

LA ARQUITECTURA DE LA VANGUARDIA RUSA COMO HERRAMIENTA DE MANIPULACIÓN DE LA VERDAD

CASO DE ESTUDIO: PABELLÓN SOVIÉTICO
EXPOSICIÓN DE ARTES DECORATIVAS 1925



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, FACULTAD DE ARQUITECTURA

TESIS TEÓRICA QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE ARQUITECTO PRESENTA

VÍCTOR MANUEL RIAÑO HERNÁNDEZ

SINODALES

DRA. CRISTINA VACCARO CRUZ

DRA. ELISA DRAGO QUAGLIA

ARQ. EMILIO CANEK FERNÁNDEZ HERRERA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, AGOSTO DE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA ARQUITECTURA DE LA VANGUARDIA RUSA COMO HERRAMIENTA DE MANIPULACIÓN DE LA VERDAD

CASO DE ESTUDIO:
PABELLÓN SOVIÉTICO,
EXPOSICIÓN DE ARTES DECORATIVAS 1925

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA**

TESIS TEÓRICA QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE ARQUITECTO PRESENTA

**VÍCTOR MANUEL
RIAÑO HERNÁNDEZ**

SINODALES
DRA. CRISTINA VACCARO CRUZ
DRA. ELISA MARIA TERESA DRAGO QUAGLIA
ARQ. EMILIO CANEK FERNÁNDEZ HERRERA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, AGOSTO DE 2020



A mi Madre y Padre, que han sido el mayor soporte en mi vida, que me han regalado motivación, estabilidad y empatía a lo largo de la vida. A mi hermano y a mi familia, que me han acompañado en cada etapa. A mi tutora Cristina que ha guiado este proyecto y me ha dado la libertad/responsabilidad de convertir este documento en un reflejo de mi personalidad. A mis compañeros de clases, ahora compañeros de vida con quienes he compartido la experiencia inolvidable de estudiar en la Facultad de Arquitectura.

Tabla de Contenidos

1	Introducción: Arquitectura y Política	p. 8	4	Vanguardia	p. 35
1.1	Justificación		4.1	Futurismo	
1.2	Objetivo General		4.2	Suprematismo: Idea de vanguardia en Malevich	
1.3	Objetivos Específicos		4.3	Transición al Constructivismo	
1.4	Resumen Capitular		4.4	Propaganda	
1.5	Abstract en Inglés		4.5	Conclusiones	
2	Arquitectura y Poder	p. 17	5	Caso de estudio: Pabellón Soviético, Konstantin Melnikov	p. 51
2.1	¿Qué es la política?		5.1	Idea de vanguardia en Melnikov	
2.2	Foucault: Espacio, Conocimiento y Poder		5.2	Programa	
2.3	Panóptico		5.3	Contexto	
3	Contexto histórico	p. 23	5.4	Collage Tridimensional: La forma de la Revolución	
3.1	Formación del Estado ruso		5.5	Proceso de diseño	
3.2	Antecedentes a la Revolución Rusa		5.6	Memoria Descriptiva	
3.3	Revolución de Octubre		5.7	Plantas, cortes, fachadas, imágenes	
3.4	Guerra Civil		5.8	Momento estético-político en Melnikov	
3.5	Colectivización e Industrialización		6	Conclusiones: Reflexión desde la actualidad	p. 83
			6.1	Industria Cultural	
				Referencias bibliográficas	p. 89

I. Grushenko.
Ejercicio académico
"revelación de la forma en el
espacio". Segundo año. Taller
de Ladovski.
Vkhutemas. 1922



Introducción

En 1927, Walter Benjamin hizo una descripción de la ciudad de Moscú en su publicación *Diario de Moscú*.¹ En ella, el filósofo alemán narró y ensayó sobre una ciudad y una sociedad que acababa de vivir una de las revoluciones más relevantes del siglo XX, ya que, en 1927, se vivía en Moscú los estragos de la revolución rusa y una violenta guerra civil que duró de 1917 a 1923.

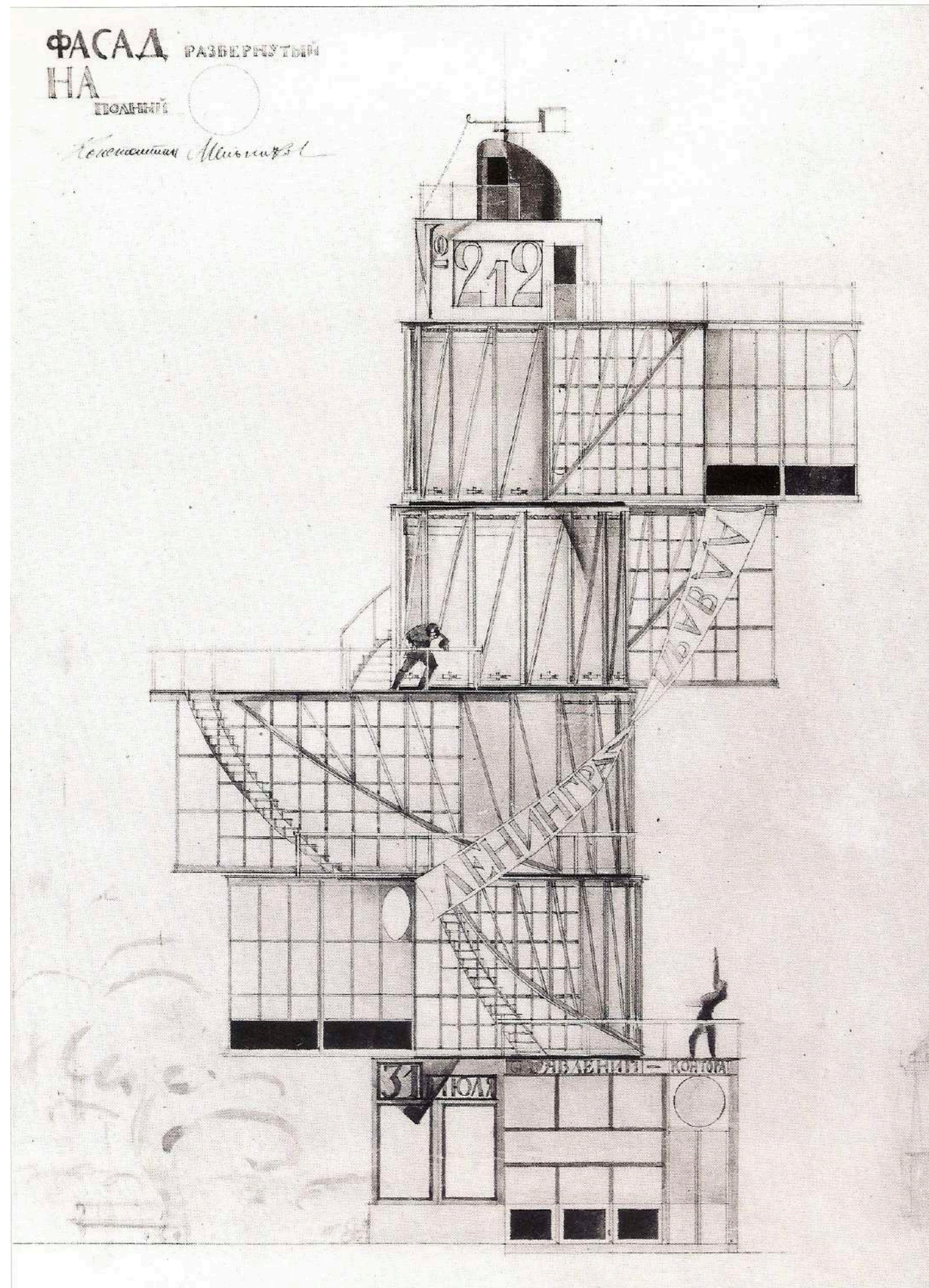
En *Diario de Moscú*, Benjamin describió la vida cultural, acontecimientos de la vida cotidiana pública y privada; describió visitas a clubes de trabajadores, tribunales populares, fábricas y mercados, escribió también sobre vendedores ambulantes, niños sin hogar y mendigos, bares y tranvías de Moscú.

En los párrafos al principio y al final del texto, Benjamin analizó la relación de una sociedad con su realidad, es decir, con su momento histórico, y con la realidad que se impuso en ellos a través de un sistema político nuevo, el cual moldeó no solo la forma de vida de la sociedad, sino el espacio que le rodeaba.

Lo que está en juego en el escrito de Benjamin es el concepto de “realidad”, en tanto nueva configuración ideológica dentro de la nueva sociedad soviética. La realidad como “camino preordenado” por el sistema político era, al menos en la imaginación de todos, una realidad igualitaria, soviética, comunitaria y feliz.

En la ilustración a la derecha se observa un alzado del proyecto para las oficinas del periódico *Pravda* en San Petersburgo, Rusia, diseñado por Konstantin Melnikov, un representante del movimiento de vanguardia de principios del siglo XX. La palabra rusa *Pravda* (правда) significa verdad; y es precisamente en el concepto *Verdad* donde reside la implicación política que esta tesis busca investigar desde la arquitectura, y con la arquitectura.

¹ Versión original en alemán: Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. 6a ed. Vol. Tomo IV. Suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.



La realidad que se vivió en Rusia a partir de la revolución rusa fue construida mediante un exitoso ordenamiento de la vida cotidiana en sintonía con los principios comunistas. El reordenamiento se llevó a cabo de la mano con un movimiento artístico que era parte del gobierno, y que también creía que podía transformar la realidad de la sociedad misma. Esa idea de transformar la realidad proviene de los movimientos artísticos de vanguardia de principios del siglo XX. Los movimientos de vanguardia se desarrollaron con un mismo espíritu pero con distintos contextos a través de una Europa fragmentada. Una de las características principales de la vanguardia rusa es que estaba altamente comprometida políticamente y que después de la revolución se vio empoderada y con posibilidades de transformar el mundo mediante el arte. Ahí radica la relevancia del contexto que estudia esta tesis.

El presente trabajo de investigación y de análisis arquitectónico pretende encontrar las condiciones de posibilidad de esa relación entre arte, política y arquitectura. La propuesta de esta tesis reside en la idea de entender lo arquitectónico siempre de la mano de las estructuras y relaciones de poder que condicionan su propia existencia.

En la primera línea del texto de Benjamin se puede leer “Más rápido que la propia Moscú se conoce Berlín a través de Moscú”². Me permito usar esa frase como metáfora, para asegurar que, también se puede conocer de manera “rápida” o profunda lo propio y doméstico a través del estudio de lo lejano. Es decir,

² Versión en inglés: “More quickly than Moscow itself one gets to know Berlin through Moscow.” extraído de: Benjamin, Walter. “Moscow”. En *One-Way Street, and Other Writings*, 177. London: NLB, 1979.

Versión digital recuperada en Enero de 2022: https://monoskop.org/images/d/d7/Benjamin_Walter_One-Way_Street_and_Other_Writings.pdf

Versión Original: „Schneller als Moskau selber lernt man Berlin von Moskau aus sehen”. Extraído de: Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. 6a ed. Vol. Tomo IV. Suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Imagen página anterior: Alzado del proyecto para las oficinas del periódico *Pravda* (Verdad) en Leningrado (San Petesburgo. ver p. 46). Konstantin Melnikov. 1924.

mediante la realización de un trabajo de tesis sobre la vanguardia rusa se pueden entender realidades en México, en Latinoamérica o en el mundo entero.

Al final de este escrito se hace evidente que el uso político de la arquitectura no sólo se da dentro de regímenes totalitarios, sino de sociedades democráticas, neoliberales y occidentales. El uso político de la estética no solo fue instrumentalizado en regímenes totalitarios como lo fue la URSS, sino también es usado en la actualidad en lo que llamamos Industria Cultural, concepto desarrollado por autores como Theodor Adorno y Max Horkheimer.



El Lissitzky,
Proun 19D
1920

Imagen portada: Collage. Fotografía de László Moholy-Nagy, fotografías retocadas y colorizadas, fachada recortada, corte esquemático e imagen de Lilya Brik, de Rodchenko

1.1.- Justificación

El estudio y la práctica de la arquitectura se desarrollan en un sistema con fines prácticos, estéticos, ideológicos, y de lenguaje. Sin embargo, una razón fundamental para que se genere arquitectura, o se genere de cierta manera, depende siempre de una decisión basada en relaciones de poder entre individuos y/o grupos de individuos, las cuales dan forma a la sociedad y al mundo que se construye desde ella.

El poder se sirve del mayor número de recursos para intentar homogeneizar y moldear una forma de vida dentro de un régimen. La arquitectura ha sido siempre uno de estos recursos de poder en tanto es una herramienta con potencial estético, que se instrumentaliza para afectar sensibilidades individuales y lograr una cohesión social derivada de implicaciones políticas individuales y también colectivas.

Este potencial estético es inherente a la arquitectura, y no se puede escapar de ella. Es así como existe una codependencia entre la política y la arquitectura que determina en primer término la realización de ciertos objetos arquitectónicos y la manera en la que los objetos arquitectónicos se materializan.

Los ejemplos más evidentes del uso político de la arquitectura se encuentran en los regímenes donde las relaciones de poder se perciben de manera más aguda. Es en las propuestas espaciales más radicales donde se entiende la dimensión espacial de lo político, en tanto relación poder-espacio-intelecto.

La arquitectura estalinista es un ejemplo que hace especialmente evidente el uso del componente estético de la arquitectura para moldear una sociedad utópica a través del arte y de las decisiones urbano-arquitectónicas del régimen.

Durante la era estalinista, el exitoso ordenamiento de la vida cotidiana en sintonía con los principios comunistas significó que los más íntimos aspectos de la vida de ciudadanos formaron parte de una totalidad, de una obra de arte total, en tanto se vivía dentro de un fenómeno estético formado por varias disciplinas artísticas.

La utopía de transformar la sociedad a través del arte no llega a Rusia con Stalin, sino antes. Las ideas de la Vanguardia Rusa, en específico el Constructivismo, exigían ya a principios del siglo XX que se pasara de una representación del mundo a la transformación de este; y fueron autores como Tatlin, Melnikov o Chernikov algunos de los personajes que experimentaron la transformación de una sociedad debido a una revolución política.

Es relevante realizar una investigación más sobre los límites de la arquitectura y sus implicaciones políticas porque vivimos en un mundo donde los cambios sociales y políticos son cada vez más recurrentes, y estos cambios condicionan, hasta cierto punto, la vida de todas las personas.



El Lissitzky,
Proun 19D
1920

1.2.- Objetivo general

Determinar cómo la Arquitectura, a través de experiencias estéticas, tiene una dimensión política, la cual la posibilita, y al mismo tiempo la instrumentaliza como herramienta de regímenes políticos (democráticos y totalitarios).

1.3.- Objetivos específicos

Entender la propuesta teórica y filosófica de Hannah Arendt relativo al concepto de Política. Cap. 2.

Estudiar desde la tesis de Michel Foucault las condiciones para la espacialidad en la política y poder y conocimiento. Cap. 2.

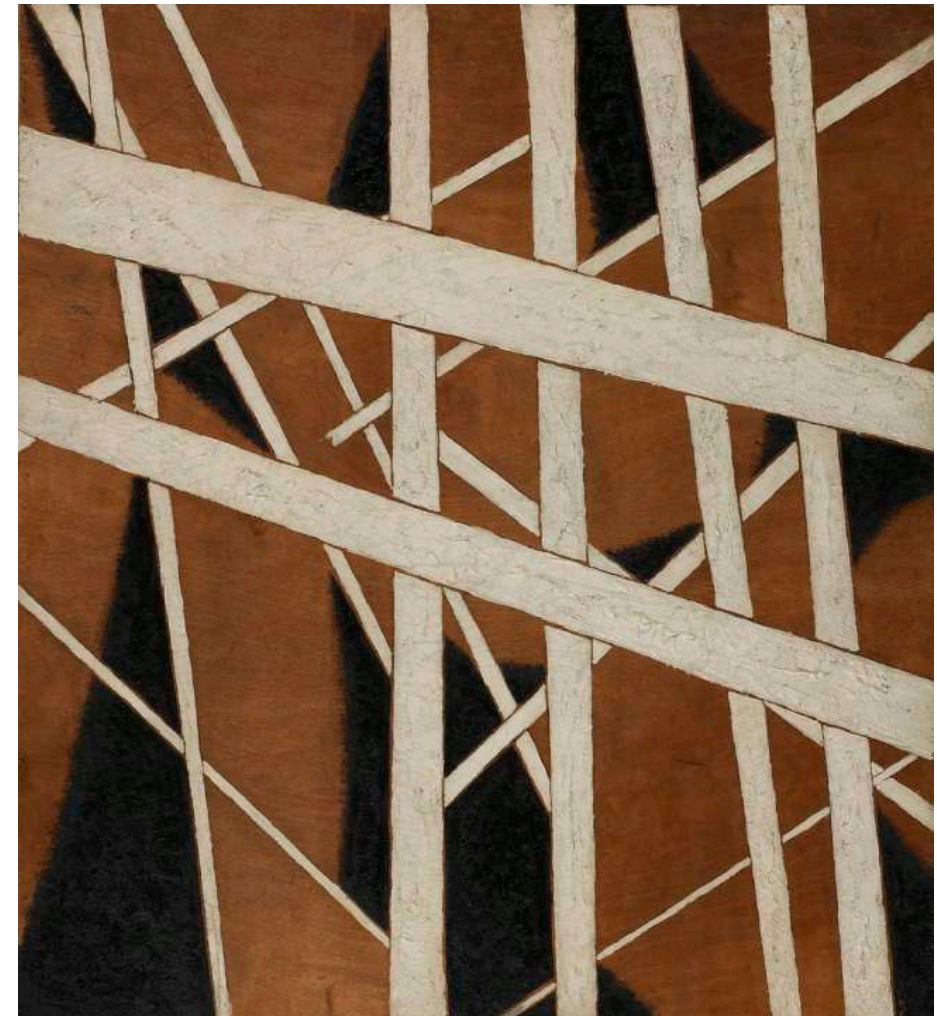
Describir, en términos espaciales y temporales, las condiciones de posibilidad del régimen soviético. Cap. 3.

