funcionalmente práctico, que ése es otro problema. Así que la dirección apunta a la discretización y la organización de los elementos del nuevo objeto. O lo que es lo mismo, la tendencia es a un modelo físico.

Y el que ambas direcciones no tengan por qué ser coincidentes explica muy bien las ambigüedades y contradicciones que surgen entre las diferentes familias (o personalidades) "constructivistas", en función de su mayor o menor cercanía con objetos visuales o físicos.

En el camino que va del objeto (todavía cualquiera) a la arquitectura, que resulta más y más reclamada como el objeto artificial ideal, la suma de las experiencias posibles, mientras Mondrian y Malevich alertan sobre la peligrosidad de la arquitectura, y exhortan a dejarla "para el final", los objetos parecen literalmente, crecer⁶ y convertirse, primero en habitaciones tapizadas de otros objetos más pequeños, con calidad de "tapizantes", y en un proceso imparabable tienden a convertirse en objetos autónomos, cada vez mayores, cada vez más próximos a la arquitectura, sin perder, por lo menos en principio, su carácter de integrados por piezas diversas, que a su vez se componen de otras piezas, todas insufladas de (o creadas por) el mismo espíritu "organizativo".

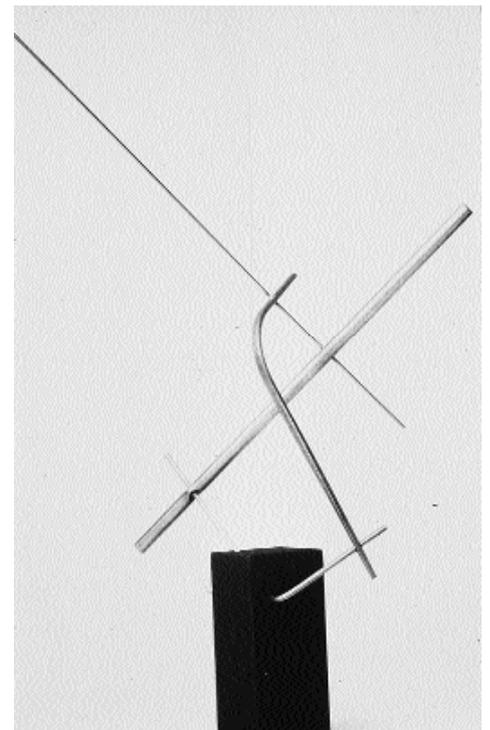
Pero estos modelos físicos, que se agrandan hasta convertirse en arquitectura ¿tienen las mismas leyes configurales que los objetos visuales? ¿están discretizados en el mismo tipo, o clase, de elementos?

Es una buena pregunta, y es, además, una pregunta que se ha dado casi siempre por contestada asumiendo que los "nuevos" modelos visuales son semejantes a los "nuevos" modelos físicos (incluso los arquitectónicos).

La comparación, por ejemplo, entre algún cuadro de Rodchenko, de su serie "líneas", y de alguna de las "construcciones espaciales" de los constructivistas del OBMOJU puede dar, y suele dar, la impresión de tratarse de experiencias formales equivalentes, que utilizan reglas y conceptos idénticos, y persiguen fines parecidos.

Sin embargo, el cuadro de Rodchenko es un "cuadro", su espacio es virtual y figurado, y las tensiones e interacciones entre sus elementos son, por tanto, también virtuales y figuradas, es decir "visuales", mientras que en el objeto de Medunetski, la materialidad es real, los pesos, esfuerzos y tensiones que ligan a las piezas son reales físicamente.

Dicho un tanto trivialmente, si al cuadro se le quita una línea, no se rompe físicamente, se "rompe" (o estropea) visualmente, pero si se quita una pieza del objeto de Medunetski, se derrumba realmente, o al menos parece que lo hará, puesto que es evidente que nadie va a cometer la barbarie de comprobarlo.



6. De hecho, la pared de Theo Van Doesburg ("Composición XVIII", 1920 y "Esquina de la Composición XVIII" 1920) crece, realmente. Y otro tanto ocurre con las paredes del Estudio de Piet Mondrian en París.



Torre Eiffel.

