

# Vanguardia: el comienzo de un universo sin tragedia

Avant-garde: The beginning of a universe without tragedy  
**José Ramón Hernández Correa**

Recibido: 2019.05.30

Aceptado: 2019.06.11

**José Ramón Hernández Correa**

arquitectamoslocos@gmail.com

Nací en 1960. Arquitecto por la ETSAM, 1985. Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica, 1992. Fui profesor asociado de proyectos en la ETSAM en el curso 1989-90. He publicado algunas cosas de diversa índole, desde divulgación y crítica de arquitectura hasta narrativa, ahora sobre todo en mi blog "¿Arquitectamos locos?"

## Resumen

Las vanguardias artísticas constructivistas del primer cuarto del siglo veinte quisieron romper con el arte tradicional y quitarle las emociones personales y el subjetivismo. Buscaron un arte objetivo y científico a partir de un vocabulario hecho con los elementos resultantes de la destrucción inicial. Quisieron crear un elementalismo de las formas basado en un código universal y eterno, estructuralista, que validara sus obras y que estuviera por encima de las diferencias entre los distintos grupos y las diferentes tendencias y países. Con ese elementalismo estructuralista pretendieron nada menos que construir un nuevo universo y un nuevo ser humano salvado de la tragedia.

*Palabras clave:* vanguardia, estructuralismo, código, objetivismo, antitragedia.

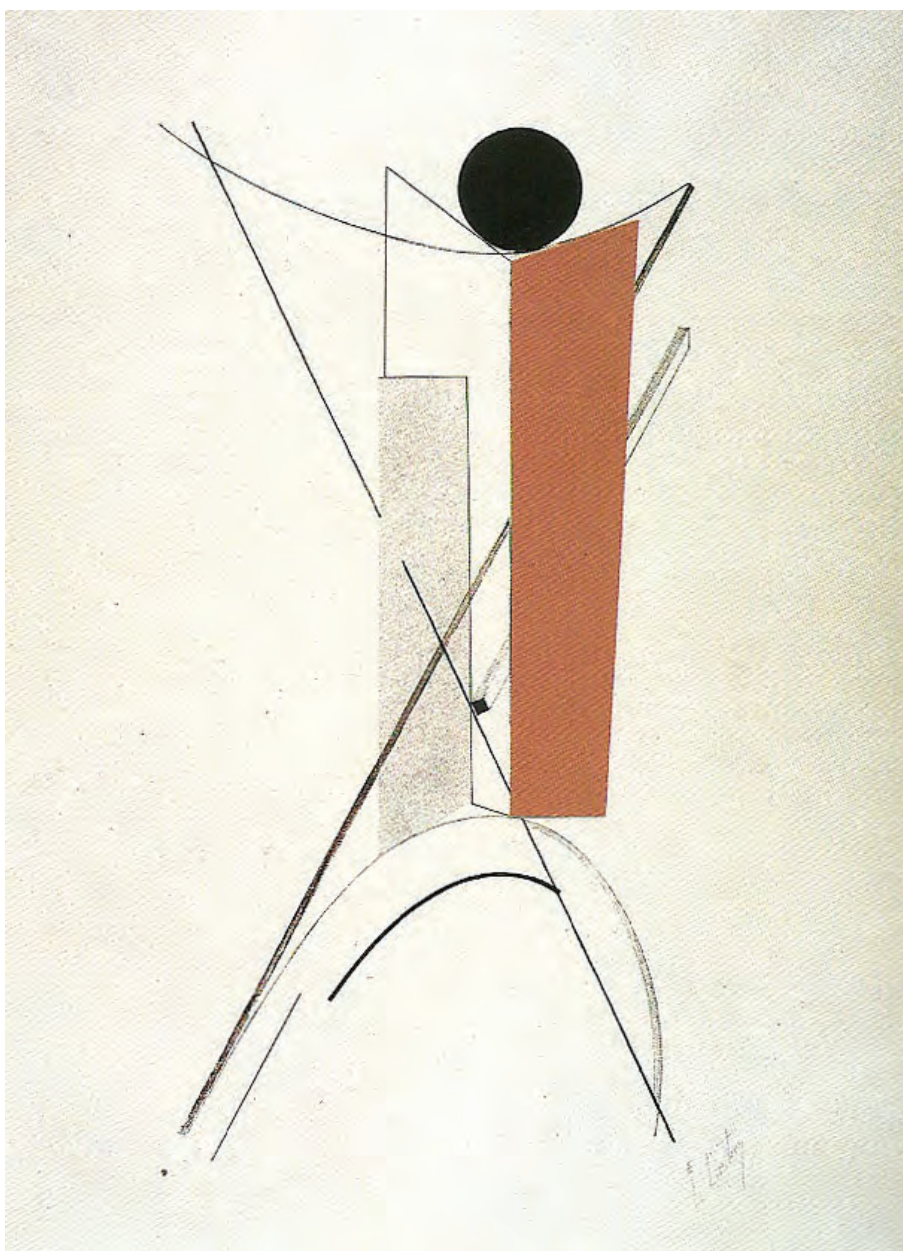
## Abstract

The constructivist artistic avant-gardes of the first quarter of the twentieth century wanted to break with traditional art and remove personal emotions and subjectivism. They sought an objective and scientific art from a vocabulary made with the elements resulting from the initial destruction. They wanted to create an elementalism of the forms based on a universal and eternal, structuralist code, which validated their works and that was above the differences between the different groups and the different tendencies and countries. With that structuralist elementalism they wanted nothing less than to build a new universe and a new human being saved from tragedy.