Desarrollar el tema de la Vanguardia Rusa y la condición política del Suprematismo y Constructivismo. Cap. 4.

Precisar elementos materiales, constructivos y estrategias de diseño del Constructivismo ruso relevantes en una dimensión política/estética. Cap. 4.

Analizar contexto y lenguaje arquitectónico del Pabellón Soviético de Melnikov en la Feria Internacional de París en 1925, así como describir el momento estético-político del objeto arquitectónico. Cap.5

Describir la instrumentalización del arte y la arquitectura y su uso como herramienta política en la actualidad. Cap. 6.



Liubov Popova,
*Spatial Force
Construction*
1921

1.4 Resumen capitular

Espacio y Poder

En el primer capítulo se busca tender una relación teórica entre lo político y lo arquitectónico. Se desarrolla la definición de Política desde Hannah Arendt y se desarrolla, como un ejemplo de relación, el concepto de panóptico desde la teoría de Michel Foucault.

Contexto Histórico

En este capítulo se relatan los sucesos históricos que dieron lugar las condiciones de posibilidad del movimiento de Vanguardia Rusa en la tercera década del siglo veinte. Se desarrollan los antecedentes, el desarrollo y consecuencias de la Revolución Rusa, así como la posición de los movimientos artísticos dentro de este evento político-social.

Vanguardia

La intención de este capítulo es hacer enfoques en temas específicos que apoyan la idea de una relación entre el arte de vanguardia, la arquitectura y la ideología política. Primero se ensaya sobre el concepto Vanguardia con la intención de someter a diálogo las posturas de Peter Bürger, Jürgen Habermas y Boris Groys, quienes han generado literatura específica en la materia. Mas adelante se describe el movimiento de Vanguardia en Rusia con un enfoque en el Suprematismo y se analiza el momento estético-político en una obra de Malevich. Por último, de manera extensa se describe el surgimiento del Constructivismo con énfasis en la relevancia de la exposición Obmukhu, la escuela superior Vkhutemas y los objetos de propaganda en la URSS.

Caso de estudio: Pabellón Soviético, Konstantin Melnikov, Exposición de Artes Decorativas, Paris, 1925

El capítulo 4 analiza el objeto de estudio de tres maneras principales: Conceptual, programática y contextualmente. También se ensaya sobre la relación e influencia de la propuesta formal de Tatlin a Melnikov. Posteriormente, con ayuda de una serie de sketches y dibujos de Melnikov se genera una hipótesis de un probable proceso de diseño a través del dibujo y propuestas formales. Por último se describe el momento estético-político en el Pabellón Soviético.

Conclusiones desde la actualidad: Industria Cultural

En la conclusión se propone, con ayuda del concepto “Industria Cultural” de Adorno y Horkheimer, hacer evidente que el uso del arte y la arquitectura como herramientas políticas no son únicas al régimen soviético en el siglo veinte, sino está presente en la actualidad en el mundo globalizado.

1.5 Abstract en Inglés

The following text is a summary of my graduating project, a three-semester-long research thesis. The research took place within the Seminar Seminario de Titulación led by Ph.D. Cristina Vaccaro. This inquiry is motivated by Boris Groys's book *Gesamtkunstwerk Stalin*. This text was initially written in Spanish; however, the rewriting in English has granted it new textures and conceptual gradients that I had not noticed before.

None of the concepts or ideas here conveyed are remotely close to perfection or completion, nor are they free of contradictions. The aim is to display a repertoire of resources with which I have thought or continue to think about architecture.

This summary is written in an aphoristic fashion to prioritize clarity and brevity.

Research Thesis

10th semester June 2020

UNAM School of
Architecture

Individual Work

Russian Avant-Gard and Stalinist Architecture Power relations shape spaces

1.1 Power serves itself from the most considerable amount of means to model people's lives inside a regime.

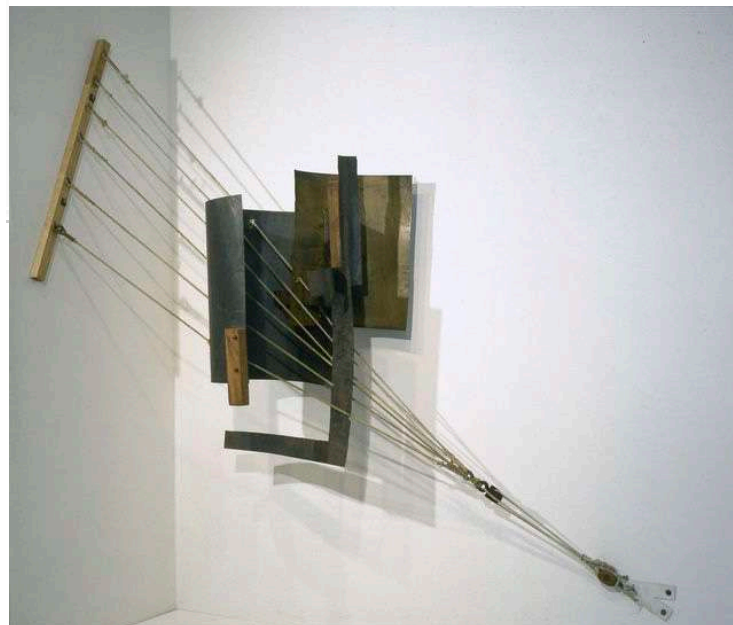
1.2 Architecture has always been one of those resources, as there is an aesthetic potential inherent to space, materiality, and Architecture, which can be instrumentalized to affect individual sensibilities and achieve specific political implications.

1.3 Moreover, the fundamental reason for architecture to be, or to get to be in a certain way, always depends on decisions based on power relations among individuals. Such relations configure society and materiality around it.

2.1 According to Michel Foucault, modern power relations have shifted from a visible and repressive manner (like public punishments) into an invisible, more intellectual, and disciplinary way of enforcement. The Panopticon concept is the spatial explanation of contemporary power relations, where the modern human being conducts itself in a particular political manner due to its condition of being in vigilance.¹

3.1 It is in extreme contexts where spatial proposals develop in radical ways of experiment with aesthetics.

3.2 Russian Avant-Garde emerged as an intense artistic phenomenon that has been deeply intertwined with the significant political and social context that meant the Russian Revolution.



1
„The eye of power: conversation with J-P Barou and M. Perrot“, en C. Gordon (ed), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977* by Michel Foucault, Harvester Press, 1980, Herts, pp. 149

2
[2] Groys, B., 1992. *The Total Art of Stalinism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

3
Lodder, Christina, *The transition to Constructivism, en The Great Utopia : The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915—1932.* — New York : Guggenheim Museum, 1992

4
Adorno, T. & Horkheimer, M., 1944. *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In T. Adorno and M. Horkheimer. *Dialectics of Enlightenment*. Translated by John Cumming. New York: Herder and Herder, 1972. pp. 165-190

Vladimir Tatlin
Contrar relieve
1914

3.3 The whole avant-garde movement of the 20. Century sought to affect the people's sensitivity and transform the world through art.

3.4 Suprematist painter Malevich went as far as to leave out representation altogether and express the concept of “anobjectual.” It is a founding moment in art history that transcends into Architecture as one of the ultimate abstraction exercises in terms of plane and materiality.

4.1 Constructivist architecture is also a further step into abstraction upgraded into spatiality. It is, by essence, a political expression of materiality which arises from abstraction and formal sincerity.²

4.2 Melnikov's Soviet Pavillion at Paris Expo in 1925 summarises the formal and the political into material honesty and dynamism. It should be analyzed as an architectural object and a political manifesto itself.

4.3 Russian Avant Gard is empowered by the October Revolution's success and is one of few artistic and architectural movements that support political power to transform society from an artistic repertoire comprised of graphic design, propaganda, ephemeral architecture, theater, and urbanism.

5.1 Early Stalinism aimed at the successful ordering of everyday life according to the principles of communism. That would mean that even the most intimate aspects of citizens' lives became part of a sort of totality: a common idea instrumentalized through aesthetics.

5.2 According to Boris Groys, Stalinism shaped a sort of *Gesamtkunstwerk*, i.e., a Total Work of Art, which means a total aesthetic phenomenon conformed by various forms of artistic disciplines like Propaganda printings, and Architecture.³

6.1 The Soviet Union appears very distant in time and space to our occidental set of mind which is based on a free-market society. However, it is useful as a mirror in which our present condition could be reflected. In this day and age, modernity has also shaped our lives through design and arts and modern practices of privacy intrusion are comparable to those in the Soviet Union.

6.2 The Industry of Culture studied by critical theory assures society's exposure to sensible affections. Because, ultimately, every individual takes part in political action through aesthetic-founded decisions.⁴



2.- Arquitectura y Poder

2.1.- ¿Qué es la política?

Las relaciones de poder dan sentido a nuestra forma de organización como sociedad, y condicionan cada aspecto de la vida de un individuo ya que toda acción humana está condicionada por la posición del individuo en su sociedad. En el siguiente capítulo se elaborará sobre la condición espacial-intelectual de las relaciones de poder desde el pensamiento del filósofo francés Michel Foucault, lo cual servirá de fundamento para analizar la arquitectura de la vanguardia rusa, en tanto herramienta de experimentación espacial en su relación con lo político.

La política parte del siguiente hecho: dentro de una sociedad, cada individuo es distinto, y cada individuo o grupo de individuos está sujeto a sus necesidades. Para que un individuo logre sus fines, necesita de la colaboración de los otros. Es por esto que dentro de la pluralidad de la sociedad existen relaciones de poder que son esas negociaciones entre individuos diferentes para llegar a lograr sus fines.

En palabras de la teórica política alemana Hannah Arendt (1906-1975) “la política, en sentido estricto, no tiene tanto que ver con los hombres como con el mundo que surge entre ellos”¹. De esta cita es posible afirmar que lo político no es algo inmanente al sujeto, ni una virtud, cualidad, objeto o algo que se pueda poseer.

Lo político es una relación que existe entre individuos y que está en el espacio de interacción entre las personas. Es así como “la política trata del estar juntos, los unos con los otros, [aun siendo] diversos”.²

¹ Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona Bs. Aires México: Paidós; I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997. p. 118.

² Ibid. p.45.

Imagen página anterior: El Lissitzky, PROUN 99, 1924.

El poder es siempre una condición inherente a la relación entre dos partes o más. Las relaciones de poder entre individuos y entre grupos de individuos se manifiestan en el control que unos ejercen contra otros para lograr objetivos particulares.

2.2.- Foucault: Espacio, conocimiento y poder

Michel Foucault (1926-1984), filósofo y escritor francés, ha sido uno de los personajes del pensamiento del siglo XX que se ha ocupado con el tema de las relaciones de poder desde la dimensión de lo espacial y lo intelectual. Su pensamiento es crítico al entendimiento de la historia como proceso lineal y únicamente temporal. Algunos títulos de su obra como “Espacio, saber y poder” de 1984, “Vigilar y Castigar” de 1975, “De los Espacios Otros” en 1986, “El Ojo del Poder” de 1980, “El lenguaje del espacio” de 1964, indican la preocupación por el entendimiento del poder y la política a través de lo espacial. Además, en la visión foucaultiana, el poder no solo está intrínsecamente relacionado con lo espacial, sino con el intelecto. Y es en la intersección de lo espacial y lo intelectual donde radica la relación de poder que la humanidad ha construido en la modernidad.

Cuando se piensa en el ejercicio de poder más obvio vienen a la imaginación acciones represivas, físicas, en un sentido punitivo físico. Se trata del uso de la violencia y el dolor para forzar al otro a hacer algo. En una escala mayor, donde grupos de individuos forman sociedades, el ejercicio del poder es visible en el momento que el estado reprime a quien no encaja en los estándares éticos comunes a una sociedad.

La forma en la que esa represión se lleva a cabo es también coherente a los estándares éticos del momento histórico y esa forma evoluciona junto a los demás cambios que se generan en la

cultura. La ejecución del poder en forma de castigos públicos ha sido una de los métodos de control más efectivos en la historia humana. La exhibición de ejecuciones, torturas, crucifixiones y demás actos violentos fueron comunes en la mayoría de culturas occidentales a lo largo de la historia.

Estos castigos públicos a individuos con conducta diferente al estándar sólo podían ser efectivos, en tanto fueran públicos y se llevaran a cabo en forma de espectáculo presenciado por el pueblo. El espacio público es en este contexto plazas y espacios abiertos muy concurridos en ciudades y pueblos, los cuales eran apropiados y reconfigurados temporalmente para alojar dichos tipos de espectáculos.

El espacio abierto y la presencia de un público era una condición indispensable para estos espectáculos, puesto que la fuerza de esa represión no radica en el acto puro de castigo físico a un individuo, sino en el mensaje de amenaza a los demás, quienes a la distancia, horrorizados, se implican en una actitud de auto disciplina colectiva.



Ejecución de 26 representantes de la nobleza en junio de 1621
Imagen: Wikimedia Commons, dominio público

2.3.- Panóptico

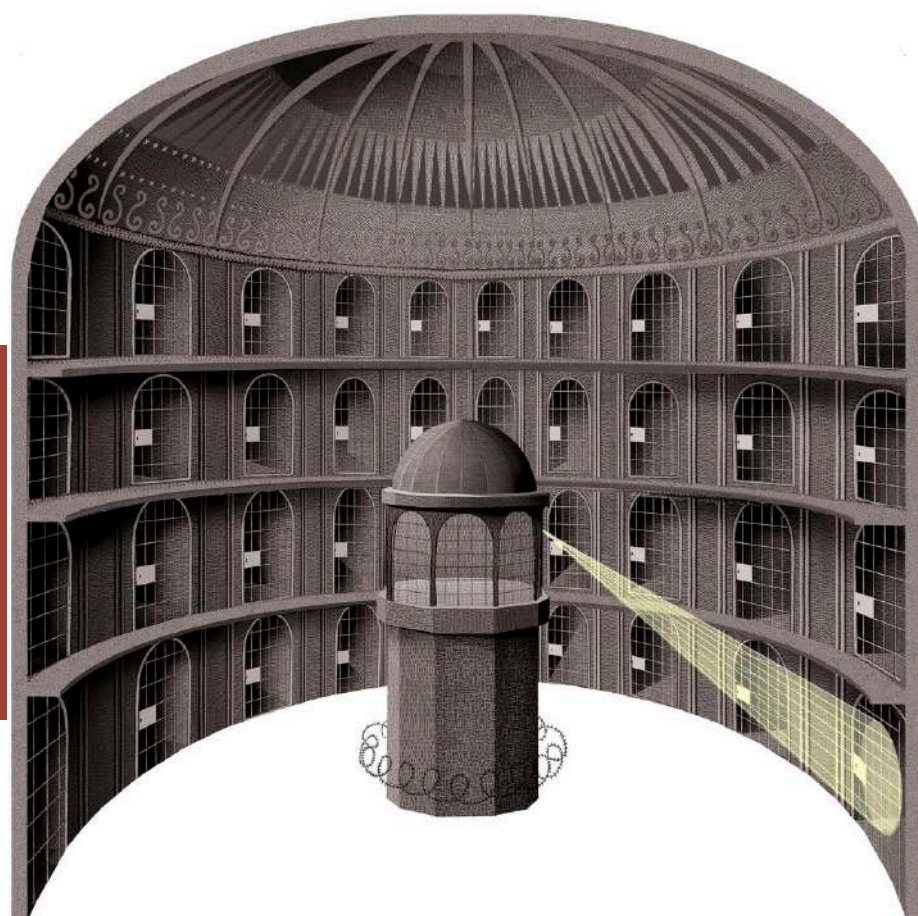
La Ilustración cambia la forma de los ejercicios punitivos, pues la razón y el pensamiento científico se encarga de disfrazar de “humanas” las nuevas formas de castigar, las cuales no necesariamente eran menos agresivas, pero si eran más racionalmente económicas³. La autoridad intentó desde entonces dejar como anónimo al criminal, al verdugo y al castigo, pues éticamente era ya mal visto los actos de violencia física. Es así como la Arquitectura también respondió a dicho cambio y surgió desde lo espacial un nuevo concepto: el encierro.

El método de organización y control en forma de “cárcel” fue el modelo a seguir en los países occidentales, el concepto de esta forma era la idea ilustrada de “disciplinar” y “corregir” al diferente. El poder además veía en las cárceles no solo casas de corrección, sino casas de trabajo en las que los presos generaban trabajos forzados que aportaban capital al estado. Desde entonces se busca desde lo espacial y arquitectónico soluciones de diseño que sean coherentes con este nuevo concepto.

Una vez que las sociedades adoptan el encierro como una forma ilustrada de ejercer el poder en forma de corrección, nuevos métodos de enclaustramiento empezaron a surgir para hacer más eficiente dicha labor. En 1791, Jeremy Bentham, filósofo inglés llevó la intención de control, eficiencia y ahorro económico a una solución arquitectónica, la cual permitió que el menor número de individuos vigilara a una multitud de personas dentro de un edificio penitenciario.

El Panóptico es un edificio circular o semicircular que, por tener un centro geométrico equidistante, facilita el control, siendo en la fachada donde el edificio demostraba su función, ya que en planta su utilización era irreconocible.

³ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de La Prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2018. p. 96.



Adam Simpson
Panopticon
Ilustración

Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible. De ahí el efecto mayor del panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder.⁴

4 Foucault, Michel, *op cit*, p. 203.

El Panóptico de Bentham surgió como una solución arquitectónica, sin embargo, el concepto de Panóptico trasciende de lo “únicamente” espacial a lo filosófico y político en tanto abre una serie de cuestionamientos y conclusiones que revelan cómo el sentido de represión y control evolucionó de una dinámica punitiva a una de vigilancia, en donde están en juego la razón, el espacio y las relaciones de poder.