En esta asunción general de identidades que ahora cuestiono, hay otra especie que goza de asenso casi universal: se da por aceptado que objetos visuales y objetos reales, unos y otros, responden a (se ordenan con) lo que eufemísticamente podría llamarse (y se ha llamado) la "estética de la máquina".

Personalmente dudo muchísimo sobre ambas asunciones, y ya he expuesto un ejemplo para aclarar algunas de estas dudas. Siguiendo con ellas, entiendo yo que, en la materialidad de los objetos grafiados, contruidos o proyectados, no hay "máquinas" en ningún sitio. Si no es en escritos, como "desideratum" o alusiones metafóricas, las "máquinas" de los constructivistas no existen en ninguna parte, o mejor dicho, existen (bien ocultas) en algunos sitios donde no se les da, ni se les ha dado, la menor importancia, y donde no han sido casi nunca tomadas en consideración.

Se quiere que, las máquinas, el mundo de las máquinas, que así aparece frecuentemente en textos y referencias verbales, se "parezcan" a los objetos artísticos, o arquitectónicos, no en su constitución, ni en su forma, sino en el hecho de estar producidas racionalmente (no subjetiva ni emocionalmente). Con consideración de cualidades materiales reales (no ideales), y sobre todo en ser, supuestamente, resultado de un conocimiento científico aplicado a la realidad material, con todas las implicaciones de eficiencia, "economía" en su sentido más general, y control objetivo.

Que es, por otro lado, un sentido similar al que le da Le Corbusier, con su machaconería tan conocida. Recuérdese que, además de que "la casa es una máquina de habitar", para Le Corbusier "una obra de arte es una máquina de conmovier" ⁷.

Volviendo a las máquinas reales, ignoradas en todos los estudios, es evidente que, por ejemplo, tienen que existir máquinas ("sensu estricto") en el Monumento a la Tercera Internacional, puesto que se mueven (se moverían si se hubiera construido, para ser exactos) las salas de formas simples que albergan las estructuras organizativas populares que, como es sabido, giran (girarían) con diferentes intervalos.

Pero no hay en el proyecto ningún "proyecto" de las máquinas, ni de los motores que las moverían, que se convierten en algo que deberá ser incluido (pues no ha sido proyectado) para permitir que el edificio "funcione" en un estadio posterior del proyecto, a la manera de las instalaciones, de la calefacción o de las cañerías. Pero el edificio, aun tan alegórico y utópico como se quiera, dista mucho de ser una máquina, pues no "aprovecha, dirige o regula la acción de una fuerza" ni "transforma una fuerza en determinado trabajo útil". De hecho, el edificio, antes que "dinámico" (que es como se le ha denominado casi siempre) resulta, fundamentalmente, estático. Y por ello, realiza una serie de experimentos, casi límites, sobre el equilibrio que es posible conseguir ante las leyes gravitatorias ⁸.

Es sabido, y casi obvio, que la Torre de Tatlin tiene un referente concreto en la Torre Eiffel, y suele decirse que la primera presenta una forma dinámica (en tensión) frente a la forma estática (aplomada) de la segunda. Sin embargo, los ascensores de la Torre Eiffel tienen un sentido similar al de los cuerpos giratorios de la Torre Tatlin, es decir, son móviles. Pero el armazón de la Torre de Tatlin cabe suponer que, de haberse construido, se movería tan poco como el de la Torre Eiffel ¿cuál es pues la diferencia entre la forma de sus estructuras? Es una buena pregunta para que la responda un ingeniero estructural.

Los experimentos más o menos límites sobre el equilibrio son, casi exactamente, lo que realizan la mayor parte de los objetos "constructivistas", con mayor insistencia aún si son rusos.

Son objetos que tienen por finalidad, casi siempre, crear unas tensiones internas a ellos mismos que los mantienen en el límite del equilibrio (estable), y es éste un objetivo que se consigue mediante el "armado" o "estructuración" de fuerzas mantenidas en su posición por la acción de unas sobre otras. Es impensable la consideración de que "transformen una fuerza en trabajo" o de que "dirijan o aprovechen una fuerza" (siempre, claro está, que esta fuerza no sea la gravedad).