*Key words:* Avant-garde, structuralism, code, objectivism, anti-tragedy

La arquitectura de vanguardia procede de la investigación espacial de la pintura y la escultura. En ellas se han individualizado los elementos formales, y ahora es la técnica la que ha de ocuparse de los aspectos constructivos. Se trata, pues, fundamentalmente, de un lenguaje formal. El artista ha de diseñar formas y crear un vocabulario básico, elemental, de la arquitectura.

*Objetivo de la ciencia es garantizar estáticamente estos volúmenes elementales, que crean en el espacio nuevas relaciones y tensiones. La superación de base, del apego a la tierra, es muy amplia y exige la superación de la fuerza de la gravedad. Exige el objeto suspendido, la arquitectura físico-dinámica. Aun así la realidad actual impone el redimensionamiento de estos proyectos e ideas para el futuro, su sano núcleo aparece claro ya actualmente.<sup>1</sup>*



1 El Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, 222.

Figura 1. El Lissitzky, *Proun*, 1919-23, litografía. Fuente: Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 126.

Estas formas —aún irrealizables, pero ya definidas con claridad— son los elementos que van a construir un universo estructurado, un orden que se opone al caos. Son las palabras que han de hablar un nuevo lenguaje y, por lo tanto, serán obligatorias una vez establecido el código.

*Las altas exigencias planteadas por la revolución cultural han arraigado en la conciencia y en la sensibilidad de la nueva generación de arquitectos. Nuestro arquitecto es consciente de participar, a través de su labor, como activo colaborador, en la construcción del mundo entero.*

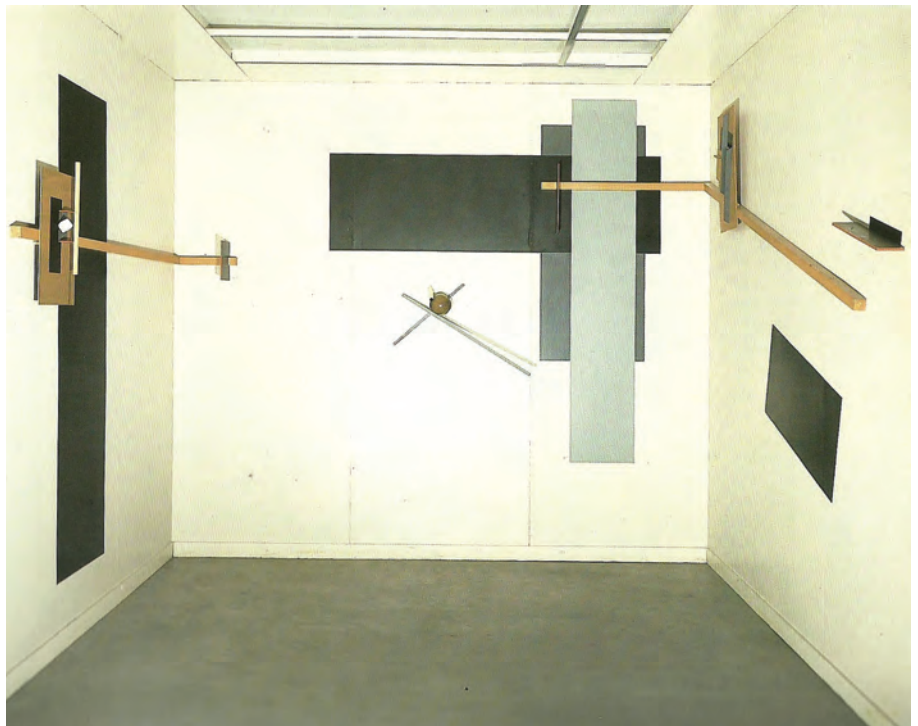
[...]

*Una obra que quiera ser de nuestro tiempo debe contener invención. Nuestro tiempo requiere soluciones figurativas, que derivan de formas elementales (geometría). La lucha contra la estética de lo caótico sigue su curso. Se requiere un orden devenido consciente.*

[...]

*Como en el caso del ingeniero, en el del arquitecto el resultado habrá de ser el fruto de una deducción automática. Solo se reconoce como necesaria la introducción de nuevas estructuras y de nuevos materiales y se espera que de ello derive la obra como resultado autónomo.<sup>2</sup>*

**2 El Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, 50-52.**



**Figura 2. El Lissitzky, *Espacio Proun*, 1923, (reconstruido en 1965). Fuente: Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 164.**

Esto es igual en *De Stijl*, que también rechaza el individualismo y defiende la universalidad de los planteamientos y del código. El neoplástico es más concreto que el suprematista, pero su intención es la misma.

Si se encuentra una vía para que el arte no dependa de cada artista, de sus caprichos, gustos o sentimientos, sino que responda a unas leyes fijas —lo que no quiere decir necesariamente esclerotizadas—, es decir, a un código, entonces se habrá solucionado la tragedia del individuo, el expresionismo.

**3 Entendemos el constructivismo en un sentido amplio, según la Internacional Constructivista.**

Este era el ambiente que se respiraba en las vanguardias constructivistas.<sup>3</sup> Podemos ver otros ejemplos similares:



*La unidad de toda la humanidad es necesaria, pues existe una necesidad de un nuevo y único hombre de acción. Queremos construirnos, según un modelo nuevo, un nuevo plan y un nuevo sistema; queremos construir de tal manera que todas las fuerzas de la naturaleza se unan con el hombre y formen una faz única y todopoderosa.<sup>4</sup>*

*En razón del sistema económico toda persona está sometida a esta medida [la economía] y no puede hacer nada que esté separado del sistema general. La ciudad comunista surge no a partir del caos de construcciones personales, sino según el plan general; la forma de cada cosa saldrá de lo general, mas no surgirá según el capricho de una persona aislada.*

*La libertad de la persona no puede ser otra cosa que la conciliación con la libertad general.<sup>5</sup>*

*Uno de los puntos más importantes en que se difiere de las antiguas concepciones del arte, es que en la nueva concepción artística la personalidad del artista no se destaca. El neoplasticismo de la idea estética es el resultado de una voluntad de estilo general.<sup>6</sup>*

4 Malevitch, *El nuevo realismo plástico*, 110.

5 Malevitch, *El nuevo realismo plástico*, 111.

6 Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 33.