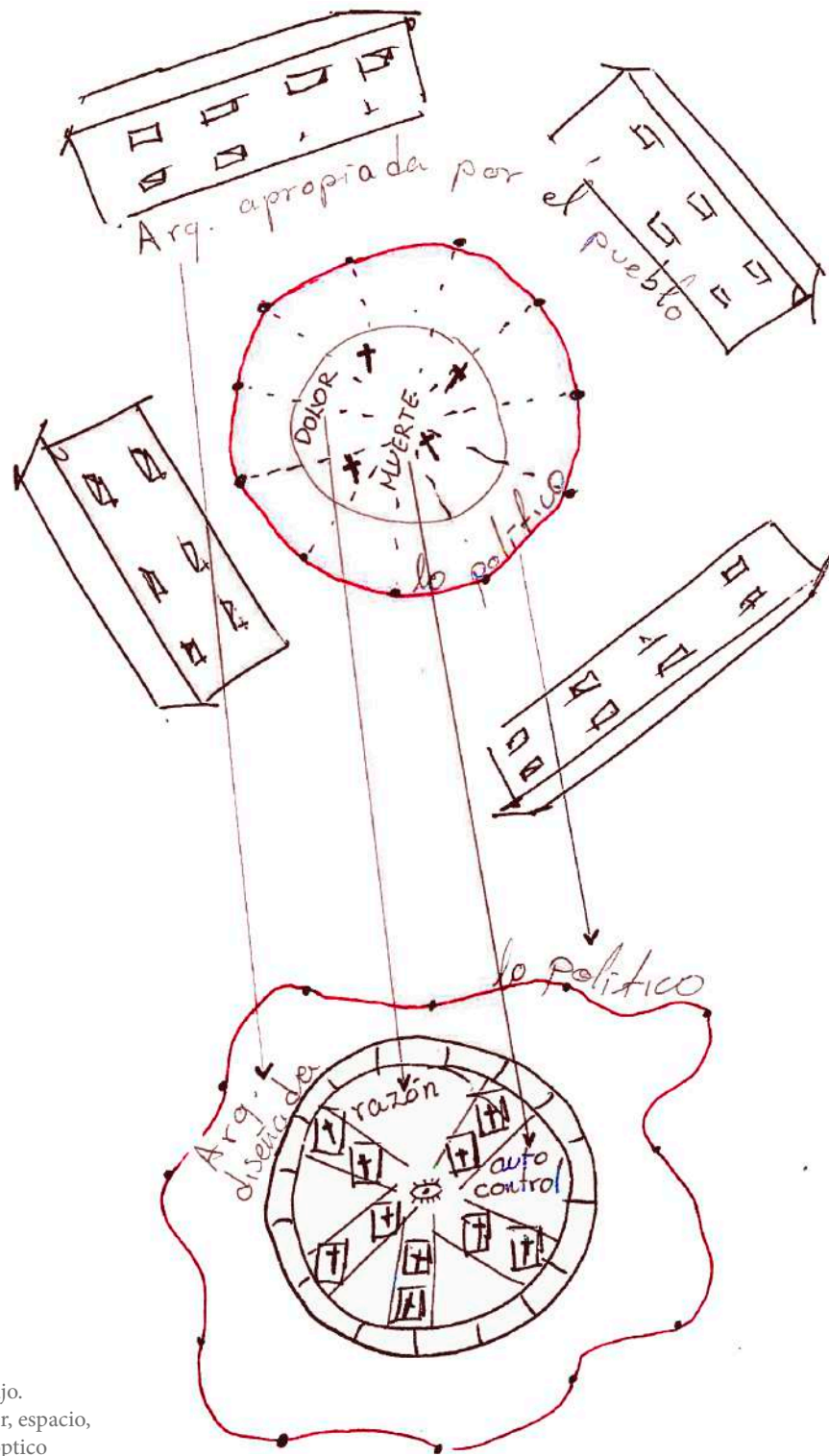
Es en esa conclusión donde Michel Foucault logra pensar el poder en un sentido moderno, es decir, da relevancia al modo no represivo del poder, ya que ese modo ha sido reemplazado por otro más complejo, en tanto involucra una cualidad más efectiva que es la razón.

Con la apropiación del uso del Panóptico en fábricas, escuelas y hospitales, la autoridad buscó tener un control absoluto sobre cualquier individuo y no únicamente sobre criminales. Se consiguió que el sujeto bajo vigilancia supiera que estaba siendo vigilado y de este modo el poder tuviera un funcionamiento prácticamente automático, sin necesidad de que la vigilancia fuera realmente permanente. Es decir, que los vigilados se hallasen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos fueran los portadores⁵. Se conseguía entonces que el sujeto „se convertía en el principio de su propio sometimiento“ .⁶

La propuesta de Foucault es que el verdadero poder se ejerce de manera no física. En este sentido el poder se entiende desde Foucault como una relación entre dos, no como algo que se posee.

5 Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de La Prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2018. p. 121.

6 Ibid. p. 122.



Dibujo.
Poder, espacio,
Panóptico

En el dibujo a la izquierda se propone una forma de explicar el cambio en la forma de entender el poder. Las flechas indican la transformación también entre una arquitectura que era apropiada para el ejercicio de castigos públicos hacia una arquitectura diseñada (en forma de panóptico).

A partir del principio de la forma panóptica se desprenden múltiples capas de análisis de las relaciones de poder en la modernidad. Es a partir de Foucault que el sujeto moderno es entendido como un cuerpo dócil y obediente, al que no es necesario golpear físicamente o torturar en frente a los demás. Este entendimiento del sujeto y sociedad moderna se llama teoría del Panóptico.

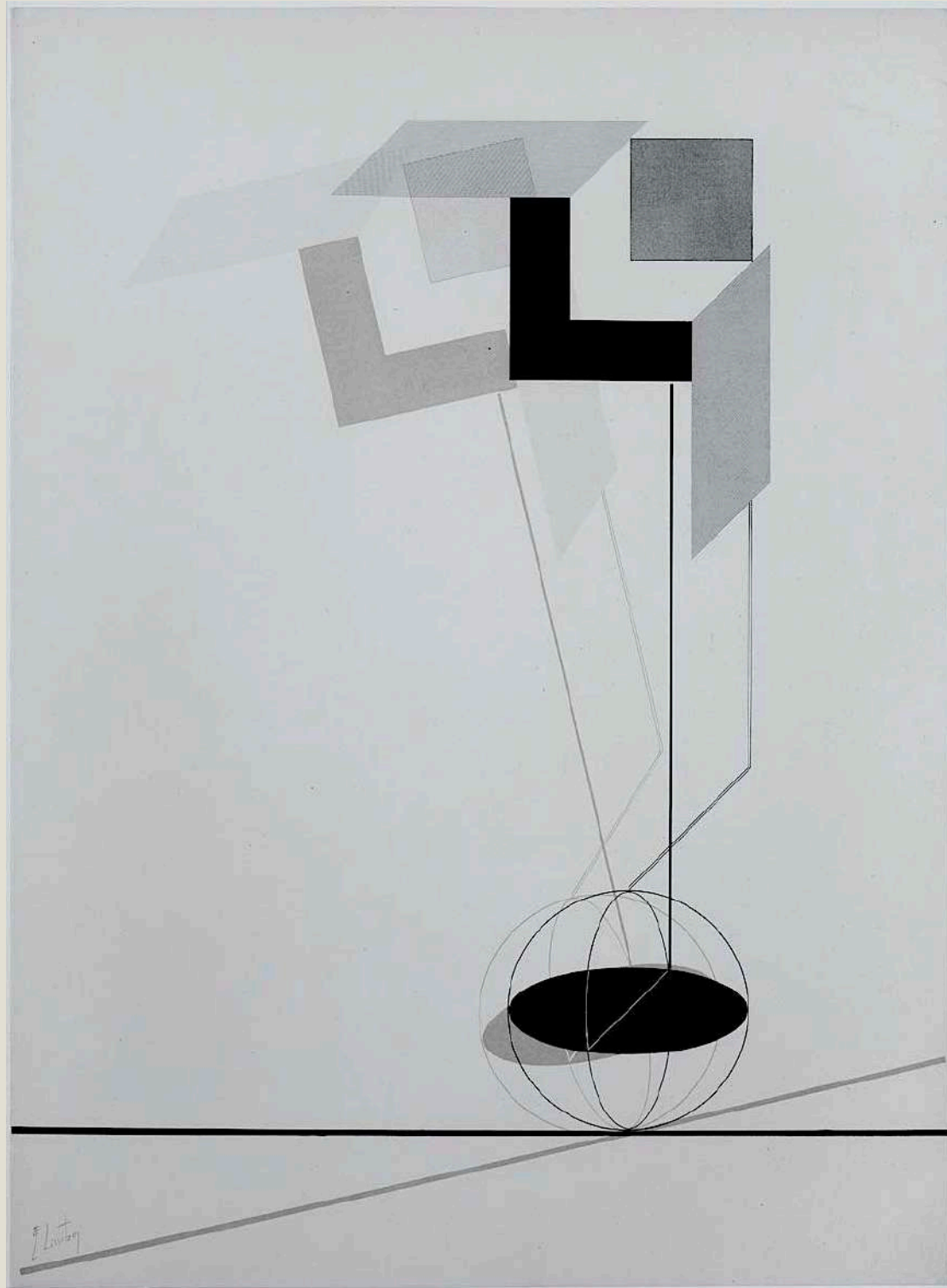
[...] principio general de una nueva anatomía política cuyos objetos y finalidades no son las relaciones de soberanía (en las que la ejecución y la tortura estaban tan profundamente implicadas) sino las relaciones de disciplina.⁷

El panóptico es un ejemplo de cómo una idea teórica se puede entender desde un ejemplo físico y cómo lo arquitectónico se comporta de manera reactiva y proactiva al mismo tiempo en relación a los ideales de una sociedad en un contexto determinado. En una propuesta de diseño se pueden advertir las relaciones de poder que imperan su contexto, también las ideas filosóficas que se desarrollan en su época.

Es en la intersección de la filosofía, la política y el diseño arquitectónico donde se genera un área de estudio y desarrollo cognitivo muy enriquecedor para cualquier practicante de la disciplina arquitectónica.

En los siguientes capítulos se elaborará sobre una anatomía política desarrollada en el siglo XX, la cual, igual que la idea del panóptico, busca ordenar a una sociedad mediante estrategias de diseño y lenguaje arquitectónico.

⁷ Ibid. p. 208.



3.- Contexto histórico

En términos espaciales, resulta difícil entender la magnitud y la escala que un país como Rusia significa. La mayor condicionante a las formas de organización y a las relaciones de poder entre Estado y sociedad rusa ha sido lo vasto de su territorio, el cual es incomparable con el de cualquier otro Estado moderno.

A finales del siglo XIX, en la época de su mayor extensión territorial, el Imperio Ruso abarcaba un territorio continuo de 22.8 millones de Kilómetros cuadrados. El territorio abarcaba desde el meridiano 30 Este en Europa Central a través de la totalidad del norte de Asia hasta su longitud opuesta en el meridiano 141 Oeste en territorios desconocidos de Norteamérica. Se trata de aproximadamente 12 veces la extensión de la actual República Mexicana. En términos de espacio y proporción, se puede decir que el territorio ruso es un territorio que está a otra escala. Una escala donde el área excesivamente grande ha sido un factor que ha dificultado el control político durante siglos.

La vasta o corta extensión de un país no es la única condicionante a las formas de organización de sociedades. Existen múltiples factores físicos, espaciales y materiales ante los cuales la humanidad responde en distintas maneras y con distintos resultados. Es por esto que, el conocimiento geográfico de un territorio sirve como un principio para poder entender por qué ciertos pueblos se organizan de cierta manera, y por qué ciertos tipos de organización llegan a ser trascendentes en la historia humana.

En los próximos párrafos se explicará con ayuda de la Geografía las condiciones ante las cuales los pueblos que habitan la actual Federación Rusa han tenido que responder a lo largo del tiempo. La Geografía es una ciencia que estudia y da explicaciones a los procesos físicos, humanos, culturales y materiales en nuestro mundo, y sirve como herramienta para entender por qué los sucesos culturales y políticos se han desarrollado de cierta manera en lugares específicos. El desarrollo de la cultura humana ha sido siempre en relación y respuesta al contexto en el que se encuentra.

A través de la Geografía se pueden encontrar contrastes y similitudes entre culturas que pueden estar separadas en distancia, pero que por su coincidencia en condiciones geográficas comparten problemas, carencias, riesgos, y ante esto pueden desarrollar soluciones, historias o conductas similares.

El análisis concluirá en la tercera década del siglo XX, que es el momento culminante de un proceso político cultural, en el cual el arte y la arquitectura han servido de cómplices, en tanto son herramientas estéticas capaces de afectar la vida y la percepción de las sociedades.

3.1.- Formación del Estado Ruso

El territorio que ocupa la actual Federación Rusa ha sido habitado desde hace miles de años por tribus nómadas que luchaban constantemente contra condiciones extremas para sobrevivir. La latitud tan septentrional en la que se encuentra el territorio ruso hace que la exposición a la luz y calor solar sea en extremo desigual entre los meses de verano e invierno. La mayor condicionante a un territorio es su relación con los cuerpos de agua, en específico cuerpos de agua cálidos que son los que regulan la temperatura local. A pesar de tener una de las mayores longitudes de costa, la directa orientación hacia el Océano Ártico solo hace que en general el clima sea frío, que no haya una riqueza en flora y fauna abundante, y que la tierra sea difícil de cultivar.¹

A diferencia de las culturas cuna de la civilización humana como Mesopotamia, India o China, la pobreza de las tierras en territorios rusos ha imposibilitado cualquier explosión demográfica

¹ Whiting, Kenneth R. *Background Information on the Soviet Union*. Maxwell Air Force Base, Alabama: Documentary Research Division, Air University Library, 1978. p.2.

Imagen página anterior: El Lissitzky, Proun 19D, 1925.

y cualquier posibilidad de emerger como civilización compleja con modos de producción y organizaciones sociales, políticas e intelectuales. Los excedentes materiales, que posibilitaron el surgimiento de ciudades en occidente nunca fueron algo existente en esos territorios.

La razón de la pobreza de las tierras, el clima frío y la falta de vías marítimas navegables se observa en la imagen superior. El Océano Ártico, congelado casi en su totalidad tiene un efecto de enfriamiento que condiciona al territorio y a la cultura rusa.



Extensión territorial del Imperio Ruso en el Siglo XIX. Proyección Ortográfica
1.- Océano Atlántico 2.- Océano Ártico 3.- Océano Pacífico
4.-Europa Central 5.- Moscú 6.- China Base de la proyección: Wikimedia

En la Edad Antigua, los primeros centros de poder eslavos crecieron de forma lenta y con dificultades. El Rus de Kiev emergió apenas en el siglo IX como un Estado políticamente próspero localizado en las planicies de la actual Ucrania, al Norte del Mar Negro. La falta de bordes físicos definidos por mares o cordilleras

hizo difícil el control territorial y posibilitó la invasión por parte de otros pueblos. Los Vikingos tenían la capacidad de controlar gran parte de los territorios a través del río Dniéper que forma una especie de eje Norte-Sur desde el Báltico hasta el Mar Negro. La invasión más devastadora de la antigüedad fue la mongola en el siglo XIII, que significó la muerte de la mitad de la población y desintegración de cualquier organización antes existente.

Fue tras la caída del Imperio Mongol en el siglo XIV que el principado de Moscú surgió con liderazgo ante los demás pueblos eslavos. Empezó un proceso de expansión territorial con mayor poder y organización que se acentuó en el siglo XV bajo el gobierno del primer llamado Zar Iván IV, el Terrible, quien además de fortalecer al poder autocrático reformó y constituyó las bases para que en los próximos siglos XVI y XVII se consumara un proceso de feudalización, intento de centralización, y expansión territorial.

El zarato de Iván IV fue un punto de consolidación de poder, que se vio reflejado en el arte y la arquitectura. Por ejemplo, la Catedral de San Basilio en Moscú (1555-1561) es muestra de la relación de poder entre estado y sociedad a través de la dimensión espiritual y religiosa. La relevancia de este monumento radica en su valor simbólico que expresa la idea del Estado Ruso como intermediario entre lo divino y el pueblo.²

Los siglos XV y XVI pertenecen a un periodo de gran desarrollo tecnológico y social para Europa. Sin embargo, es importante notar un desfase drástico entre Europa Occidental y Oriental, el cual es sobre todo evidente en estos siglos: Los desarrollos tecnológicos e intelectuales no se dieron en la misma velocidad en Rusia y Occidente. En una época en la que las prácticas feudales empezaban a desaparecer, el sistema de servidumbre apenas se empezaba a desarrollar en el zarato Ruso.

² Sitnikova, Alexandra, y Vladimir Zhukovsky. "Visualization of the Concept of State in the Architecture of the Moscow Cathedral of the Intercession on the Moat (1555-1561)". *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 11, núm. 9 (2018): 1513-28. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-0319> .p2.

La servidumbre es un sistema social que posibilitó el feudalismo en la Edad Media europea. El sistema beneficiaba mayormente a la clase noble o señorial, debido a la capacidad de control del trabajo y la vida entera de múltiples siervos y campesinos, los cuales en condiciones de casi esclavitud generaban la riqueza de la clase noble a cambio de tener cubiertas las necesidades básicas de la vida como vivienda, vestido y comida.

Este sistema, caduco en occidente desde el siglo XV, se instauró oficialmente en el Imperio Ruso hasta 1649 como consecuencia del empobrecimiento de los campesinos y la devastación y hambrunas que las guerras provocaban, y estuvo vigente hasta 1861.

Algunos autores defienden la idea de que esta sección de la población fue el factor más importante en la historia de la sociedad rusa. ³

En estas condiciones sociales de escasez material y pobreza, a partir de Pedro I, el Grande, en 1721 se instauró oficialmente el absolutismo con el nombre de Imperio Ruso. Y mientras millones de personas vivían en la miseria, mientras aproximadamente dos tercios de la población eran ciervos viviendo en condiciones de esclavitud debido al sistema feudal, fue el siglo XVIII para el Imperio Ruso el siglo de gran expansión territorial y política que lo colocó, al menos en imagen, como gran potencia europea. El zarato de Pedro el Grande (1682-1725) y Catalina la Grande (1762-1796) impulsaron una revolución cultural con la intención de occidentalizar la nación mediante una apertura a las ideas ilustradas de occidente.