Los objetos no pueden moverse, ni un poquito siquiera, pues se destruirían a sí mismos si efectuaran cualquier movimiento, aunque fuera mínimo. Y se resolverían en un montón de elementos sin organización ninguna; lo cual es, por otra parte, exactamente lo que les pasó a algunos, tan pronto fueron "desinstalados" del sitio donde se mantenían en tan grande esfuerzo de equilibrio, que es lo que parece haber pasado con los contrarrelieves de Tatlin, y tantos otros objetos "constructivistas" que fueron "desmontados"...

Si bien se piensa, y dentro de la superficialidad que supone toda consideración generalista, la noción reguladora de la organización "constructivista" es análoga a la de

7. La cita es de Ozenfant & Jeanneret: *La Peinture Moderne*. París 1925, pero puede encontrarse idénticamente en otros muchos textos de los autores y a lo largo de las páginas de la revista "L'Esprit Nouveau".

8. La definición de "máquina" como "artificio o mecanismo para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza, o para transformar una fuerza en determinado trabajo útil" es del Diccionario. Por cierto que más convendría, quizá, al entendimiento de "máquina" de estos objetos la definición que el Diccionario da para sentido figurado (uno de los posibles) de "maquinaria": "agregado de diversas partes ordenadas entre sí para formar un "todo".

la armonía estética clásica (que no se puede quitar, ni añadir, nada sin que se estropee el conjunto), solo que aplicada a elementos, propiedades y relaciones físicas, materiales, y no ideales o meramente visuales (en definitiva, de gusto).

Y bueno es recordar que, en las hoy conocidas "discusiones sobre los conceptos de composición y construcción" en el INJUK, una de las razones de peso para rechazar la composición, por los constructivistas, claro, era el que se dirigía al gusto.

Los objetos del constructivismo, tal como yo los entiendo, son mecánicos (y no maquinistas) y estáticos, además (y no dinámicos). Proviene de unas variadas maneras de construirlos, que se han buscado, y querido, objetivas, impersonales y racionales, extensibles a muchos autores (¿artistas?), ausentes de "improntas" (o "manos").

Hablo de "impronta" o "mano" en el sentido de reflejo o expresión subjetiva de la individualidad del autor. Porque la huella o impresión material, formante o estructurante, constituye el sentido de la "factura", la primera cualidad del constructivismo teorizado, desde Tatlin hasta Gan y Chernijov (siendo las otras dos la "textura" (o más bien "tectónica"), y la construcción.)

Así que estos objetos, inteligibles, recurren a leyes físicas, en una clara apelación a "lo que puede ser". El peso y el equilibrio, ante todo, un peso material y físico; y las fuerzas que se manifiestan en este peso y equilibrio, que se organiza con piezas discretas, unas fuerzas o tensiones que se llevan casi hasta el límite de rotura.

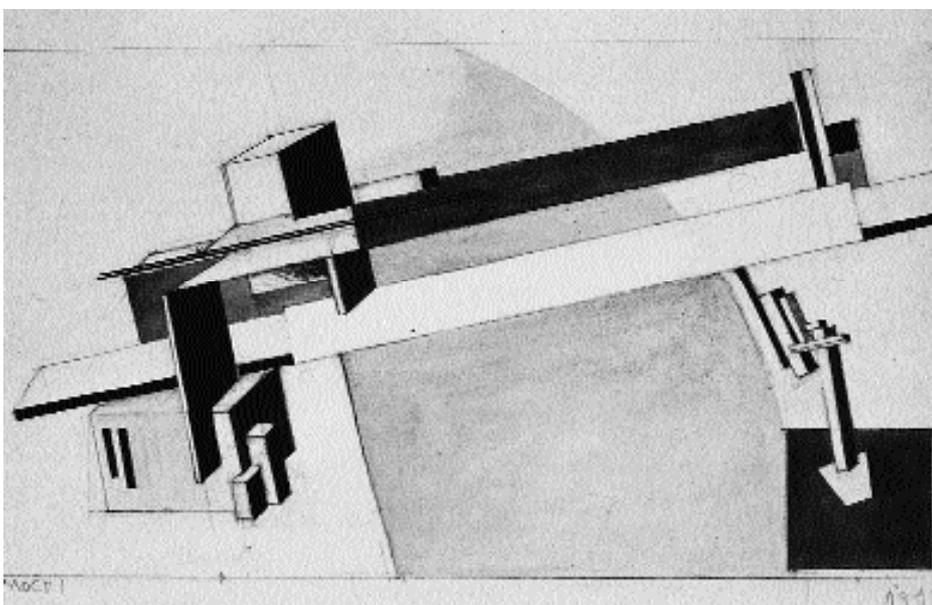
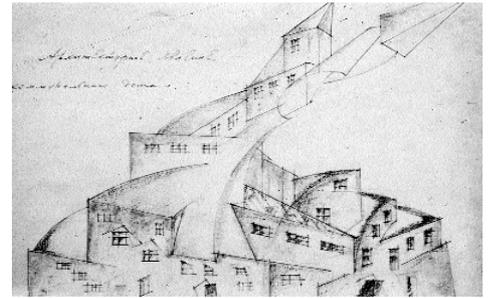
Y he dicho que estos objetos "construidos" (constructivistas) me parecen a mi, y de hecho lo son, más basados aun en la gravedad y en la materia pesante cuando son rusos.