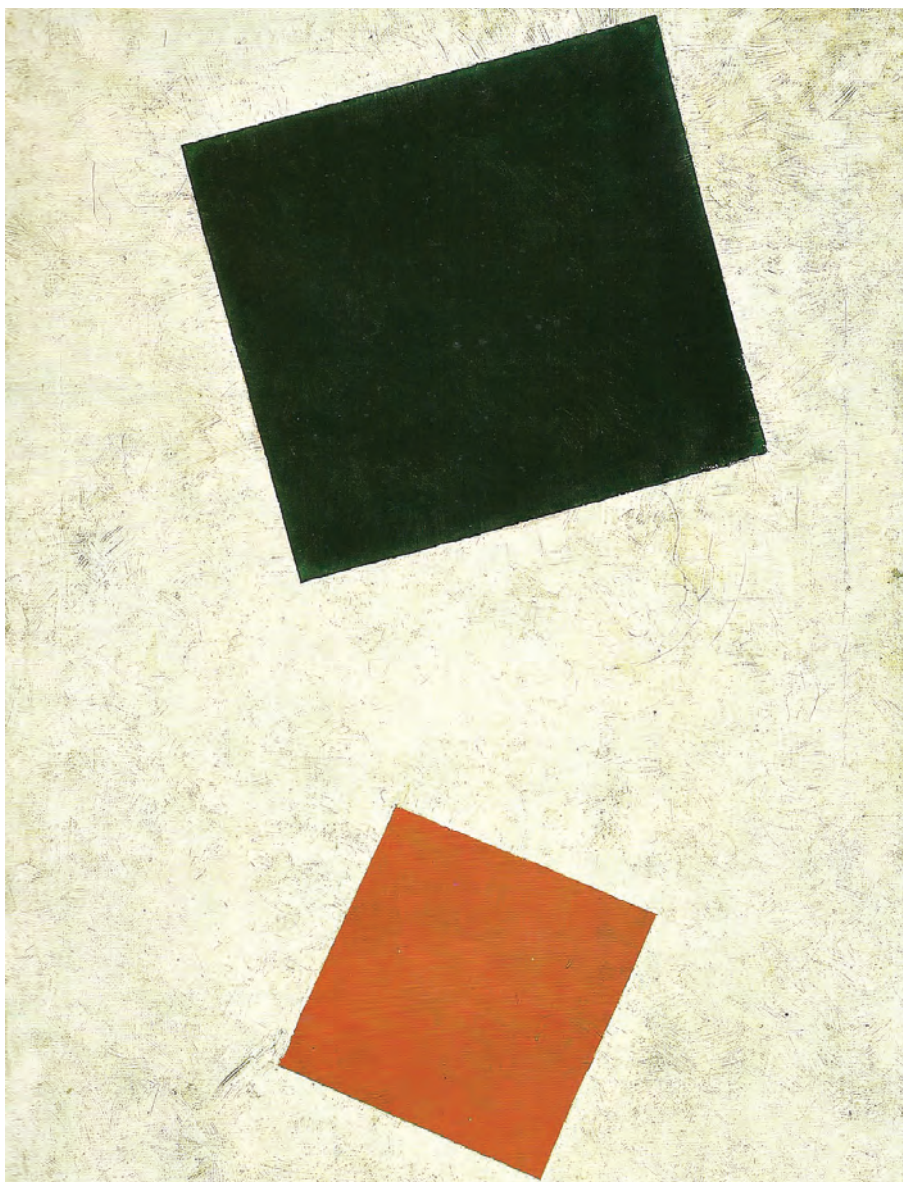


Figura 3. Kasimir Malévich, Rectángulo negro y cuadrado rojo, ca. 1915. Fuente: Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 38.

El elementalismo constructivista ha destruido el objeto, y ahora, con los fragmentos, va a construir un nuevo entorno. Para ello ha sido establecido un código durante la fase de descomposición —mejor dicho, el código ha sido desentrañado, platónicamente, descubriéndolo y rescatándolo de donde estaba oculto—. Y ahora, con el código instaurado, la construcción debe resultar automática, sujeta a las normas universales.

*La palabra "Arte" ya no significa nada para nosotros. Exigimos que sea reemplazada por la construcción de nuestro entorno de acuerdo con leyes creativas derivadas de principios bien definidos.*

*[...]*

*Esas leyes no pueden ser producidas por la imaginación: existen. Solo se las puede descubrir por el trabajo cooperativo y por la experiencia.*

*[...]*

*Nuestra era es enemiga de toda especulación subjetiva en el arte, la ciencia, la tecnología y cualquier otro campo. El espíritu moderno, que ya rige la vida moderna casi completamente, se opone a la espontaneidad animal (lirismo), a la dominación por la naturaleza y a los arabescos y otros artes culinarios.*

- 7 Doesburg, Theo van y Eesteren, Cornelis van, "Vers une construction collective", París, 1923. *De Stijl*, Vol. XII, n° 6-7, 1924, 89-91. Ahora en Baljeu, *Theo van Doesburg*, 147-148. (Traducción del autor).