³ Kenez, Peter. "Introduction". En *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 2a ed., 4. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 4.

En 1703 se ganó acceso al mar Báltico, lo cual acercó todavía más a Rusia con occidente, y fue en ese punto estratégico de acceso al Báltico donde se fundó en 1703 la ciudad de San Petersburgo. Otro suceso con gran impacto político fue la derrota de Napoleón en territorio ruso en 1812, la cual estableció al Imperio Ruso como fuerza preponderante y competencia de otros imperios como el francés, inglés y alemán. Al respecto se realizaría 70 años después una de las obras musicales más trascendentes por su referencia al impacto político que significó la derrota de Napoleón. Se trata de la obertura 1812 de Piotr Igor Tchaikovsky, la cual está envuelta en una atmósfera de motivos nacionalistas, melodías en tono de burla a la identidad francesa y un intenso uso de efectos sonoros especiales como el uso de cañones.

El periodo romántico en el siglo XIX significó un punto de intensa producción artística, con personajes como el poeta Alexander Pushkin (1799-1837), el escritor Fiodor Dostoyevsky (1821-1881), el novelista Leon Tolstoy (1828-1910), los compositores Mussorgsky (1839-1881), Nikolai Rimski Korsakov (1844-1908).

El Estado gobernante fue desde Iván el Terrible, Pedro el Grande y Catalina la Grande siempre absolutista, religioso e imperialista, sin embargo era débil. La debilidad del estado se puede entender en este caso en su relación con las estructuras de poder que rigen a una sociedad; para entender este aspecto del contexto ruso es además útil analizarlo desde la comparación con nuestra forma occidental de entender las estructuras de gobierno.

Los sistemas de poder que regían en Occidente tenían como figura de poder a un individuo llamado rey o emperador, sin embargo, el poder no emanaba espontáneamente de ese individuo, sino el poder era en sí un sistema. Un sistema compuesto por una clase aristócrata que trabajaba en conjunto para controlar la política. Esa clase social era homogénea racialmente, similar en ideología y con un patrimonio material, sobre todo de posesión de tierras que lo aseguraba en una posición fija no solo socialmente, sino espacialmente también.

La condición de la clase social poderosa en Rusia era muy diferente. El arraigo a la tierra y la riqueza emanada de esta era irrelevante debido a su pobreza. La nobleza era étnicamente heterogénea, pues existía entre ellos descendientes de mongoles, kazajos o europeos. La nobleza era más bien una burocracia que rodeaba a los intereses del Zar, porque dependía de las decisiones del Zar. Muchas veces eran desplazados de territorios para debilitarles en su incipiente riqueza, otras veces eran mantenidos cerca de la familia imperial para tenerles controlados. Nunca existió un sistema jerarquizado de poder arraigado a la tierra y a la historia.

Es posible hacer la hipótesis en la que, a manera sobre simplificada, se pueda entender a la revolución rusa como una respuesta para remediar la falta de Estado por siglos.

3.2.- Antecedentes a la Revolución Rusa

Anteriormente se han analizado desde la Geografía aspectos históricos que han marcado el desarrollo político y social del Imperio Ruso. La ubicación en el extremo Septentrional del Globo, el clima frío por la falta de luz directa y constante del sol, la pobreza de las tierras, la extensión territorial a una escala diferente a cualquier otro lugar, la falta de bordes físicos que delimiten y protejan. Todas estas características se han conjugado unas con otras, y las civilizaciones que se han apropiado de ese territorio han respondido con formas de organización que dan forma a distintas sociedades en distintos momentos históricos.

La situación socio-política en el Imperio Ruso durante el Siglo XIX es la de un Imperio en expansión, con gran presencia entre

las potencias europeas, con un gobierno absolutista, una edad de oro en las artes con producción artística sin precedentes. Sin embargo, la sociedad es una basada todavía en un sistema feudal, la relación entre el Estado y la población es inexistente, dos terceras partes de la población viven en la miseria siendo siervos campesinos en estado de esclavitud. Además, La condición de Imperio significaba también comprometerse en guerras constantemente, las cuales exacerbaban las carencias y generaban regularmente hambrunas y situaciones sociales en extremo críticas.

La revolución industrial fue un fenómeno tecnológico que afectó a la sociedad occidental a partir del siglo XVIII. La revolución industrial, que despegó a Europa occidental del resto de naciones por su desarrollo social, no modernizó al Imperio Ruso en la misma intensidad que a su contraparte europea. Sobre todo por la condición rural del país, la mayoría de la población continuó viviendo en la miseria y nunca se llegó a formar una clase social obrera. La mentalidad del país nunca estuvo en sintonía con sus contemporáneos, pues el Imperio Ruso se modernizó a un ritmo más lento.

Según el historiador húngaro-estadounidense Peter Kenez, la gran línea divisoria en la historia rusa es el año 1861.⁴ Fue el año de la abolición del sistema de servidumbre. Este sistema feudal “desfasado”, que fue la base para el desarrollo del Imperio Ruso en los siglos XVII y XVIII lo mantuvo durante el siglo XIX en una situación de atraso social en comparación con Occidente.

La abolición del sistema de servidumbre fue la consecuencia de un cambio en los ideales de la clase gobernante, que influenciados por los movimientos liberales de occidente (guerra civil en EE.UU., independencias de Latinoamérica, revoluciones liberales en Europa) se dieron cuenta que el concepto de servidumbre era ya anacrónico, moralmente incorrecto y económicamente

4 Kenez, Peter. Video: Formation of the russian state [cátedra en línea MOOC]. En *Russian History, from Lenin to Putin*. Universidad de California Irvine, 2016. Coursera. <https://www.coursera.org/learn/russian-history-lenin-putin>

insostenible. Este suceso afectó a la mayoría de la población, la cual era rural, y que vio cómo a partir de ese momento, el Imperio enfocaría sus políticas para buscar una industrialización que le diera la posibilidad de igualarse tecnológicamente con las demás potencias mundiales.

Las políticas de industrialización fueron conducidas por el Ministro de Finanzas Sergei Witte, y lograron en pocos años desarrollar al país industrialmente y económicamente, lo que generó una incipiente clase obrera proletarizada y mantuvo al Imperio dentro del grupo de potencias políticas de inicios del siglo XX en occidente.

La colindancia con potencias como China y Japón es una condición espacial que ha condicionado determinadamente al estado ruso. La razón es que estos vecinos asiáticos han distraído de atender y sumarse ideológicamente a las potencias centrales como Francia, Inglaterra y Alemania durante siglos. Un ejemplo de esta condición es la revolución de 1905, la cual es resultado de la crisis por la derrota ante los japoneses en la guerra de 1905.

Un aspecto característico de esta revolución es que fue llevada a cabo por tres actores principales: La clase obrera, que realizaba huelgas, los campesinos, quienes paulatinamente fueron ocupando y apropiándose de tierras de los nobles, y el ejército que se reveló. La razón por la que esta revolución no triunfó del todo, fue que estos tres actores no lograron unirse en un único movimiento que derrocar al Zar.⁵

Sin embargo, la revolución de 1905 fue un evento de mucho significado que si bien no logró derrocar al Zar Nicolás II, sí permitió ciertos cambios en la forma de gobierno. Ahora existiría un contrapeso al poder absolutista, este contrapeso sería un parlamento llamado Duma. Un parlamento que estaría formado

⁵ Kenez, Peter. Video: The February Revolution [cátedra en línea MOOC]. En *Russian History, from Lenin to Putin*. Universidad de California Irvine. 2016. Coursera. <https://www.coursera.org/learn/russian-history-lenin-putin>



Cartel
Women Workers, Take up
Your Rifles,
Artista desconocido
1917
Fotografía: Matthew
Cronin. Colección de
Svetlana y Eric Silverman

por un gradiente de partidos políticos con plataformas e ideologías variadas. Entre ellos se formaron bloques de izquierda como el grupo Bolchevique, que sería de gran relevancia para la historia en los años que vendrían.

A pesar de la Revolución, durante la segunda década del siglo XX el Imperio Ruso jugaba un papel importante dentro de las potencias mundiales, y en el momento en el que estas potencias se embarcaron en la Primera Guerra Mundial, el ejército ruso se movilizó siempre de manera más lenta, debido a su todavía atraso tecnológico e ideológico. Un ejemplo del atraso ideológico lo narra en su autobiografía el embajador británico George Buchanan, quien deja en la historia una anécdota en la que revela una conversación durante una reunión de guerra. En plena crisis

durante la Gran Guerra (1914-1919) se confrontó al zar Alejandro II con la problemática de cómo abatir al enemigo alemán. El embajador británico Buchanan sugirió al zar que para tener éxito en las batallas, el zar debía ganarse la confianza de su gente. La respuesta del zar fue: „Es la gente la que se debe ganar mi confianza“. ⁶ Esta frase pasó a la historia como una muestra de incapacidad del zar para entender el mundo de una manera moderna. ⁷

La revolución de Febrero de 1917 que derrocó al régimen zarista fue la culminación de movimientos revolucionarios originados desde finales del siglo XIX. El colapso de la autoridad fue la razón del éxito de esta revolución. ⁸ La serie de hechos que desencadenaron la revuelta culminante pueden pensarse como anecdóticos. Se trató en el fondo de una sociedad con carencias básicas que debido a la escasez de alimentos empezaron a llevar a cabo manifestaciones en la capital Petrogrado⁹, las manifestaciones se esperaba que fueran disueltas por el ejército sin ninguna repercusión mayor. La revolución se dio en el momento que por falta de autoridad y por propio desgaste el ejército se negó a seguir las ordenes de Zar, y de manera relativamente rápida y eficaz en el curso de una semana se desintegró un régimen Zarista que había gobernado durante más de 300 años. Con muy poca sangre derramada se generó una revolución que derrocó un gobierno de apariencia rígida, pero que en la práctica fue débil e insostenible.

Tras la caída del zarismo, quedó en su lugar un gobierno provisional liberal que gobernó de manera interina con ideales liberales mientras los poderes políticos se acomodaban. La legitimidad de ese gobierno era nula, pues la responsabilidad de gobernar cayó en sus manos sin una planificación previa.

⁶ Buchanan, George. *My Mission to Russia and Other Diplomatic Memories*. Vol. I. Boston, Massachusetts: Little, Brown & Co., 1923. p. 46.

⁷ Kenez, Peter. *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 2a ed., 4. New York, New York: Cambridge University Press, 2006.

⁸ Kenez, Peter. "The Revolution, 1917-1921". En *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 2nd ed., 14. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 14.

⁹ El nombre de la actual San Petersburgo ha sido cambiado múltiples veces a lo largo de la historia: San Petersburgo (1703-1914), Petrogrado (Петроград) (1914-1924) y Leningrado (Ленинград) (1924-1991).

El espectro político que quedaba después de la revolución incluía dos tipos de izquierdas, las cuales basaban sus plataformas en distintas interpretaciones de la teoría marxista. Por una parte los mencheviques, que entendían la premisa en la que existen distintas etapas de desarrollo social (feudalismo - capitalismo - socialismo - comunismo) y por tanto la nueva Rusia necesitaría un periodo capitalista antes de una revolución socialista.

Por otra parte los bolcheviques, quienes más bien tomaron muy en serio el espíritu revolucionario y proponían llevar a las últimas consecuencias los ideales socialistas.

Otro grupo político poderoso eran los Sóviets. Los Sóviets fueron en un principio sindicatos obreros formados antes de la revolución de 1905, pero que fueron disueltos en esa revolución. En 1917 retomaron presencia en el espectro político, porque tenían un capital muy importante, y ese capital era la posibilidad para reunir miles de trabajadores para realizar huelgas y marchas.

3.3.- Revolución de Octubre

El personaje central de la Revolución de Octubre fue Vladimir Lenin (Vladimir Ilyich Ulyanov), líder de la fracción Bolchevique en la izquierda política posrevolucionaria. Lenin fue desde su juventud activista y estudioso de la teoría marxista, la cual pretendía llevar a la práctica mediante una revolución socialista mundial. Debido a sus ideas y acciones fue exiliado en primer lugar a Siberia, y en segundo término a Suiza y Reino Unido, desde donde construyó su carrera política. Tras la revolución de

Febrero, Lenin regresa a Rusia para ser líder del movimiento que aprovecharía el colapso del gobierno provisional.

Existen tres principales razones por las cuales se explica que el gobierno provisional colapsara.¹⁰ La primera fueron las incongruencias y confusiones para resolver el tema de la Gran Guerra. Existía entre el ejército una presión moral por continuar involucrados y ganar la guerra, además de los compromisos del Estado Ruso con sus aliados Francia e Inglaterra, pero no era factible seguir invirtiendo en el ideal imperialista, cuando el Imperio acababa de caer.

Otro tema que se debía resolver era la reforma del campo, pues se habían prometido tierras a los campesinos, y en lugar de esperar a resolver el problema de manera ordenada, se empezaron a generar apropiaciones ilegales en las que desterraban a los terratenientes y estas acciones alimentaban el espíritu anarquista que se vivía en la época. Una tercera razón fueron los movimientos separatistas en todas las provincias periféricas como Finlandia, Polonia y Ucrania, que según los ideales del gobierno provisional liberal tenían legitimidad y se debían atender.

Para Lenin, la guerra era una guerra imperialista que nada tenía que ver con los intereses de los campesinos y obreros. Esto habla de un entendimiento de la condición rural del país y de las necesidades reales de la población, que Lenin supo sintetizar y responder en consecuencia con una propuesta sencilla: *Paz tierra y pan*.

El movimiento Bolchevique fue apoyado por la clase trabajadora debido a la claridad de su mensaje y la congruencia con su postura en contra de la gran guerra.

¹⁰ Ibid. p. 20.

Los bolcheviques lograron apoderarse del control de los Sóviets al ofrecerles dentro de su plataforma mayor control. El 25 de Octubre de 1917 Lenin con ayuda de miembros del ejército asaltaron y capturaron la sede del gobierno. A partir de entonces se generó una inestabilidad mayor en la que el poder del nuevo gobierno bolchevique se extendió muy lentamente por todo el territorio, ya que había contragolpes de resistencia.

Este conflicto entre el nuevo gobierno y la resistencia fue en realidad una guerra civil muy sangrienta y muy larga. En contra del ejército revolucionario (ejército rojo) estaba la oposición a la revolución, es decir un ejército que promulgaba un regreso al régimen zarista (ejército blanco). En cada sitio controlado por el ejército blanco se volvían a instaurar prácticas absolutistas que no agradaban a los campesinos, quienes en 1920 seguían contando como tres cuartos de la población rusa. Esta situación favoreció al ejército rojo, que pudo controlar amplios territorios centrales geográficamente. En los sitios controlados por el ejército rojo, se desarrolló el llamado Comunismo de Guerra, que significaba nacionalizar cada aspecto de la economía, hasta la unidad más pequeña del sistema. Significó también una suspensión del comercio de granos para paliar la necesidad de comida para el ejército.

3.4.- Guerra Civil

Las consecuencias de la revolución y guerra civil fueron devastadoras. Los millones de muertos fueron causa no solo de la guerra en sí, sino de sus efectos colaterales, como la hambruna y la desorganización. Fueron 3 años de crisis en los que se desgastó aún más la condición de vida de millones de personas. Si bien los bolcheviques lograron prevalecer y ganar la legitimidad de su poder en todo el territorio, lo que heredaron fue un país destruido y una sociedad muy dañada con necesidad de estabilidad.

El nuevo orden a partir de 1921 generó en la población tranquilidad y un sentimiento de paz. El comunismo de guerra fue abolido pronto y se permitió una especie de capitalismo al permitir que los campesinos vendieran y compraran productos. La llamada Nueva Política Económica NEP era una especie de mezcla de economía abierta con un régimen autoritario que generó estabilidad social.

El sistema político que impusieron los bolcheviques era al mismo tiempo una improvisación y una innovación, ya que el socialismo era un experimento político-social que ningún otro país había realizado antes. Culturalmente fue también un experimento en el que se permitía libertades limitadas de expresión a artistas. Existía en la sociedad una visión heterogénea, y un sentido de aceptación de la cultura europea occidental.

En el curso de los años 20, el partido evolucionó a ser una institución administrativa y la naturaleza del partido cambió, en los primeros años el número de partidarios creció a dos millones. Se trató también de la gradual disminución de sentido democrático de las estructuras de poder. Los mencheviques y otras secciones socialistas fueron disueltos. Paradójicamente los años 20 fueron uno de los tiempos más prósperos en la vida de millones de campesinos rusos, por el simple hecho de vivir en una especie de libertad donde el gobierno no los asediaba y simplemente estaban siendo dejados para vivir bajo su propia suerte y organización. El poder político todavía no alcanzaba a afectar a toda la población.

El régimen era autoritario pero no totalitario. Era autoritario porque no se permitía la libre expresión ni la formación de oposiciones organizadas. Sin embargo no era totalitario porque el partido no pretendía en ese momento influir cada parte de la vida de los ciudadanos.¹¹

¹¹ Kenez, Peter. "New Economic Policies, 1921-1929". En *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 2a ed., 49. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 49.



Póster
El Lissitzky,
Golpead a los blancos con la cuña roja,
1919

La relación con los grupos de intelectuales fue desigual, pues los movimientos artísticos no fueron tan apreciados como los científicos. Existía siempre la preocupación por que los artistas evitaran expresar visiones hostiles al ideal político. Sin embargo se vivía una libertad controlada en la que había mucha producción literaria, plástica, musical y demás artes. Los autores rusos estaban en contacto con autores europeos y se vivía un intercambio cultural relevante.¹²

¹² Ibid. pp. 67-70.

Esta condición significa que la revolución no fue sólo una revolución, sino tres, y la revolución política, la social y la cultural no coincidieron en el mismo segmento de tiempo. La revolución cultural y artística se daría hasta la década de los 30 en el periodo estalinista de colectivización.