Y ello está en el fondo de una razón ideológica, una justificación del peso y el equilibrio que tiene razones materialistas, de modo que los organismos u objetos que, se hundirían y resolverían en un montón informe si una sola pieza desapareciera o fuera cambiada de sitio, tan frecuentes en la producción rusa, son probablemente metáforas de la ideología del materialismo, y expresiones del entendimiento de una sociedad nueva, formada por todos, y estructurada de una manera nueva.

Pero, sean o no sean metáforas del materialismo los objetos reales así constituidos⁹, es indudable que se realizan con las reglas y maneras de hacer que aquí se apuntan, y ya se ha hecho una somera indicación de la diversidad que presentan respecto a los objetos visuales, comparando cuadros con construcciones espaciales.

Es más, puede decirse que los problemas del cuadro, del objeto visual, consisten en que los elementos y relaciones (piezas, y tensiones, pesos, empujes) no son físicos, como ocurre con los objetos reales, y con la arquitectura, sino virtuales, figurados, o simplemente metafóricos.

Es decir, que el cuadro no constituye una imagen, o conjunto de ellas, de un objeto real en equilibrio, o conjunto de ellos, sino que es el propio cuadro y su superficie



1. El Lissitzky. "Proun 1A, Puente 1". 1919-20.
2. Nikolai Ladovski. Casa Comuna 1920.

2
1

9. Respecto de este tema "ideológico" merece la pena consultar un artículo de Adolfo González Amezqueta llamado "El pensamiento constructivo. La aportación rusa en las vanguardias del arte y de la arquitectura" que está incluido en el libro *Vanguardia Soviética. 1918-1933. Arquitectura realizada*, AAVV, Centro de Publicaciones del Ministerio de Fomento. Madrid 1996.

real los que constituyen el objeto de la construcción (equilibrada o no), una construcción que tiene en cuenta los espacios físicos reales del cuadro para desarrollarse.

El cuadro es el propio objeto, y sus propiedades son diferentes a las de los objetos reales, de tal manera que, en él, si es que se aplican los conceptos derivados de la construcción de los objetos reales, todos los conceptos aplicados se convierten en metáforas. No existe más peso que el peso visual, que no es otra cosa que una denominación metafórica, y otro tanto ocurre con las fuerzas, tensiones, equilibrio y un largo etcétera.

Estos son los conceptos que manejan los pintores que actúan como pintores aceptando la pervivencia del "cuadro" como objeto artístico no obsoleto ni definitivamente "destruido". O bien cuando se verifica una traslación, más o menos utilitarista, al diseño gráfico. Ese es el caso de algunas de las teorizaciones, y experiencias, de Rodchenko, de El Lissitzky o de Moholy-Nagy; y también de las más conocidas y divulgadas de Kandinsky, reflejadas sobre todo en "Punto y línea frente al plano".

Pero no se debe olvidar que el libro es un "tratado", reelaborado para su adaptación a las ideas constructivistas, de las teorías anteriores de Kandinsky, que, hasta que se asentó el constructivismo en la Bauhaus, hacía y decía cosas bastante diferentes. Así que "Punto y línea..." es una obra tardía, que ya había asimilado importantes conjuntos de ideas anteriores, ajenas y propias.