*Para construir lo nuevo, necesitamos una metodología, es decir, un sistema objetivo.<sup>7</sup>*

*VIII. La era de la destrucción ha finalizado completamente. Empieza una nueva era:*

#### LA GRAN ERA DE LA CONSTRUCCIÓN<sup>8</sup>

- 8 Doesburg, Theo van y Eesteren, Cornelis van, "-[+] = R4", París, 1923, *De Stijl*, Vol. XII, n° 6-7, 1924, 91-92. Ahora en Baljeu, *Theo van Doesburg*, 149 (Traducción del autor).

Para que la construcción sea posible, es necesario que exista ese código objetivo. Y ese código ha sido obtenido de las leyes arquetípicas que rigen el mundo. Precisamente por eso el código es objetivo.

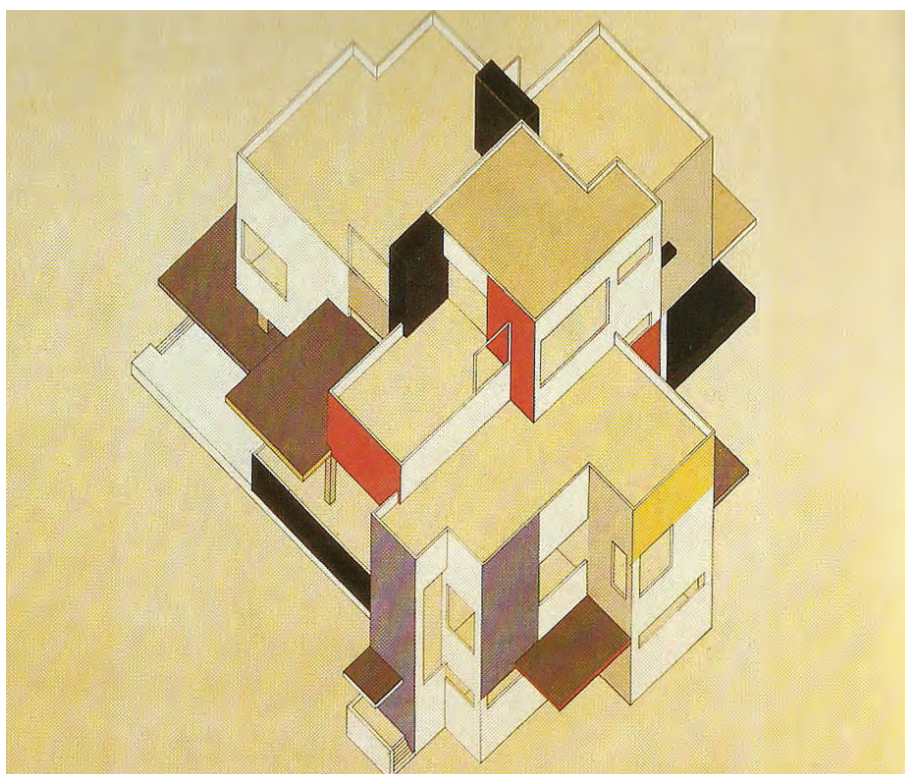


Figura 4.- Cornelis van Eesteren y Theo van Doesburg, Dibujo axonométrico, *Maison Particulière*, 1923. Fuente: Friedman, *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, 86.



Este principio en el que se basan las vanguardias constructivas es *estructuralista*. En este sentido, el estructuralismo es una teoría semiótica que consiste en suponer que los comportamientos humanos y, específicamente, sus lenguajes, tienen —por diferentes que sean las culturas a que pertenecen y las condiciones en las que se desarrollan— unas bases comunes y universales, inmutables en el espacio y en el tiempo.

Es decir: hay una estructura que ordena los fenómenos, y estos, por diferentes que puedan parecer, se apoyan en un armazón común, universal.

Antes de avanzar en esta línea, debemos mencionar algo importante. El estructuralismo es una forma de entender la realidad en cuanto que lenguaje, es decir, en cuanto que *codificación cultural*. Tiene muy definidas sus formas críticas y constituye un cuerpo específico.

Nosotros transgredimos el ámbito de su aplicación y lo tomamos como modelo útil para nuestro análisis, pero esto no significa que algún crítico estructuralista no pueda tachar de apresurada dicha generalización.

*Muchos han creído que el estructuralismo era una traducción metodológico-crítica de la actividad operativa de las vanguardias. Con frecuencia se trata solamente de un sofisma ingenuo: el estructuralismo es una metodología de vanguardia, por lo tanto es la metodología de la vanguardia.<sup>9</sup>*

Hecha esta advertencia, nos proponemos enfocar la tarea que se impone la vanguardia de construir un universo como un ideal que posee muchas características estructuralistas. Para ello, debemos reducir primero todo el fenómeno de las vanguardias a lenguaje e, inmediatamente, estudiarlo como algo que tiene una estructura común y totalizadora.

Así lo entendieron los representantes más conspicuos de las vanguardias, quienes, creyendo en una estructura supraestilística, trataron de hacer converger las diversas corrientes de vanguardia y leerlas con el mismo código.

Un ejemplo notable es el del siempre activo Theo Van Doesburg, quien, perteneciendo a una de las dos más claras corrientes constructivas, *De Stijl*, no dudó en militar simultáneamente en la más ferozmente destructiva, el *Dadá*<sup>10</sup>. Y si utilizamos el método estructuralista, debemos hallar aspectos comunes entre el *Dadá* y el constructivismo.