Poco a poco el Estado fue organizando formas de control, pero al ser ese un gobierno inédito, se abrían debates constantemente sobre cómo el Estado podría dirigir la economía hacia una transformación, y cómo reactivar la industria.

3.5.- Colectivización e Industrialización

El primer decreto del nuevo gobierno Bolchevique fue la retirada de Rusia de la Primera Guerra Mundial mediante la firma de paz en el tratado de Brest-Litovsk, donde perdía grandes territorios en el Báltico (Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania y Polonia) y con ello perdía un tercio de su población total. Otro decreto inicial fue la reforma agraria, que nacionalizó toda tierra y propiedad, dicha ley fue una condición que afectaría en las siguientes décadas a la arquitectura y planeación urbana soviética.

Si bien la Revolución de 1917 fue un evento histórico trascendente por haber cambiado la estructura social desde una revuelta de las clases más empobrecidas, el periodo de los años 20 fue más transformador todavía, en tanto afectó a una población más extensa de una manera más extrema.

La era de la Nueva Política Económica fue un periodo de preparación y de recuperación después de los sangrientos años de la guerra. El partido Bolchevique también se transformó a sí mismo durante los años 20. De una manera astuta, el régimen fue poco a poco adoctrinando a futuros activistas y a sectores de la población en un nuevo lenguaje político. Se inculcó también una serie de hábitos políticos nuevos. Entre ellos, la cuestión de la identidad era crucial para asegurar una relación de poder y control en la población, ya que más del 50% de los habitantes de la nueva nación era étnicamente no rusa.

El discurso unificador vendría otra vez desde el mensaje marxista, en este caso la máxima “¡Proletarios de todos los países, uníos!” fue la base de un discurso internacionalista que promulgaba la ausencia de patria en la clase trabajadora. Al fin y al cabo el ideal de Lenin siempre fue la revolución mundial, y la Unión Soviética sería así un primer paso para una unión a escala global.¹³

Sin embargo, el camino hacia algo mayor sería en ausencia de Lenin, quien en 1922 sufrió una serie de infartos que le dañaron la salud permanentemente y así su capacidad para trabajar y tomar decisiones como líder del partido. A partir de entonces se vivió un periodo de incertidumbre y de reajuste en las personalidades en las que recaería el poder. Los generales León Trotsky y Joseph Stalin fueron las figuras de poder entre las cuales se disputaría el control del partido. Trotsky tenía gran apoyo de grupos en el ejército, sin embargo mostraba un carácter explosivo, poco político y subestimaba a sus adversarios. En contraste la personalidad de Stalin le generó gran cantidad de seguidores dentro del gobierno y su astucia le llevó a controlar rápidamente un gran número de dependencias en las cuales sustituía adversarios por gente de su equipo. En 1924, tras la muerte de Lenin, Josef Stalin fue la figura de poder que gobernó la Unión Soviética.

13 Mawdsley, Evan. *The Stalin years: the Soviet Union 1929-1953*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2003.

A partir de 1928, Stalin impulsó un plan de industrialización y colectivización económica en el campo que estaría basado en planes políticos quinquenales. La planeación y el gobierno fueron a partir de entonces de carácter muy centralizado, con una visión muy enfocada a la macroeconomía y la construcción de una potencia industrial.

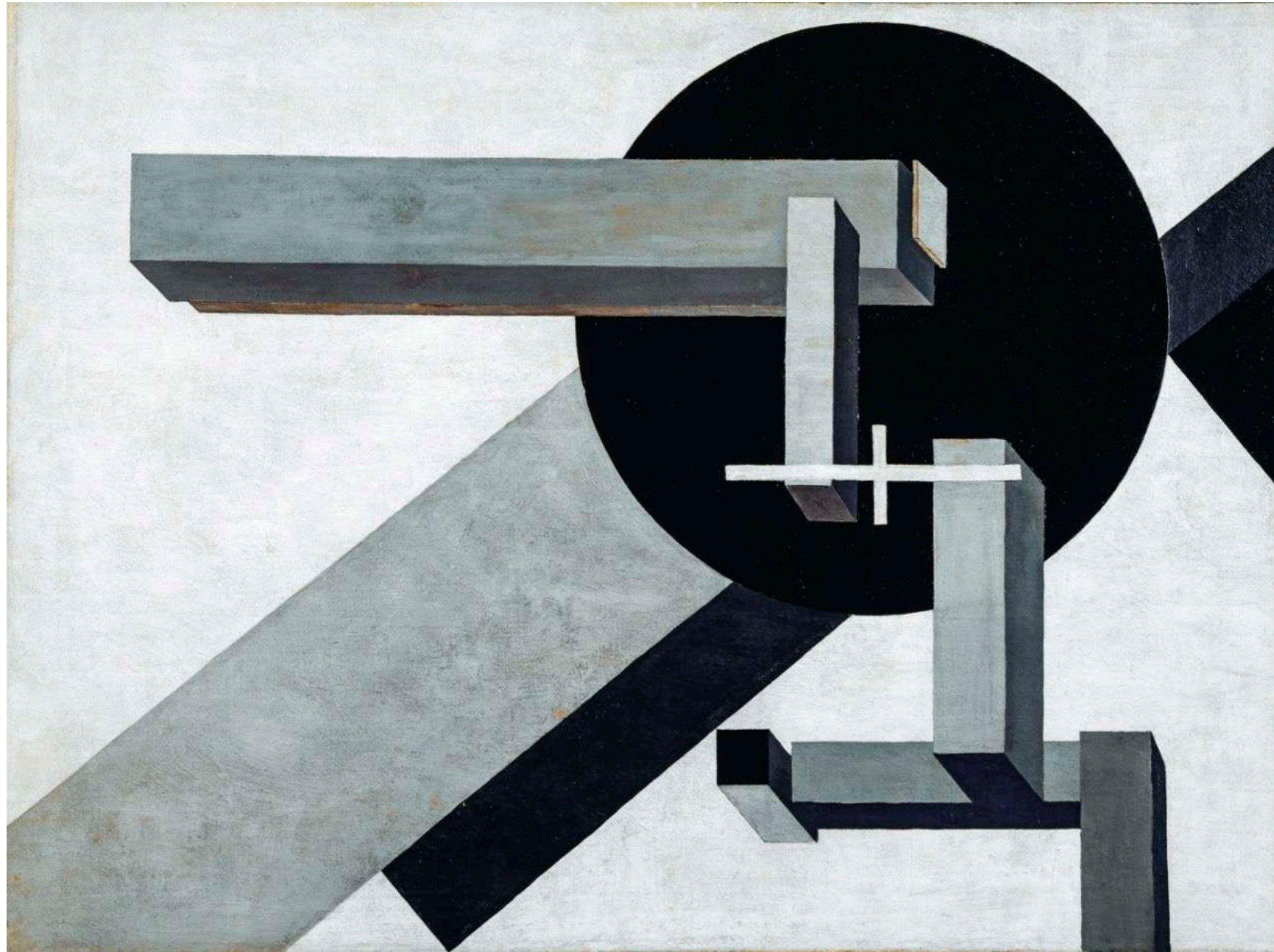
El periodo que empezaría en los años 30 se caracterizaría por una represión masiva a enemigos del gobierno, y una transformación total en la forma de vida de la población, la cual abarcaba cada aspecto de una sociedad como las relaciones intrapersonales, la producción cultural, la microeconomía de las familias o los principios éticos de los individuos.

La investigación realizada para esta tesis se detiene en la década de los 30, que fué el periodo en el que el regimen inicia un giro hacia uno de los regimenes totalitarios mas represivos y sangrientos del siglo XX.

En el siguiente capítulo se analizará el movimiento artístico de vanguardia que se desarrolló en relación con el momento político-histórico recién expuesto.



Cartel de propaganda soviética
Olga y Galena Chicagova
“Work, battle, technology, nature
- the new reality of childhood”



PROUN 1D,
El Lissitzky,
1919

4.- Vanguardia

Los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX significaron en la Historia del Arte un momento de crisis y oportunidad, porque revolucionaron al mundo mediante una ruptura con el paradigma artístico que imperaba desde siglos atrás.

En la Arquitectura se rompió con los parámetros estéticos tradicionales. Si bien la Arquitectura del siglo XIX venía desarrollándose desde una tendencia de carácter historicista, la cual pensaba que la arquitectura tenía valor en tanto partiera de una lógica de simetría y ornamentación, existía también una irrupción de los avances tecnológicos que afectaba la práctica de los arquitectos, de los cuales no todos supieron apropiarse inmediatamente de las posibilidades técnicas, y en su mayoría tomaron actitudes conservadoras ante esta revolución tecnológica.

Tenemos así que en el camino de la abstracción, se puede identificar una línea de influencia que se hereda del cubismo, el cual se desarrolla también a partir del trabajo de postimpresionistas como Cézanne y Gauguin.¹ Interminablemente existe así una conexión temporal y espacial entre movimientos artísticos, la cual es estudiada a detalle por historiadores del arte y no es tema de este documento. La intención de este capítulo es más bien hacer enfoques específicos en temas puntuales que apoyan la idea de una relación entre arquitectura y poder, a través de la estética.

El término Vanguardia Artística es excepcionalmente complejo, debido a los múltiples valores que distintas teorías del arte le atribuyen. Está claro que existen distintos espectros de definiciones al respecto, y según sea el autor, ciertas definiciones son más amplias que otras. Al respecto se puede referir al crítico literario alemán Peter Bürger, quien hace un resumido análisis de distintas versiones de entendimiento al término Vanguardia Artística en su obra *Teoría de Vanguardia* de 1974. En las primeras páginas se describe una variedad de interpretaciones entre las cuales existen dos tendencias al momento de caracterizar a la vanguardia.²

1 Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. 3a ed. Barcelona: Península, 2000. p.15.

2 Ibid. p.5.

Una tendencia la defienden autores que ubican a la vanguardia como un fenómeno localizable en espacio y tiempo dentro de un proceso histórico del arte. Según esta idea, la revolución en el arte fue consecuencia y reacción a una situación inestable y crítica social, cultural y política que fueron producto de la intensa industrialización del momento.

Peter Bürger aboga por un entendimiento más inclusivo del término, en el cual se vea a la vanguardia como menos reactiva y más bien activa, crítica y sobre todo mediadora entre el sistema artístico y la realidad.

El arte de vanguardia es para Bürger intransitivo, sin ánimo de expresar emociones, si no de distorsionar entendimientos y de transformar realidades mediante episodios de explosión, los cuales son a su vez actitud una crítica a una situación límite.

En la misma escuela de pensamiento se encuentra Jürgen Habermas (1929-), filósofo alemán del siglo XX relacionado, igual que Bürger, con una segunda generación en una línea de pensamiento llamada teoría crítica, o Escuela de Frankfurt, quien define a la vanguardia como un elemento invasor de un territorio desconocido, una exposición a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y un intento de anticipación, rebeldía, transitoriedad, algo efímero, elusivo, un anhelo de presente, un impulso subversivo. Para Habermas la vanguardia tiene además un valor y una función importante: jalar y exponer a límites que terminan por enriquecer el conocimiento y la consciencia del entorno.³

3 Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto". En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 5a ed. Barcelona: Kairós, 1988. pp. 19-20.

Theodor Adorno (1903-1969), considerado uno de los grandes teóricos del arte moderno en relación con la política entendía también a los movimientos de vanguardia como una acción crítica y de resistencia ante un momento de la modernidad en la que los avances tecnológicos sólo intensificaban los mecanismos de control mediante lo que él llamaba la Industria Cultural. Sobre este ímpetu reaccionario de la vanguardia, escribe en 1938:

*El horror que Schönberg y Webern propagan tanto ayer como hoy conmueve no a causa de su incomprendibilidad, sino precisamente porque se los comprende demasiado bien. Su música configura aquel miedo, aquel terror simultáneo, aquella visión del estado catastrófico que los demás solo pueden eludir emprendiendo una regresión.*⁴

Schönberg es así un ejemplo de espíritu vanguardista, en tanto usó al dodecafonismo como medio de ruptura al paradigma clásico de tonalidades y estructuras armónicas y de contrapunto basadas en orden, jerarquía y balance.

Para Boris Groys (1947-), crítico de arte y filósofo alemán, la vanguardia no es necesariamente una fuerza invasora, pero sí una fuerza reaccionaria a la agresividad con la que la racionalidad ha cambiado al mundo. Según Groys, a la vanguardia, en específico al suprematismo no lo movía en absoluto un espíritu progresista, sino una actitud de reacción desesperada ante la realización de que no hay ya un punto de retorno ante el racionalismo y la técnica, la cual, gracias a los avances tecnológicos del siglo XIX, ha superado al arte en términos de representación y mimesis.⁵ También ha destruido al mundo como obra de arte divino y a sus artífices, los artistas quienes aspiran a lo sagrado mediante su

4 Adorno, Theodor W. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening". En *The culture industry: selected essays on mass culture*, editado por J. M. Bernstein, última página, último párrafo. London: Routledge, 1991.

5 Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. 1a ed. Valencia: Pre-Textos, 2008. p. 47.

genio. Anterior a ese siglo, la vocación del arte era más sencilla, y trataba de representar al mundo mediante una mimesis en la que se pretendía mediante el genio y la técnica replicar las creaciones de un dios.

Por tanto, en la idea de Groys, la intención vanguardista rusa no es la de vanagloriar a la técnica, ni mostrar entusiasmo por el progreso dentro de un proceso histórico del Arte. Al contrario, la vanguardia, en especial el suprematismo busca reaccionar a la idea de progreso mediante una estrategia sin duda extrema. La estrategia vanguardista será en palabras de Groys la de, mediante el arte, adelantarse al progreso y rebasarlo, y desde delante mostrar su propia inexistencia en un punto inmaterial, ahistórico y anobjetual. Se trata así de llevar a las últimas consecuencias los cambios producidos por el racionalismo, para desde un punto superior frenarlo.

Se puede concluir en un punto de coincidencia entre Groys y Bürger, quienes abogan por un sentido amplio del término vanguardia, el cual en definitiva genera una ruptura de parámetros estéticos tradicionales, como pueden ser la tonalidad en la música, la objetualidad en la pintura, la forma cerrada en la literatura.⁶ En el caso de las vanguardias del siglo XX se trata también de una actitud crítica al momento en el que la tecnología arrebató al arte la función de representar la realidad. Ante esa pérdida de vocación, la intención fundamental de la vanguardia fue el pasar de una representación del mundo que nos rodea a una acción de cambio y transformación.⁷

En el contexto específico de la vanguardia rusa, el espíritu de ruptura en el que coinciden los estudios de Bürger y Groys envolvió al Imperio Ruso de igual manera que a Alemania, Italia o Francia, ya que como resultado de un proceso de "occidentalización" instituido por el Estado desde tiempos de Pedro el Grande, la vida cultural estaba inmersa en las dinámicas e ideologías conjuntas

6 Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.

7 Groys, Boris, *op. cit.*, p. 47.

del continente europeo. A principios del siglo XX la vanguardia rusa se encontraba dentro de un movimiento que no respetaba fronteras, y empezó a gestarse poco a poco mediante la reunión de diversos grupos de artistas que vivían una crisis en la que los fundamentos de su práctica estaban en juego.

En términos de Historia del Arte resulta imposible estudiar por separado los tres movimientos de vanguardia rusa; también es imposible aislar la vanguardia rusa de sus relaciones con otros movimientos en Europa. Además, parte de la fuerza de estos movimientos residía en el profundo conocimiento y relación personal que existía entre distintas asociaciones, la cual generó en ocasiones mezclas o síntesis de ideas que daban paso a posturas híbridas con gran impacto en la producción artística.

4.1.- Futurismo

A partir de 1912 se gesta el futurismo ruso como una tendencia desarrollada primordialmente en la literatura y en la pintura, basada en los principios del manifiesto futurista del italiano Filippo Marinetti. La postura de este grupo es reflejo de una preocupación por la posición del individuo moderno en un “mundo nuevo” derivado de la industrialización y proletarización de la sociedad de inicios del siglo XX.

La idea de vanguardia se ve expresada en una fascinación por el dinamismo, la velocidad de la máquina y los ruidos de sus motores. La idea futurista de vanguardia denota una ruptura con lo tradicional en un tiempo nuevo donde las ideas fluyen gracias a la técnica y la máquina.

La vanguardia rusa fue trascendente por su condición proactiva. Los artistas vanguardistas no solo generaron una crítica al mundo

en el que vivían, también manifestó cada quien una postura estética, y además, generaron mediante la práctica la propuesta congruente a los postulados teóricos. Las reflexiones estéticas fueron siempre acompañadas de actividad y práctica.⁸

El manifiesto futurista ruso se lee en relación directa con el movimiento de Vanguardia italiano y su actitud violenta de ruptura e implicación política.

A continuación se puede leer un ejercicio de interpretación y análisis del manifiesto futurista en forma de collage, como resultado de un ejercicio analógico con recortes impresos del manifiesto.

⁸ Bürger, Peter, *op. cit.*, p.13.

Manifiesto de la federación itinerante de los futuristas rusos

El viejo mundo se sostenía sobre tres ballenas

esclavitud política, la esclavitud social, la esclavitud espiritual.

La revolución de febrero ha destruido la esclavitud política.

El camino que conduce hasta Tobobk está cubierto por las plumas negras del águila de dos cabezas.

Octubre ha arrojado bajo el capital la bomba de la revolución social.

A lo lejos en el horizonte se divisan los sebosos traseros de los industriales

*en fuga.
(empresarios)*

*Y únicamente se mantiene firme la tercera ballena,
la esclavitud del Espíritu*

Sigue eructando un chorro de agua putrefacta, denominado “arte antiguo”.

*Los teatros siguen poniendo en escena a los zares de Judea y a otros más.
Las estatuas de generales, de príncipes, de amantes de los zares y amantes de las zarinas siguen opri-
miendo con su sucio y pesado pie las gargantas de nuestras jóvenes calles.*

*En las insignificantes tienduchas que reciben el pomposo nombre de exposiciones,
se comercia con las migajas que un día pertenecieron a las hijas de los señores
y a las villas señoriales de estilo rococó y de otros Luises.*

*Y finalmente, en nuestras fulgurantes
fiestas, no cantamos nuestros himnos,
sino la caduca Marsellesa, tomada en
préstamo a los franceses.*

¡Basta!