Fueron precisamente las discrepancias sobre la consideración del objeto artístico o arquitectónico, en tanto que objeto material físico (con sus cualidades materiales de peso y de acción física), o, contrariamente, en tanto que objeto percibido (con cualidades psicológicas predominantemente virtuales), las que opusieron y separaron a los dos principales grupos unidos en el origen del constructivismo: los "constructivistas" propiamente dichos, y los "realistas", luego llamados "formalistas", de Ladovski y Krinski, para quienes las cualidades se deducirían de la psicología de la percepción, y no de la mecánica de los físicos e ingenieros.

Y tampoco debe olvidarse el rechazo democrático, un rechazo puntillosamente votado y escrutado, que se realiza en un momento determinado, dentro del INJUK, al "cuadro de caballete", un rechazo por el cual se toma la decisión general de no producir cuadros entendidos como tales, sino "otras cosas", en este caso prácticas, que respondan mejor a la elección de los "objetos nuevos" que poblarán el "mundo nuevo".

Aún se produce una dificultad de entendimiento mayor en aquella producción que, por su peculiar carácter, viene afectada de condiciones previas de partida, de presupuestos.

Me refiero a los dibujos o gráficos de arquitectura, tanto si son imágenes como si son documentos técnicos, pero con una mayor incidencia de los problemas, como es natural, en el caso de las imágenes. Que es una cuestión que se presenta de un modo particularmente relevante, y en un cierto sentido, determinante, por el hecho del continuo deslizamiento que se dió en las vanguardias entre profesiones o especializaciones, con los saltos sistemáticos de pintores hacia la arquitectura y de arquitectos hacia la pintura.

El problema se plantea en la incómoda servidumbre que las imágenes adquieren respecto a dos diferentes precisiones o requerimientos, puesto que atienden a ser una representación de un "objeto nuevo", creado, arquitectónico en este caso. Así que el autor debe aplicarse a elaborar las reglas que permitan construir ese "nuevo objeto", que será bien real, aun cuando sea, de momento, solamente proyectado.

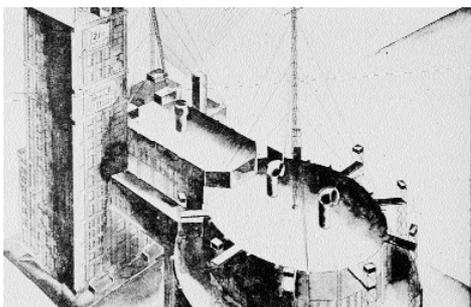
Y deberá también, o mejor dicho, querrá materializar estas imágenes, aquí sí muy precisamente representativas, es decir, no autónomas, con alguna clase de recursos que impliquen "modernidad" de las propias imágenes, en la medida en que esto le resulte posible.

Es decir, que el productor de imágenes de arquitectura deberá conseguir que, a la vez, resulte el objeto proyectado, el edificio, un objeto producido de acuerdo con las "nuevas" reglas, y que la imagen del objeto, o más en general, los gráficos con los cuales se le alude, representa, proyecta o prevé, adquieran las características que tienen los "nuevos" gráficos, es decir, se conviertan, ellos también, en objetos nuevos (visuales).

Esta es una tarea muy difícil, puesto que los gráficos "nuevos" gozan de unas cualidades que los relacionan con su propio espacio (el espacio de la representación), y estas cualidades no son idénticas, ni semejantes, ni guardan prácticamente relación ninguna, con las cualidades del espacio real donde se insertarán los objetos proyectados.

Y nótese que no denomino al espacio real "espacio representado", en contraposición con el término de "espacio de la representación", porque los gráficos producidos

Hermanos Vesnin. Concurso para Palacio del Trabajo 1922-23.



no aspiran a (de hecho, rechazan en mayor o menor medida) la representación, para reclamar la autonomía de su propio espacio.