*A primera vista, esta evolución de las artes plásticas se efectúa por caminos aparentemente divergentes cuando no antagonistas, y los protagonistas de cada movimiento manifestaban aparatosas diferencias. Sin embargo, aunque estas diferencias a veces se afirman de manera harto ostentosa, a principios de los años veinte se llegó rápidamente a un acuerdo [...]. A principios de los años veinte, muchos creadores modernos descubren la similitud de sus aspiraciones. Sacados de su aislamiento, no desean sino la expansión ampliamente social del nuevo arte, cuya inserción en la vida, y cuya salida del estudio, constituyen a sus ojos la intimidad de su verdadera realización.*

**9** Eco, *La estructura ausente*, 360.

**10** Bajo seudónimos, para que no se le relacionara. Aunque ya Theo van Doesburg era el seudónimo de Christian Emil Marie Küpper.

*En diferentes ciudades europeas se llevan a cabo reuniones informales. Durante las primeras semanas del año 1922 se preparó un congreso en París. En abril de 1922, en Weimar, tuvo lugar un encuentro internacional entre dadaístas y constructivistas. Dicho encuentro fue seguido, a finales del mes de mayo por un "congreso constructivista" en Düsseldorf cuyos participantes son, poco más o menos, los mismos que en Weimar. Este mismo año de 1922 está señalado por otro fenómeno que ilustra la colaboración entre las diferentes tendencias artísticas: la aparición en varias ciudades europeas de revistas de proyección internacional. Las más interesantes y con un programa más ambicioso son De Stijl, MA, Vesc y G (por Gestaltung) que se proponen defender por igual los postulados dadaístas y los constructivistas e incluso ir más allá hasta llegar a su síntesis. En estos foros efímeros es donde se erige la plataforma de modernidad "constructiva" de los años veinte y treinta.<sup>11</sup>*

### 11 Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 14.

En cuanto a la concepción semiótica del arte de vanguardia, ya sabemos que este destruye el objeto y rompe la realidad. Y acaba refiriéndose a sí mismo. De modo que el arte es más puramente lenguaje, indagación formal en una realidad que se escapa.

El arte abstracto es de una gran espiritualidad, de un gran idealismo no anclado en la realidad material y, sin embargo, quizá como suplantación de la vieja realidad e implantación de una nueva, este arte ve la materia en sí misma. Los *collages* cubistas, como los relieves de Tatlin o las esculturas neoplásticas, no tienen más referencia material que ellos mismos.

Las texturas no decorativas de sus materiales quieren ser la única esencia real, la única existencia concreta. La pintura neoplástica de colores primarios planos no se refiere a texturas existentes en el mundo. Esos colores no tienen otra referencia ni otra materialidad que ellos mismos, y, por ello, son violentamente materiales.

Esta contradicción entre espiritualidad y materialismo se desprende de lo que llevamos dicho: que el elementalismo destruye la realidad, y no tiene otra que sus propios elementos. Estos se articulan en sí mismos, siguiendo estructuras que, por no poder seguir siendo referentes a nada palpable, son abstractas, sí, pero a la vez deben ser su propio y único material.

La operación es lingüística en cuanto formal. No se habla una lengua referente; acaso, un metalenguaje y, sobre todo, se está construyendo un alfabeto.

*En este doble movimiento compartido [dadaísmo y constructivismo] diríase que sí, desde un ángulo, el arte verifica su propia negación, su peculiar "muerte" o final dialéctico, tal como se trasluce en la desintegración profunda y llevada al límite entre la forma y el contenido, entre los valores formales y los referenciales o, todavía más, en su destrucción de la obra artística tradicional y de la noción de obra misma en ocasiones, desde otro, ambos ismos celebran una mayoría de edad y una autonomía plena, resolviéndose en lo que, en el ámbito más amplio de la cultura del momento, era reconocido como el retorno al lenguaje.*

*Más allá de sus diferencias formales, el dadaísmo y el constructivismo afianzan de una manera irreversible la brecha infranqueable entre cualquier lenguaje y la realidad, entre la forma artística y la representación, entre los valores formales, que imponen sin vacilación un régimen distinto, y los referenciales [...]. El desmontaje de las estructuras anteriores, que puede afectar a las dimensiones ideológicas, contenidistas, formales y materiales de las obras, o la radical negación propiciada son excusas para medir sus propias fuerzas; para promover una "autorreflexión" sobre sus propios medios expresivos y sobre la actividad creadora. Los resultados, por contradictorias que parezcan las pendulaciones hacia el caos o al orden, traslucen un discurso artístico compartido, un empeño similar: el repliegue sobre sus propias estructuras, el regreso continuado a la inmanencia del nuevo signo artístico, asumido por unos y por otros como auroral y fundacional, que cultiva con prioridad la multiplicidad de los nuevos modos del ser artístico, las virtualidades emanadas de su misma materialidad y del espesor flotante del propio significante.<sup>12</sup>*

Decimos que esta materialidad y este "espesor" del propio significante justifican la operación de las vanguardias como una operación lingüística, semiótica, a la que es posible aplicar el modelo estructuralista.

**12** Marchán, "Las dos caras de Jano: Entre la estética del caos y la sublimación en el orden", 27-28.



**Figura 5.** Gerrit Rietveld. Casa Schröder, Utrecht, 1924. Fuente: Friedman, *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, 141.