*Nosotros, los proletarios del arte invitamos a los proletarios
de las fábricas y de la tierra a emprender la tercera revolu-
ción, incruenta y feroz:*

la revolución del espíritu.

4.2.- Suprematismo: Idea de Vanguardia en Malevich

Desde antes del siglo XX la tecnología había ya arrebatado al arte su función mimética, es por eso que la respuesta del arte fue llevar al límite mediante la abstracción su nueva función política. Boris Groys hace una relación entre la máxima nietzscheana “Dale un empujón a lo que está cayendo” y la propuesta teórica y práctica de Kasimir Malevich, representante de la vanguardia suprematista rusa.⁹ Probablemente Malevich logró, además de llegar al límite de la abstracción, dar un último empujón hacia la muerte de la función mimética del arte, y así ser una de las bases en el desarrollo del arte moderno.

Si se quiere jugar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el auténtico contenido de una obra de arte.¹⁰

El punto de vista de Malevich es en contra de la idea de Progreso, pues le parece algo que no conduce a algún lugar y carece de sentido. Paradójicamente, Malevich propone que, para detener el Progreso, hay que rebasarlo, adelantársele y desde la vanguardia encontrar una postura que haga evidente la falsedad del progreso.

La manera de adelantarse es llevando a las últimas consecuencias los procesos de destrucción y reducción del mundo mediante la abstracción. Llegando a un punto irreducible se puede encontrar también la no-espacialidad, la no-temporalidad y la no-historia.

⁹ Groys, Boris, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ Manifiesto Suprematista (fragmento).

Se trata de una suspensión del tiempo y es en ese punto, que es la nada, es capaz de poner en duda cualquier idea lineal de la historia, de la cual el progreso depende. El mundo de la nada es „anobjetual“, pues ya no existen formas dadas sensorialmente.

Es ese punto de abstracción pura las formas anobjetuales determinan la actitud del sujeto y por consiguiente su actitud ante el mundo que lo rodea. Ese punto es además trascendente, pues presupone a un sujeto no empírico que logra un acto de contemplación pura ante una pieza de abstracción total, donde lo visible es la nada, lo no objetual. Malevich atribuye a ese momento de detención de la historia el surgimiento de la „humanidad blanca“: es decir, limpia de cualquier imagen anterior.

La propuesta teórica parte del hecho en el que la técnica ha destruido la dinámica artística pasada en la que los artistas subconscientemente mimetizaban el orden de relaciones y armonía natural. En un momento en el que el arte como se conocía había muerto, es entendible que la vanguardia se preguntara por el papel del arte y del artista en la sociedad. La respuesta era sencilla. El artista debía ser un agente de cambio social.

Se entiende que Malevich niega en principio la idea de Progreso. Sin embargo, en una actitud paradójica se apropia del discurso, acepta participar dentro de esa lógica positivista y después, para acabar con él, lo lleva a la última consecuencia que es la nada.

Esta aseveración se puede entender desde la conclusión de que probablemente la idea de progreso era inimaginable para una realidad de millones de habitantes sumergidos en la miseria, la cual no había cambiado en absoluto desde hace siglos.

En 1917 hubo un punto de coincidencia en el que las teorías estéticas de los artistas rusos de vanguardia encontraron un punto de confirmación en la situación histórica en la que vivían. El punto cero que estaba escrito en manifiestos y documentos artísticos, se reflejaba en la realidad social y política del país. La experiencia cotidiana podría ser descrita también como un momento inmaterial en el que el país entero se encontraba en un Nadir, o punto cero donde es imposible decaer más. La carencia material extrema tiende además a un momento ahistórico, en el entendido que el momento de la muerte en un ser humano es también el momento donde la historia desaparece.

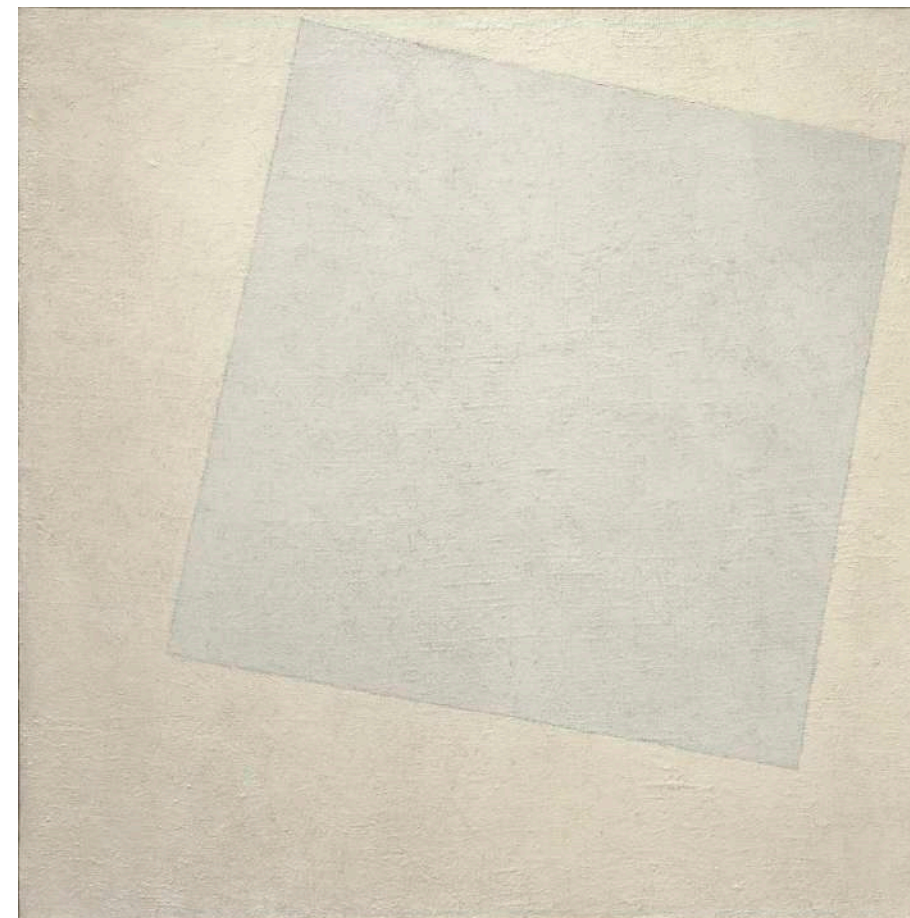
Esta situación es relevante, pues los puntos de coincidencia entre los desarrollos artísticos y políticos no van siempre de la mano. De ninguna manera se habían encontrado anteriormente dos movimientos, uno político y otro artístico en un punto (que además era la nada absoluta).

Malevich tiende a dar explicaciones del tipo biológico para abordar problemas estéticos, por ejemplo, „Todo Estado es un aparato mediante el cual se produce la regulación del sistema nervioso de las personas que viven en él“.¹¹ Además, usa un lenguaje ecléctico que parece influido por cuestiones científicas, las cuales usa como explicación para problemas de estética.

“Toda forma del mundo espiritual que se crea debe construirse en correspondencia con un único plan general. No puede haber ningún tipo de derechos y libertades especiales para el arte, la religión o la vida civil. La pérdida de esos derechos y libertades no es, sin embargo, una verdadera pérdida, porque el hombre es, desde el principio mismo, un ser carente de libertad: es una parte del cosmos y su pensamiento es dirigido por “estímulos” subconscientes que generan en él tanto la ilusión de un “mundo interior” como la ilusión de una “realidad exterior”. ¹²

11 Malevich, Kazimir. *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.p. 21.

12 Malevich, Kazimir. *God is Not Cast Down: Art, Church, and Factory*. Vitebsk: Unovis, 1922. p. 188.



Blanco sobre Blanco
Kasimir Malevich
Óleo sobre lienzo
1918

Probablemente el personaje como filósofo o teorizador del arte no fue tan relevante como el personaje artista y productor de obra relevante. Lo que sí es definitivo es su trascendencia a la historia del arte por la capacidad de llevar su obra al máximo nivel de abstracción posible. Este extremo, que además es en consecuencia a la situación en extremo que vivía su sociedad, sirve como punto de partida para la exploración que desde la arquitectura siempre se busca, es decir, proponer en lo proyectual siempre en un sentido de abstracción máxima en respuesta al contexto.

4.3.- Transición al Constructivismo

Con la asignación de diversos artistas de vanguardia como directores de las nuevas instituciones de cultura, la vanguardia se vio así en un momento trascendente, en el que de pronto está encargada de la política cultural de su país. Se trata así de un momento en el que la vanguardia rusa está empoderada y tiene un potencial único debido a su tiempo y su espacio, a saber, el siglo XX, la modernidad, occidente.

Es fácil entender cómo gran parte de los artistas de vanguardia apoyaron sin dudar al movimiento bolchevique y se involucraron intelectualmente dentro del movimiento con profundo convencimiento que se vivía el momento oportuno para el surgimiento de la vanguardia como proyecto totalizador de la vida de un país.

Pocas veces movimientos culturales surgen desde una organización institucional creada por el estado. El INKhUK fue una organización cultural autónoma que funcionaba como club de discusiones y centro de investigaciones. Su primer director fue Vasili Kandinsky durante el año de 1920 y la línea de investigación marcada por él tenía que ver con distintos lenguajes artísticos y sus especificidades en cuanto a la forma en la que afectaban a los individuos. Pronto esa dirección resultó poco popular, pues se

percibía como demasiado individualista y burgués. El consenso del gremio se dirigía más a un interés por el análisis de los materiales y la producción de las artes con una intención de integrarlas en las prácticas de la vida diaria.

La relevancia de INKhUK parte del hecho en que fuera un foro para el debate artístico promovido por un estado considerado autoritario, y que fue desde esta institución de donde surgió el movimiento constructivista.¹³

Un grupo constructivista “inicial” nace de una serie de discusiones que se daban en el Instituto de Cultura Artística INKhUK durante el año 1920. Las discusiones iban en torno a la diferenciación que se estaba generando entre principios artísticos como son la composición y la construcción.¹⁴ También se discutía sobre la posibilidad de contribución al nuevo orden comunista emanado de la revolución de Octubre.

El grupo estaba conformado por Aleksei Gan (1887-1942), Aleksander Rodchenko (1891-1956), Karl Ioganson (1893-1973), Varvara Stepanova (1894-1958), Konstantin Medunetskii (1899-1935) y los hermanos Georgii Stenberg (1899-1982) y Vladimir Stenberg (1900-1933).

En marzo de 1921 se forma oficialmente el primer grupo de trabajo de constructivistas y en Abril se bocetaba ya un programa para publicar en el periódico semanal de teatro Hermitazh.¹⁵ En esta primera publicación, Gan fue quien articuló esta proclamación de una síntesis no solo entre arte e industria, sino una fusión del arte y la vida mediante un a integración de experimentos tridimensionales abstractos a la manufactura de objetos utilitarios.

13 Lodder, Christina. “INKhUK: The institute of artistic culture”. En *Russian constructivism*, 78. New Haven: Yale University Press, 1998. p. 78.

14 Lodder, Christina. “The Composition-Construction Debate”. En *Russian constructivism*, 83-94. New Haven: Yale University Press, 1998. pp. 83-94.

15 Lodder, Christina. “The Transition to Constructivism”. En *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde; 1915-1932*, editado por Anthony Calnek, 2a ed. New York, 1994. p. 267 Nota No. 4.

Llamaban a su actividad una producción intelectual, y veían su fundamento teórico como un comunismo científico, basado en materialismo histórico”. El objetivo general de su actividad lo caracterizaban como una expresión comunista de las estructuras materiales mediante una organización de los materiales acorde con tres principios: La tectónica y su uso coherente con la situación social y política, la construcción como medio de organización de dicho material, y la factura, que sería la consciente manipulación del material.¹⁶

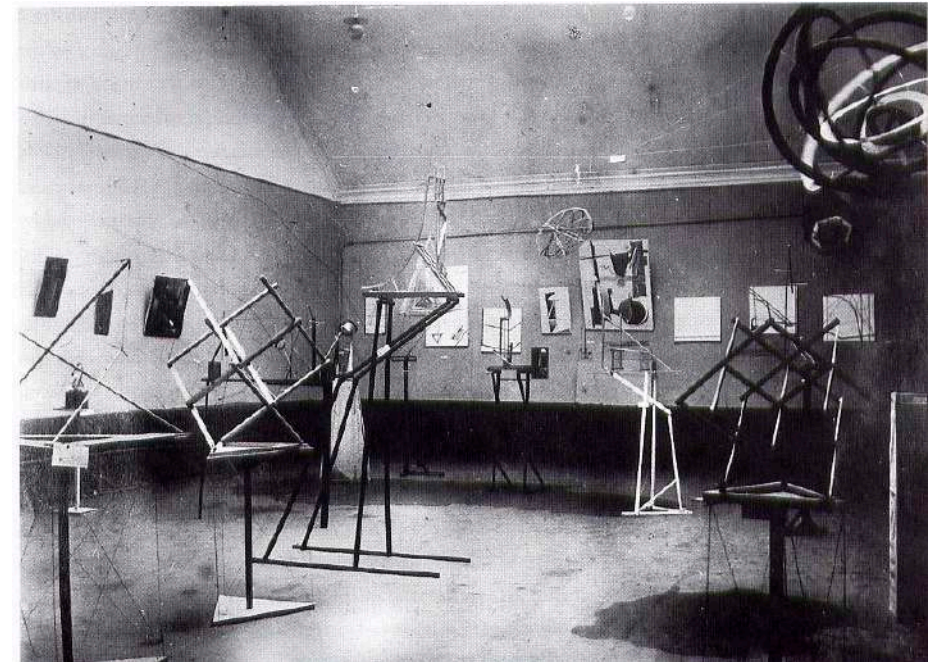
Inmediatamente después de las primeras publicaciones teóricas de los constructivistas, se hizo la presentación de sus trabajos en la segunda exhibición de la Sociedad de Jóvenes Artistas OBMOKhU llevada a cabo en Mayo de 1921. La Sociedad de Jóvenes Artistas era un grupo de artistas patrocinados por el Estado que experimentaban con construcciones espaciales y estudiaban las propiedades de los materiales industriales. No es coincidencia que los intereses fueran los mismos que los de los constructivistas, incluso Medunetsky y los hermanos Stenberg eran miembros de OBMOKhU.¹⁷

Para la Exposición OBMOKhU se generaron construcciones espaciales diversas que establecieron nuevas formas de pensar la espacialidad desde soluciones geométricas, matemáticas en relación con el entendimiento de los materiales industriales, y con la intención de impactar la vida cotidiana mediante nuevas espacialidades.

La historia de OBMOKhU muestra ya una vocación política radical que formaría las bases para el constructivismo.

16 Lodder, Christina. “The Transition to Constructivism”. En *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde; 1915-1932*, editado por Anthony Calnek, 2a ed. New York, 1994.

17 Shatskikh, Aleksandra. “A Brief History of OBMOKhU”. En *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde; 1915-1932*, editado por Anthony Calnek, 2a ed. New York, 1994.



Segunda exhibición de la Sociedad de Jóvenes Artistas OBMOKhU Moscú 1921

Críticos de la época consideraron la exposición OBMOKhU de Mayo de 1921 significativa, en tanto proponía una sinceridad de lenguaje basada en la naturaleza del material. Además, ciertos experimentos móviles lograban transitar del plano a la construcción de espacio.¹⁸ Esto es, mediante recortes a un plano, que se desdobra y generar no solo figuras en tercera dimensión que son dinámicas y ligeras, sino además generar un espacio interior, el cual también es dinámico, expuesto a la materialidad.

18 Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1998. p. 96.



Aleksandr Rodchenko
Construcción Espacial No. 12, c. 1920,
madera contrachapada, aluminios, pintura
y cable, 24 x 33 x 18.5" (MoMA)

El Lissitzky (1890-1941), pintor suprematista discípulo de Malevich y reconocido arquitecto para entonces escribía desde Berlín bajo el seudónimo de *Ulen* en su Journal de arte llamado *Veshch-Objet-Gegenstand*:

Las exhibiciones de Obmokhu fueron nuevas en forma. Se pudo ver que las obras de arte no solo estaban adosadas a las paredes, sino más importante, llenaban el espacio de la sala.

Estos jóvenes artistas han asimilado las experiencias de las generaciones pasadas, trabajan bien, tienen una sensibilidad por las cualidades de los materiales y construyen trabajos espaciales. Moviéndose entre la tecnología de los ingenieros y la conveniencia del arte, ellos están tratando de progresar.¹⁹

En sus cátedras en Berlín, Lissitzky hacía comparaciones entre el movimiento suprematista, representado por el grupo alumnos de Malevich llamado UNOVIS, y los constructivistas expositores en OBMOKhU. Para Lissitzky, ambos grupos tienen como objetivo la búsqueda del objeto real y la arquitectura; la diferencia radica en que los suprematistas lo hacen trabajando la materialidad y el plano, y los constructivistas lo hacen trabajando la materialidad y el espacio.²⁰

El constructivismo ruso estableció una nueva relación entre el artista, su trabajo y la sociedad. Este ajuste radical fue en reacción directa a la revolución de 1917 y la guerra civil. Una característica básica del constructivismo fue que, debido a su implicación política, emergió conjuntamente como un término teórico y una propuesta práctica a principios de los años 1920. Fue más que una posición estética o una propuesta artística, pues se tenía la idea del potencial estético para una transformación social y política.

19 Lissitzky, El, y Ilya Ehrenburg. *Veshch: Objet: Gegenstand*. Berlin: Lars Muller, 1922. p. 19.

20 Lissitzky, El. "New Russian Art: A Lecture". En *El Lissitzky, Life, Letters, Texts*, 340. London: Thames and Hudson, 1980. p. 340.