Así que la tarea se convierte en casi imposible, porque una producción gráfica no puede, a la vez, rechazar la representación en general, y convertirse en representación de un objeto. Que es la razón por la cual los gráficos de arquitectura (los dibujos de arquitectura) de las diversas tendencias y caminos constructivistas atienden a uno, o a otro, de ambos requerimientos de una manera preferente, sin que resulte sencillo encontrar satisfechos los dos requerimientos juntos.

Una manera de resolver el problema es la mayor o menor falta de atención hacia las cualidades (futuras) del objeto real, para centrar la atención preferente en la propia realización gráfica; y son bien comunes aquellos dibujos de arquitectura que (como la Casa Comuna de Nikolai Ladovski, de 1920) atienden preferentemente a la construcción de los gráficos, con lo cual se observan en el objeto real que "parecen" representar algunas importantes imposibilidades formales. Y ello aún cuando se realicen documentos de este "objeto imposible" que parecen atender a su concreción futura, como alzados o secciones.

Es una manera de hacer que produce, antes que "proyectos" de arquitectura, o imágenes de ella, más bien objetos gráficos concebidos como nuevos pensamientos arquitectónicos, casi verdaderos "ideogramas", que pretenden hablar de arquitectura directamente, sin paso intermedio representativo.

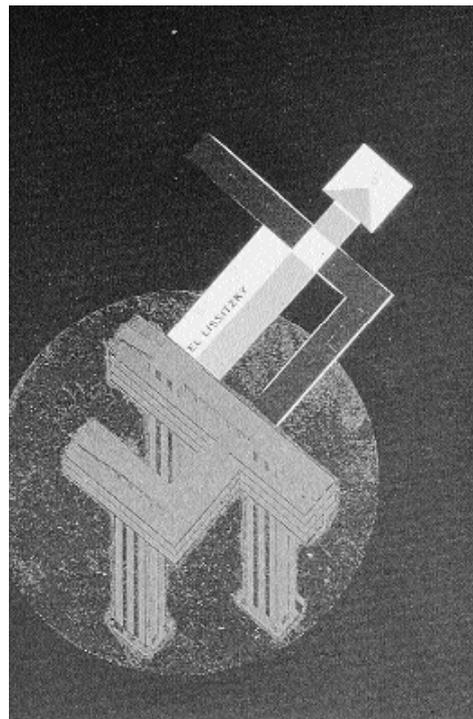
Un caso claro es el de algunos "proun" de Lissitzky referidos a su actuación como proyectista (constructor) de arquitectura, que en realidad está simultaneada, y superpuesta, con su actuación como grafista. Un ejemplo es el del "Proun Apoyanubes" al que me he referido en un artículo reciente¹⁰.

Otra manera de resolver el problema la constituye la atención a la "factura", ya mencionada, con prioridad sobre la "construcción", de tal manera que los dibujos de arquitectura sean verdaderas imágenes representativas de un objeto arquitectónico posible, pero que estén realizadas con una "impronta" moderna, que se deposita habitualmente en la técnica de realización, mezclada a veces a la propia "materia" de la representación.

Papel continuo como soporte, carboncillo patinado, manchas gráficas, chorreones de tinta, collages, tintas planas, imprecisión, empaste, fondos para los dibujos que permitan ser entendidos como "espacio de la representación", y muchas otras maneras o "facturas" de establecer la cercanía o identidad de la producción gráfica (que es, no se olvide, representativa) con aquellas producciones, gráficas también, que sean objetos-en-sí.

Del estudio de cuántas y cuáles de las producciones de dibujos de arquitectura de las vanguardias constructivistas tienen características de vanguardia se pueden deducir muchas nuevas informaciones, habida cuenta de que no han sido, casi nunca, estudiadas desde este punto de vista.

Lo cual abre un camino, uno más entre muchos otros, para poder cerrar este discurso con la misma justificación con la cual se empezó: quedan en las "vanguardias" cientos de temas inexplorados, abandonados, olvidados, o ni siquiera apuntados, que puedan justificar que el estudio de los inicios artísticos del siglo XX se prolongue y extienda hasta los inicios del siglo XXI.



El Lissitzky. "Proun Wolkenbügel". 1924-25.

10. El artículo se llama "Los dibujos de arquitectura de las vanguardias soviéticas" y está en el libro citado en 9.