Los estructuralistas pueden intentar el estudio de las estructuras y relaciones comunes —por ejemplo— del parentesco entre los indios sioux, los pigmeos, los hindúes o los europeos.<sup>13</sup>

La operación, caricaturizándola, es fácil. Tómense todas las tribus, razas, culturas que sean posibles, y compárense sus jerarquías, leyes, costumbres, relaciones y comportamientos. Unos serán patriarcales y otros matriarcales; en unos se respetará especialmente a los suegros y en otros no. Los niños, las mujeres, los ancianos tendrán un trato diferente en cada caso

¿Pero hay algún dato común?

**13** Véase, por ejemplo, Lévi-Strauss, *Antropología estructural*.



Sí: los hijos respetan a los padres, los padres cuidan de los hijos en sus primeros años, ciertos modos de incesto son siempre ilícitos... Pues bien, estos datos comunes, dados por la biología para la supervivencia de la especie, son leyes *universales*, leyes que ninguna cultura puede contradecir. Estas leyes forman un cuerpo integrado, una *estructura*. El estudio de esta estructura, su formulación exhaustiva, servirá al antropólogo estructuralista como norma para desarrollar sus estudios.

Se podrá argüir que el conjunto de diferencias es igual —si no superior— al de rasgos comunes. El estructuralista responderá entonces que sí, pero que esas diferencias lo son en los rasgos no esenciales, secundarios, anecdóticos; pero que en lo principal, en lo básico, hay una estructura común. Vistas así las cosas, se acabará por definir un rasgo como primario o accesorio según pueda entrar en la estructura, y no en cuanto a su supuesta importancia inicial. La estructura acabará suplantando al fenómeno.

Es decir, la estructura es un modelo operativo. No importa que sea una realidad objetiva en sí misma, sino que, al tomarla nosotros como tal, nos ayude en nuestras investigaciones.

Eco establece —sin dejar, a nuestro juicio, ningún resquicio a la duda— la imposibilidad de que la estructura sea una realidad ontológica<sup>14</sup>. Pero lo que nos interesa ahora es que el modelo estructuralista puede servir como un modelo, y ser capaz de resolver cuestiones prácticas.

#### 14 Eco, *La estructura ausente*.

Las vanguardias artísticas tendrán tantas diferencias como puntos de acuerdo —igual que las estructuras de parentesco de bosquimanos y esquimales—. Lo que es interesante es saber que hubo un día en el que quisieron buscar sus puntos comunes, y creyeron ver en estos un reflejo de una ley superior.

Esa ley, igual que opera en el universo físico y produce formas, puede operar en el universo estético; de manera que este no tiene por qué copiar las formas producidas en aquel por los principios activos, sino que, como los tiene en su propio seno, los hará operar para producir formas de “primera mano”, y no formas delegadas ni subsidiarias.

Desde el momento en que la forma ha dejado de ser una norma (por copiar), su evolución se efectúa a través de una lógica que ya no es la de la imitación, ni la de la emulación directa, mimética. Una forma no puede proceder de otra forma por imitación porque no está basada en el principio de la similitud (la mimesis) únicamente visual (de superficie). La nueva forma tiene derecho a existir debido a un principio de constitución interno, por una lógica propia cuyo resultado no puede imitarse (la forma “desnuda”) y de la que solo puede ser captado el sistema de constitución, el procedimiento al que la forma debe su existencia. Así, lo que constituye la obra es tanto un resultado visual como la lógica de su funcionamiento constructor.<sup>15</sup>

#### 15 Nakov, *Dadá y Constructivismo*, 17

Nakov se refiere a esa estructura de la que estamos hablando, y dice en este artículo que es en ese principio en el que confluyen el dadaísmo y el constructivismo. Podríamos aplicar estas mismas palabras a la “arquitectura orgánica” de Frank Lloyd Wright, y, en definitiva a este universo que hemos dado en llamar “estructuralista”.

Hemos leído cómo Van Doesburg consideraba concluida la era de la destrucción, acaso el más fuerte punto en común entre el constructivismo y el Dadá, e inauguraba la nueva era de la construcción.

La fase destructiva elementalista tiene como conclusión la irrealidad del objeto, su crisis y su desaparición

¿Qué nueva realidad propone el constructivismo?

Como estamos viendo, la realidad inherente a la propia obra, regida por principios generales objetivos.

Para los estructuralistas (desde Malévich a Van Doesburg), la nueva realidad está en la arquitectura, en la construcción del entorno del hombre, en su universo espacial. La arquitectura, por razones evidentes de constructibilidad y de estática, impondrá muchos más límites a la imaginación que la pintura. Pero, por esa misma razón, exigirá una formulación más clara de la estructura generatriz de las formas estéticas.

Las malas condiciones económicas y tecnológicas propiciaron, especialmente en la U.R.S.S., que la arquitectura viviera una fase de no construcción, de desafío a la estática y desprecio por las condiciones reales de viabilidad. Esto la hace aún más propicia para ser estudiada como lenguaje. Y, en este estudio lingüístico de las formas, hemos de hacer una observación.

Ya hemos dicho que no queremos hacer diferencias entre las diversas corrientes que, de una u otra manera, se pudiesen adscribir a la denominación genérica de "constructivistas". Pero, a la hora de tratar el carácter pretendidamente estructuralista del constructivismo, hemos de separar dos actitudes, recordando la advertencia de Eco antes reseñada.

*En 1920 aparecen dos tendencias ya configuradas: el constructivismo y el formalismo simbolista. El primero, sostenido por Tatlin, El Lissitzky, los hermanos Vesnin, Ginsburg, busca el dinamismo revolucionario en proyectos de complejos e historiadados edificios, sueños de ingeniería romántica que suscitaron ardientes entusiasmos. El segundo, dirigido por Ladovsky y Golosov, trata en cambio de identificar el significado "objetivo, absoluto y universal" de las formas, analizando las reacciones psicológicas que generan. Se producen largos experimentos de laboratorio a escala dimensional, la modulación y la relación rítmica entre las partes, la expresión estática y cinética de volúmenes: se compiló un diccionario de símbolos tal que, una vez enunciada la "idea" de un edificio, para representarla bastaba con hojear el catálogo y elegir las formas adecuadas. El cubo, por ejemplo, encarna el concepto de integridad, la esfera determina un estado de ánimo armónico y equilibrado, la traslación de figuras en el espacio se asocia a impulsos dinámicos: cánones fisio-psicológicos frecuentemente herméticos para los no iniciados, aunque en teoría pretendiesen basarse en reacciones emocionales objetivas.<sup>16</sup>*

Nótese lo que Zevi dice de este segundo grupo. Es el método estructuralista en su estado puro.

16 Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, 139

Zevi se refiere a dos corrientes, aunque la historia es mucho más confusa. La primera puede ser encuadrada en la OSA, y la segunda en la ASNOVA. Pero la OSA, a su vez, fue una escisión dentro de la ASNOVA, y ambas competían y polemizaban. Zevi incluye a El Lissitzky en la primera, junto con Tatlin, sin diferenciar entre el suprematismo y el constructivismo.

Lo denomina a todo —como nosotros— constructivismo, y no menciona la relación de Lissitzky con el segundo grupo. Sí alude, sin embargo, a la influencia del futurismo italiano, que marcó a Malévich y, tangencialmente a Lissitzky. Todo esto genera una imagen de sucesivas uniones y desuniones, puntos de conflicto y acuerdo entre unos y otros que, desde la perspectiva actual, tal vez sea lo más indicado englobar en una sola vanguardia común.

Posteriormente, surgió la VOPRA, descaradamente antimoderna, ante la cual las dos corrientes modernas se unieron —con muy poco éxito—. Posiblemente todos los artistas estuvieron de acuerdo en crear las condiciones objetivas del nuevo arte siguiendo leyes objetivas y universales. Objetivismo en intención y subjetivismo en acción. El constructivismo de la OSA, que busca —tal como afirma Zevi—, una expresión romántica con el vocabulario ingenieril, es hijo del estructuralismo de la ASNOVA de Ladovsky y Golosov y, simultáneamente, del futurismo de Marinetti, de Maiakovski, de Malévich, del deseo desenfrenado de expresión contemporánea, móvil, cinética.

17 No olvidemos que la obra póstuma de Ferdinand de Saussure, *el Curso de Lingüística General*, es de 1916.

La ASNOVA es una corriente formalista, aunque pretendidamente científica. Su pretendido cientifismo es el que resulta del estudio de la psicología aplicada a la percepción y a la denotación del espacio (una suerte de *Gestalt* en este sentido) y, al mismo tiempo, del estructuralismo lingüístico.<sup>17</sup>

*[La ASNOVA] arranca de las investigaciones de los poetas cubofuturistas y de los estudios sobre el lenguaje hechos por los críticos de la escuela formal. El análisis de la mecánica del lenguaje es un fenómeno importante y particular de la literatura rusa.*

*[...] Pasión por la alquimia de la palabra en la que están empeñados los artistas soviéticos.*

18 Pensemos que la OSA tampoco tiene mucho de “ingeniería funcional”, excepto en las investigaciones de Ginzburg sobre la comuna y la célula mínima. Hay en toda la vanguardia un anhelo formalista, se enmascare o no en la materialidad ingenieril.

*Ladovski transfiere los métodos analíticos literarios a los terrenos de la arquitectura [...]. Según Ladovski, la arquitectura no coincide con la obra de ingeniería; la solución utilitaria funcional<sup>18</sup>, no es la solución del problema arquitectónico. Arquitectura es, por el contrario, organizar expresivamente los elementos, para que estos, como “creación” unitaria, espacial, ejerzan una influencia psicológica.*

19 Se refiere a Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, 1930.

*Como dice Lisitski<sup>19</sup> en apoyo de la tesis, el problema consiste en llegar a la “creación conscientemente intencional de una arquitectura que ejerza un efecto artístico autónomo sobre una base elaborada anteriormente, objetiva y científica...” con el fin de “intensificar activamente el nivel de vida general”.*<sup>20</sup>

20 Feo, *La arquitectura en la U.R.S.S.*, 1917-1936, 46.

Verificamos así la confusión que se origina cuando se pretende analizar los grupos de vanguardia en compartimentos estancos, aislados.



Acabamos de comprobar como El Lissitzky, de origen suprematista y vinculado a las ideas de la OSA, es también un defensor de las de la ASNOVA. Hay muchos más puntos comunes que discrepancias en la vanguardia. La arquitectura se ve también como lenguaje, como componente simbólico, para intensificar el nivel de vida y determinar el entorno humano.

El formalismo de la ASNOVA es estructuralista, y está también relacionado con *De Stijl*. La ASNOVA practica la psicotecnia. Cree que es posible sugerir emociones con las formas plásticas y, entonces, de una manera pretendidamente científica, proyecta esas emociones. Se establece un código de formas, y se piensa que ese código es intrínseco a la psicología humana y, por lo tanto, forma una estructura universal.

Esta psicotecnia de la ASNOVA no deja de ser una anécdota en el desarrollo de la vanguardia, pero pone de manifiesto, una vez más, la fe ciega de la vanguardia en las posibilidades de control que tiene el artista sobre el entorno humano en todos los aspectos.

*La facultad de arquitectura del Vhutemas se crea en 1920.*

*[...] La semejanza con los métodos de la Bauhaus, iniciada también en 1920, es, en algunos aspectos, asombrosa.*

*[...] Aun así, la Bauhaus no es más que una escuela de artes aplicadas adaptada a la era industrial, y la enseñanza de la arquitectura no se introducirá hasta 1927.*

*[...] Mientras que en el Vhutemas se enseñará arquitectura desde 1920. En esa enseñanza los métodos psicotécnicos denunciados como "idealistas" por los críticos de la A.S.N.O.V.A. desempeñan un papel no esencial pero importante.*

*[...] Es posible que, con el entusiasmo del descubrimiento de esos métodos por entonces enteramente nuevos, más de uno se dejara llevar por la imaginación de un sistema donde fuera posible provocar a voluntad tal o cual emoción mediante el uso razonado del vocabulario formal de la arquitectura.<sup>21</sup>*

El establecimiento de ese "vocabulario formal" es lo que da la clave de lo que estamos afirmando. Ese vocabulario, puramente arquitectónico, procede de la pintura elementalista, y, al mismo tiempo, se emparenta con las soluciones técnicas de la ingeniería. En ese sentido apreciamos una confluencia de las trayectorias de la OSA y de la ASNOVA.

Los primeros acusan de formalistas a los segundos, pero ellos no lo son menos. Se utiliza el término "formalismo" como una descalificación, como algo peyorativo, y, sin embargo, la vanguardia tiene la necesidad de encontrar una "forma" para este nuevo universo que pretende crear. De esta manera, son igualmente formalistas *De Stijl*, Bauhaus, y el propio Mies, que mantenga una actitud distante con *De Stijl* por este motivo:

"Rechazamos reconocer problemas de forma; solo problemas de construcción".<sup>22</sup>

**21 Kopp, *Arquitectura y urbanismo soviéticos en los años veinte*, 102-103.**

**22 Mies, *Escritos, diálogos y discursos*, 27.**

La estimulación de Van Doesburg va a resultar fundamental en la trayectoria de Mies, por mucho que reniegue del formalismo. Igualmente la OSA reniega de la ASNOVA para defender los mismos planteamientos que ella.

El "romanticismo ingenieril" de la OSA busca un vocabulario formal contemporáneo que organice un nuevo mundo y un nuevo hombre. La vanguardia pictórica ha destruido el objeto, la realidad, y, con los fragmentos de esa destrucción, la arquitectura tiene la misión de construir una nueva realidad.

La abstracción ha concluido su fase analítica, descompositiva. Ahora llega el momento de armar una nueva realidad. Paralelamente, está el tema político:

*La rígida planificación económica no deja márgenes de libertad a la organización social si no es dentro de los límites de sus mismas connaturales vacilaciones, y las tareas arquitectónicas y urbanísticas deben responder sobre todo a una lógica realista, Caen así muchas utopías, si bien surgen otras: la utopía romántica de la ciudad de hierro y vidrio cede el paso a los esquemas de precisas e inmediatas organizaciones estructurales del país.<sup>23</sup>*

23 Feo, *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*, 67.

La OSA trabaja en el diseño de comunas y en vivienda mínima, proponiendo nuevas tipologías. La arquitectura busca, para este nuevo funcionalismo, formas y materiales nuevos. La vanguardia abandona la abstracción para hacerse cargo de una realidad muy concreta.

La vanguardia acomete la titánica labor de destruirlo todo y construirlo de otra manera. Pero la política del "realismo socialista" volverá a un clasismo que convertirá las disputas entre corrientes de vanguardia en suaves desavenencias entre hermanos, ahora sometidos y derrotados por el enemigo común antimoderno.

Este artículo, que exigiría un desarrollo mucho más extenso, apunta a una conclusión: las vanguardias artísticas "constructivistas" y "espaciales" del primer tercio del siglo XX, aparte de sus numerosas diferencias de matiz, tenían un objetivo común, que fue el de reinventar el arte a partir de las formas elementales y hacia una composición antisentimental y antiexpresiva, buscando crear un nuevo universo y un nuevo ser humano "construidos" a salvo de la tragedia.

Lamentablemente, el viejo mundo estaba a punto de estallar en una horrible guerra que dio al traste con todas aquellas intenciones.

## Bibliografía

- Baljeu, Joost. *Theo van Doesburg*. Londres: Studio Vista, 1974 y Nueva York: Macmillan, 1974.
- Doesburg, Theo van. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Traducido por Charo Crego. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*. Traducido por Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen, 1975, 4ª ed. 1989.
- Feo, Vittorio de. *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*. Traducido por Dolores Fonseca. Madrid: Alianza 1979.
- Friedman, Mildred (dir). *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*. Traducido por Fernando Villaverde. Madrid: Alianza, 1986.
- Kopp, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos en los años veinte*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Traducido por Eliseo Verón. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1968, 4ª ed. 1972.
- Lissitzky, El. *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.* Traducido por Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- Malevich, Kasimir. *El nuevo realismo plástico*. Traducido por Antonio Rodríguez. Madrid: Alberto Corazón, 1975.
- Marchán, Simón. "Las dos caras de Jano: Entre la estética del caos y la sublimación en el orden". En Nakov, Andrei (dir.). *Dadá y Constructivismo*. Madrid: MNCARS, 1989.
- Mies van der Rohe, Ludwig. *Escritos, diálogos y discursos*. Traducido por Luis Bravo, Beatriz Goller, Josep Quetglas y Miguel Usandizaga. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducido por Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 10ª ed. 1971.
- Zevi, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Traducido por Roser Berdagué. Barcelona: Poseidón, 1980.