Si Malevich cree que en el Cuadro negro llegó “a la visión de la pura materialidad del mundo”, coincidente en las mejores tradiciones aristotélicas con la Nada, el constructivismo exigía darle a ese caos una nueva forma.²¹

El instituto INKhUK y la sociedad OBMOKhU eran organismos autónomos basados en Moscú, y pertenecían a una división de Artes Visuales y Plásticas del Comisariado Popular de Educación llamado IZO Narkompros, creado tras la Revolución para sustituir al Ministro de Cultura. Esta división moscovita administraba también la rama educativa del movimiento de vanguardia representada por los Talleres Vkhutemas.

Los talleres Vkhutemas son, como lo describe Antonio Toca en su artículo “Una enseñanza revolucionaria”, una de las experiencias más interesantes en el desarrollo de la enseñanza de la arquitectura en el siglo XX.²²

Los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica VKHUTEMAS fueron establecidos en 1920 como parte de la reforma educativa que el nuevo gobierno bolchevique llevó a cabo. Fue concebida como una institución de educación especial para un entrenamiento avanzado técnico y artístico, creado específicamente para preparar artistas practicantes altamente cualificados para enfrentarse al mundo moderno.

Vkhutemas no solo era una institución moscovita, sino era un sistema de escuelas repartido en las mayores ciudades rusas. Vkhutemas tampoco era una escuela desconocida para artistas de occidente, quienes mantenían una permanente comunicación con la planta de profesores, quienes comprendían la totalidad de las personalidades representantes de la vanguardia rusa. Kandinsky, Malevich, Rodchenko, Tatlin, Stepanova, Grinzberg, Vesnin, Lissitzky, Popova, entre otros.

21 Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. 1a ed. Valencia: Pre-Textos, 2008. p. 48.

22 Toca Fernández, Antonio. “Una enseñanza revolucionaria: los Vkhutemas de Moscú 1920-1930”. Tiempo en la casa, suplemento de la revista *Casa del tiempo*, febrero de 2016.

El historiador y primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York Alfred Barr visitó la escuela tres veces durante su estancia en Moscú. En palabras de Barr “*no hay lugar donde el talento artístico o literario es tan nutrido como en Moscú... Nosotros quisiéramos estar aquí más que en cualquier otra parte del mundo... Tanta abundancia, tanto que ver: Gente, teatros, cine, iglesias, pintura, música, y sólo un mes de estancia aquí...*”²³ Sin embargo, fue el mismo Barr desde su posición como uno de las mayores influencias en el desarrollo de la divulgación del arte moderno quien omitió consistentemente la relevancia de la escuela dentro de la historia del arte y arquitectura moderna.²⁴

La escuela operaba bajo la doctrina comunista que asume al ser humano como un lienzo en blanco, y que proclama que cualquier persona, independiente de su estatus social, talento o habilidad natural podía emerger como un profesional en alguna esfera de la vida.²⁵ Por esto, el entrenamiento de cientos de alumnos que venían de familias de campesinos fue relevante porque en sintonía con la política del estado, creó también un nuevo orden. En ese orden igualitario todos los alumnos vivían, estudiaban y trabajaban en los mismos espacios.

Un aspecto importante del modelo educativo de Vkhutemas era la implicación política de sus alumnos, y la activa participación en la construcción de una nueva sociedad a través de participación en manifestaciones y sobre todo una consciencia de ser partes de un movimiento mayor a su entorno inmediato.

23 Barr, *Russian Diary 1927-28*. 33. AHB, IV.B.143.

24 Bokov, Anna. “Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and “creation with Fire””. En *Dust & Data: Traces of the Bauhaus across 100 Years*, editado por Ines Weizman, First edition., 242-70. Leipzig: Spector Books, 2019.

25 Bokov, Anna. *Avant-garde as method: Vkhutemas and the pedagogy of space, 1920-1930*. Zurich: Park Books, 2020.

Es inevitable pensar en una relación entre Vkhutemas y Bauhaus, en principio por la coetaneidad de las instituciones, la similar estructura, modelo educativo y planta de profesores. En realidad la relación fue tan estrecha que se llegaron a proponer intercambios académicos entre las dos instituciones y existía un constante contacto a través de publicaciones y correspondencia.

Una diferencia notable es el tamaño de las dos escuelas, mientras en la Bauhaus había alrededor de 100 estudiantes, en Vkhutemas había entre 1000 y 1500. También la planta de profesores era entre 10 y 20 veces más grande que la de la Bauhaus.²⁶



Alumnos en un taller de Vkhutemas

²⁶ Wood, Paul. *The challenge of the avant-garde*. New Haven: Yale University Press, 1999. p. 244

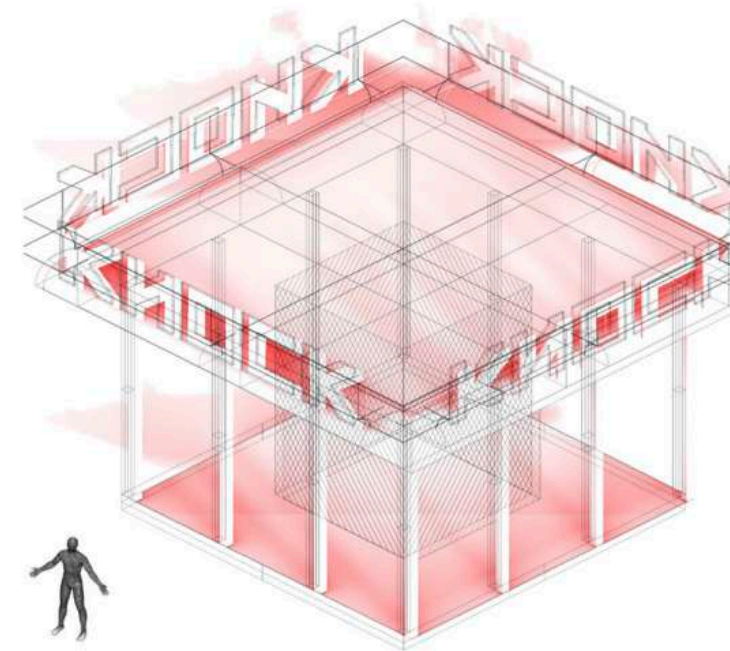
4.4.- Propaganda en la Unión Soviética

Los artistas y arquitectos soviéticos se concebían como una pieza fundamental en la creación de la nueva realidad social y política, su papel propagandístico era clave para poder difundir los mensajes del Estado.

En 1918 Lenin firmó un decreto de demolición de proyectos para monumentos a la revolución socialista rusa. Se trataba de un plan de propaganda monumental que serviría para concretar la idea de que el arte debía estar al servicio de la vinculación entre el Estado y las masas. En esta política, los principales elementos de propaganda eran carteles, tribunas, quioscos, escenografías y pabellones. En ese preciso orden se entiende un proceso de escalamiento en la intensidad de influencia.

El elemento básico de propaganda, el cartel, podía además encontrarse, por ejemplo, dentro de radios oradores que además de dar voz a mensajes revolucionarios, exhibirían material fotográfico. La materialidad de estos elementos se elegía en función de su ligereza y su economía, y generalmente se usaba madera y cables. El diseño era también de carácter constructivista, con la intención además de llamar la atención y despertar sentimientos de agitación y acción.

La propaganda se desarrollaba también en una escala más arquitectónica. Se diseñaban quioscos que funcionaban como bibliotecas portátiles, de carácter ligero y dinámico, pues podía transformarse y guardarse cuando no era ocupado. También se diseñaron escenarios para las fiestas revolucionarias en los que se hacían espectáculos de danza, teatro, mítines, y proyecciones cinematográficas.



Lavinsky,
Quiosco para
la editorial del
Estado, 1923
Dibujo: Paola
Gascón Pérez
Trabajo de fin de
grado
Universidad
Politécnica de
Madrid
2019



Gustav Klutssis
Diseño de tribunas
propagandísticas
1922



Lujuiba Popova,
Escenografía
de El Cornudo
Magnánimo, 1922
Dibujo: Paola
Gascón Pérez
Trabajo de fin de
grado
Universidad
Politécnica de
Madrid
2019

El cornudo Magnánimo, de Commelynck fue en 1922 la primera obra de teatro completamente constructivista. Ljuba Popova se encargó de crear el espacio escénico. La propuesta consistía en marcos de paneles, plataformas y peldaños, rampas y pasarelas. El movimiento en las escenografías constructivistas era protagonista en la obra, que se representaba con discos y ruedas que se movían recordando los engranajes de las maquinas industriales.

4.5.- Conclusiones sobre la Vanguardia Rusa

El movimiento constructivista es relevante para la historia del arte y en especial para la Arquitectura por la potencia de su propuesta, que logró mediante la estética responder y estimular el momento histórico en el que se desarrollaba.

La Arquitectura Constructivista trasciende por la expresividad de su materialidad en su forma más sincera. Dentro de esa materialidad proyecta el carácter dinámico de la industria a partir de la cual surge. También es de mayor importancia el logro que significa trascender a la espacialidad desde un plano máximo de abstracción que ya los suprematistas habían logrado.

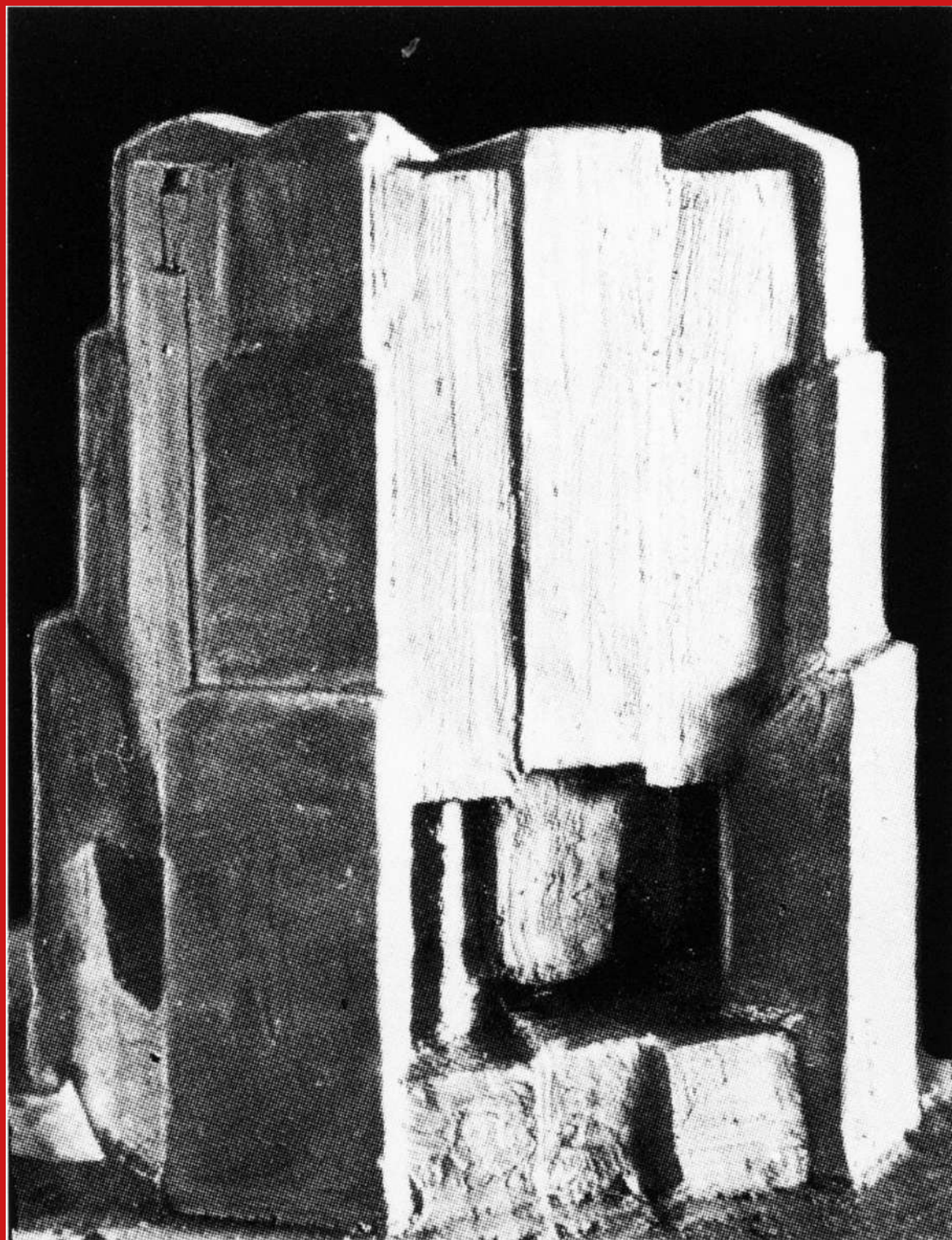
Por último y sobre todo importante, que cada decisión de los proyectos, ya fuera en relación a la exposición de los materiales, su lógica desde lo económico, el nivel máximo de abstracción, su funcionalidad, la geometrización, el carácter dinámico, en su totalidad, partía de una posición política, de responsabilidad y coherencia ante el entendimiento de su momento histórico.

El constructivismo parte desde su implicación política ya que no existe un constructivismo despolitizado, y cuando existió, el movimiento se disolvió, pues el carácter social fue lo que daba la fuerza a las propuestas de estos artistas.

La fuerza era precisamente el carácter social, en conjunto con el convencimiento de que el arte era la única forma de unificación ante un único principio artístico. Ese principio era la construcción de la sociedad en su totalidad, desde cero y a través de arreglo estético total.

Desde una perspectiva actual, en el siglo XXI parece imposible encontrar a algún artista que tenga tal grado de convencimiento sobre las capacidades del arte. Tampoco es posible pensar desde la actualidad en términos de totalidades. Aunque existan tendencias de pensamiento e intenciones que así lo busquen.

Tomando en cuenta todas esas fuerzas que impulsaron al movimiento, y la situación única en la historia en la que un Estado estuviera en sintonía con el movimiento y le compartiera del poder, se puede entender por qué los constructivistas lograron llevar sus propuestas a sus últimas consecuencias.



Proyecto de alumno
Curso: Prostranstvo
(Espacio)
Taller de Ladovski
Vkhutemas



**5.-Caso de estudio:
Pabellón Soviético,
Konstantin Melnikov,
Exposición de Artes Decorativas
1925**

5.1.- Idea de vanguardia en Melnikov

Desde el inicio de la Primera Guerra Mundial hasta 1920, las potencias europeas impusieron un bloqueo económico a la Unión Soviética. En marzo de 1921, Lenin firmó un acuerdo comercial con Inglaterra, en 1922 con Alemania y en 1924 con Francia. En Noviembre de 1924 se invitó a la URSS a participar en la Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes que se celebraría en París de Mayo a Octubre de 1925. El margen de tiempo entre la invitación y la inauguración era de 6 meses, por lo cual la planeación y construcción debía llevarse a cabo de manera rápida.

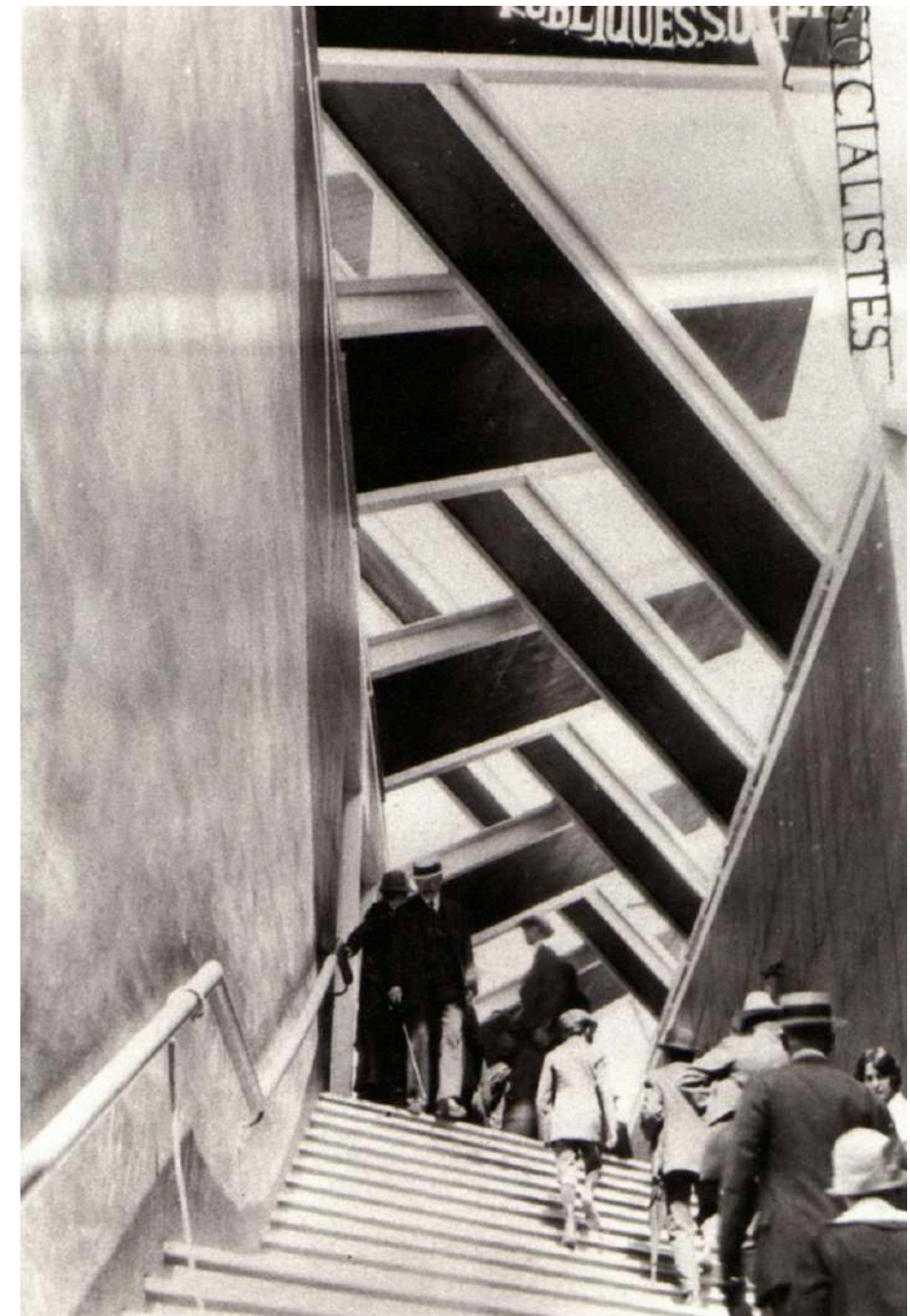
La Comisaría del Pueblo de Instrucción Pública nombró en 1924 una Comisión para seleccionar el proyecto del Pabellón de la URSS mediante la convocatoria de un concurso. En las bases, la comisión indicaba:

El pabellón debe expresar lo que es la URSS, ha de ser original y distinguirse por su carácter moderno (...). Hemos de dar una idea de nuestro modo de vida soviético; debe oponer la frescura y la originalidad de la creación artística de nuestra Revolución frente a la riqueza y al lujo de otros países...¹

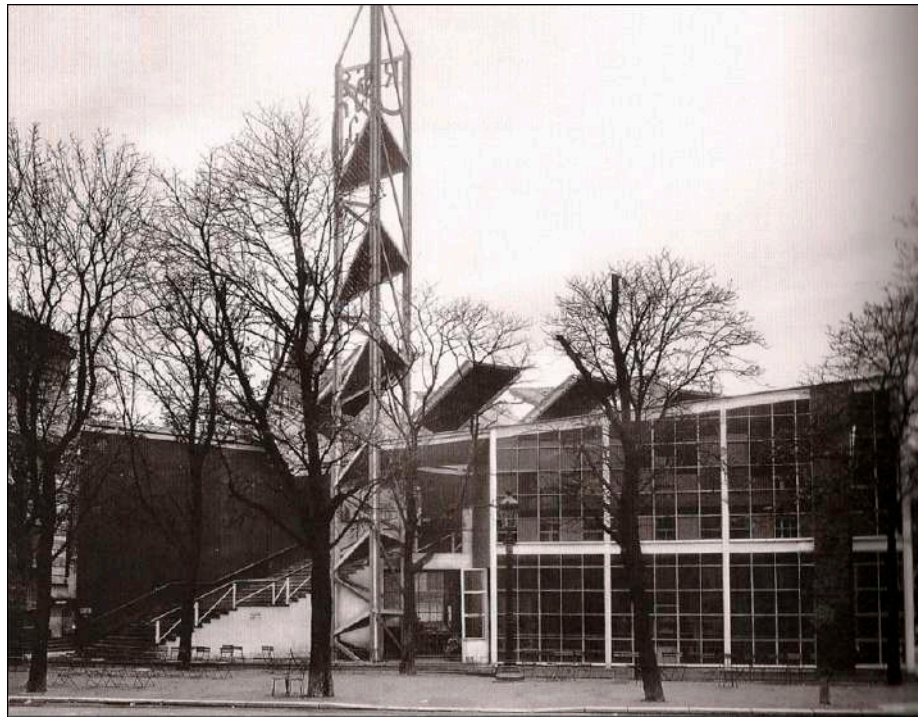
Imagen página anterior:
Melnikov, Expositions

¹ Starr, S. Frederick. *Melnikov: solo architect in a mass society*. Princeton: Princeton University Press, 1978. pp. 95-96.

Derecha: László Moholy-Nagy: Entrada al pabellón ruso. París, 1925. Fotografía impresa en gelatina de plata



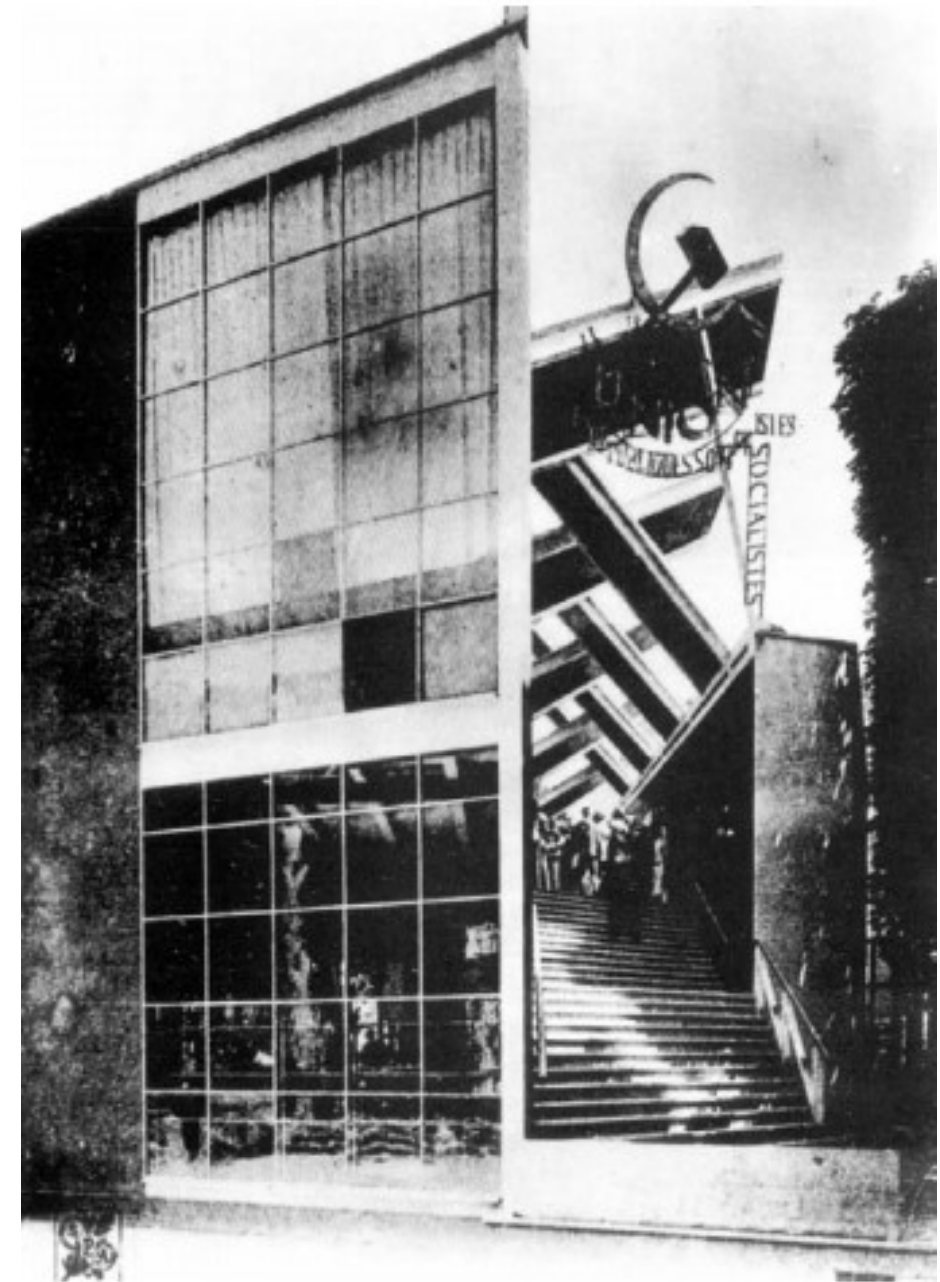
El proyecto debía expresar el carácter revolucionario y el sentido que tenía para la población rusa, y debía ser sencillo y austero, ya que la cantidad de dinero disponible era pequeña. Se concedieron tres premios, el primero a Melnikov, quien hasta entonces sólo había construido el proyecto del Sarcófago de Lenin. El segundo y tercer premio se otorgaron a Nikolai Ladovski² y a Moisei Ginzburg³, respectivamente. ⁴



2 (1881-1941) Arquitecto y Profesor, director de un Taller en Vkhutemas, líder del movimiento Racionalista (ASNOVA) en los años 20 que estudiaba los efectos “psíquicos” y perceptivos de los aspectos funcionales y espaciales de un edificio. Es decir, la preocupación por lo sensible dentro de lo funcional y económico.

3 (1892-1946) Arquitecto y Profesor, quien años después sería conocido por el proyecto de vivienda colectiva Narkomfin de 1930, pionero en el diseño de vivienda en sección, con circulaciones cada tercer nivel, variedad de tipologías de departamentos con cocinas individuales y comunales, dobles alturas y espacios comunes dentro de las circulaciones.

4 Cooke, Catherine. Russian avant-garde: theories of art, architecture, and the city. London: Academy Editions, 1995. pp. 30, 88.



Fotografía oficial
Pabellón Soviético Paris.
Exposición de Artes
Decorativas de 1925

5.2.- Programa

El concurso se desarrolló de manera muy rápida y no duró más de un mes. Una condición particular era que los arquitectos no conocían el lugar exacto del proyecto ni la posición de los pabellones vecinos. La única certeza era la dimensión del terreno de 29.5 x 11 metros.

El pabellón tiene una función expositiva, una carga simbólica, una necesidad de llamar la atención de entre los objetos vecinos, los cuales son desconocidos, y tiene la obligación de emplear un lenguaje propio de la revolución.

Programa del concurso para el proyecto del pabellón de la URSS.

Noviembre 1924

Querido camarada, el Comité de la representación de la URSS en la Exposición internacional de las Artes Decorativas en París en 1925 le invita por la presente a participar en un concurso restringido para elaborar el anteproyecto del Pabellón de la URSS en la Exposición de París, que se inaugurará en abril de 1925 en los campos elíseos.

Programa:

1.- Situado entre otros pabellones de otros Estados (en particular, son vecinos los pabellones de Inglaterra e Italia), el pabellón de la URSS debe dar la imagen de la originalidad de la Rusia Soviética y debe ser, al mismo tiempo un ejemplo de sus realizaciones arquitectónicas. Por consiguiente, debe ser proyectado

con el espíritu de la arquitectura más contemporánea y expresar la ideología de la URSS como Estado obrero y campesino y como una unión fraternal de distintas nacionalidades.

2.- El material elegido es la madera. El Pabellón debe estar construido con un armazón de madera incombustible y recubierto de madera o de otro material ligero.

3.- La superficie prevista para el pabellón es de 325 m² (comprendidos en ellos los eventuales elementos de decoración delante del pabellón).

4.- El pabellón debe tener dos niveles.

5.- El nivel superior se compondrá de varios interiores distintos:

a) Interior de un “Club obrero” urbano (alrededor de 50m²)

b) interior de una izba⁵ (unos 30m²)

c) interior de una “Casa del niño” (alrededor de 70m²)

d) una pieza de un “Hogar obrero” (25m²)

7.- Todos los locales deben recibir un máximo de luz y ofrecer las más variadas posibilidades de equipamiento (particularmente en el nivel inferior).

8.- El Pabellón debe responder a las exigencias de la más intensa circulación e incluirá, así mismo, un gran número de entradas y salidas, gran ventilación y una escalera amplia y fácil de subir.

9.- El proyecto del Pabellón debe tener en cuenta la cantidad que ha sido destinada a su construcción –alrededor de 15,000 Rublos.⁶

⁵ Sala de Lectura tradicional rusa.

⁶ Starr, S. Frederick. K. Mel'nikov, le pavillon soviétique: Paris 1925. Paris: L'Equerre, 1981. pp. 135-136.

5.3.- Contexto

Rusia había estado ya presente en las exposiciones de Venecia, Glasgow, San Louis, pero esta era la primera vez que se construiría un pabellón soviético y el nuevo gobierno veía en esta exposición una oportunidad para mostrarse como una sociedad moderna y económicamente y comercialmente confiable. La exposición, que originalmente debía haberse celebrado en 1915, era una de las primeras en celebrarse después de la Primera Guerra Mundial y significaba también para todos un acontecimiento político.

El sitio de la exposición era a las orillas del río Sena, desde la Place de la Concorde hasta el Pont de l'Alma. En la orilla sur se situaron los locales comerciales y en la orilla opuesta los pabellones nacionales. La exposición se dividió en cinco grupos de objetos: arquitectura, mobiliario, vestido, arte escenográfico, urbanismo y jardinería, y enseñanza profesional.

El objetivo de los organizadores era la “formalización de un nuevo estilo” que incorporara los avances tecnológicos del primer cuarto de siglo y una nueva sensibilidad social e higiénica que permitiera alojar a la población obrera urbana con dignidad. Dicho objetivo estaba en sintonía con la ambiciones de las naciones participantes, que sin duda estaban embarcadas en el espíritu de modernidad de la posguerra.

La exposición tuvo mucho éxito popular, con más de 16 millones de visitantes, y comercial. En la historia de la Arquitectura trasciende como el evento a partir del cual se codifica un nuevo movimiento llamado Art Deco, cuyo surgimiento no fue casual, sino premeditado por las mismas regulaciones y programa de la exposición a realizarse.

Los franceses ajardinaron completamente el recinto de la exposición y levantaron un gran número de construcciones, puertas de acceso, grupos escultóricos, fuentes, restaurantes, pabellones regionales y pabellones de diferentes instituciones que “materializaban” el espíritu Deco.

Sin embargo, el resultado fue más bien un contexto de lenguaje arquitectónico muy heterogéneo, confuso y, en palabras de Walter Gropius “una colección de formas vacías sin textura y una mezcla de golosinas sin elegancia, sentido o pasión”.⁷

La participación soviética en París estuvo compuesta por cuatro intersecciones en cuatro lugares distintos del recinto de la exposición: el pabellón de Melnikov, los quioscos del Gostorg, otro pequeño pabellón en la galería Des Bois en la que se construyó el club obrero de Rodchenko y las salas ocupadas en el Grand Palais donde se expuso el trabajo que se hacía en Vkhutemas.



Vista de la Exposición

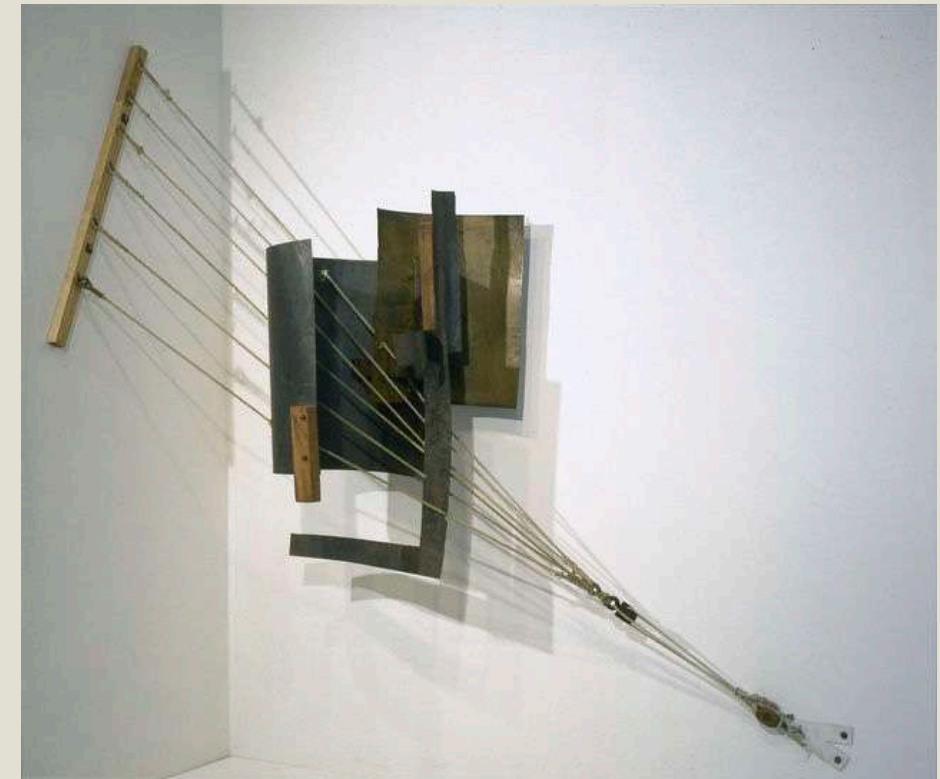
⁷ Allan, John sobre Gropius, Walter: A commentary on Western Architecture. En Allan, John. *Berthold Lubetkin: architecture and the tradition of progress*. London: Artifice, 2012. p.55.

5.4- Collage Tridimensional: La Forma de la Revolución

El análisis que a continuación se presenta parte de los trabajos hechos por los historiadores americanos Phillip Eliasoph (1951)⁸, Stephen Frederick Starr (1940)⁹, el historiador de arte ruso Kahn-Magomedov (1928-2011)¹⁰ y el arquitecto español Ginés Garrido (1962)¹¹, además de una reflexión a partir del contexto en el cual Melnikov desarrolló su trabajo, el cual está inmerso en el clímax del movimiento de Vanguardia rusa representada por instituciones como Vkhutemas y personajes como El Lissitzky, Vladimir Tatlin y Kasimir Malevich.

Además, de manera indirecta, el conocido contacto que hubo entre Tatlin y Picasso en 1914 abre una línea de análisis desde la cual se puede entender el constructivismo como una respuesta a la crisis de la representación que el cubismo visibilizó. También, como señala Peter Bürger en “Teoría de Vanguardia”¹², Tatlin y el constructivismo hacían evidente otra crisis del arte: El arte hasta entonces había sido burgués porque era autónomo de la vida social y era una institución por derecho propio¹³.

La Vanguardia de Tatlin radica en primer término en la preocupación por generar espacio desde el plano, pero no solo geométricamente y constructivamente, sino con objetos y materiales



8 Eliasoph, Philip. “Melnikov’s Paris Pavilion”. State University of New York at Binghamton, 1975.

9 Starr, S. Frederick. *Melnikov: solo architect in a mass society*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

10 Khan-Magomedov, Selim. “Melnikov i problemy formobrazovaniya v arkhitekture XX veka (Konstantin Melnikov y los problemas de la creación formal en la arquitectura del siglo XX)”. *Arkhitektura i Stroitelstvo Moskvy*, 1990. pp.14-15.

11 Garrido, Ginés. “Melnikov en París, 1925”. Colección Arquithesis 33. Fundación caja de arquitectos, 2011.

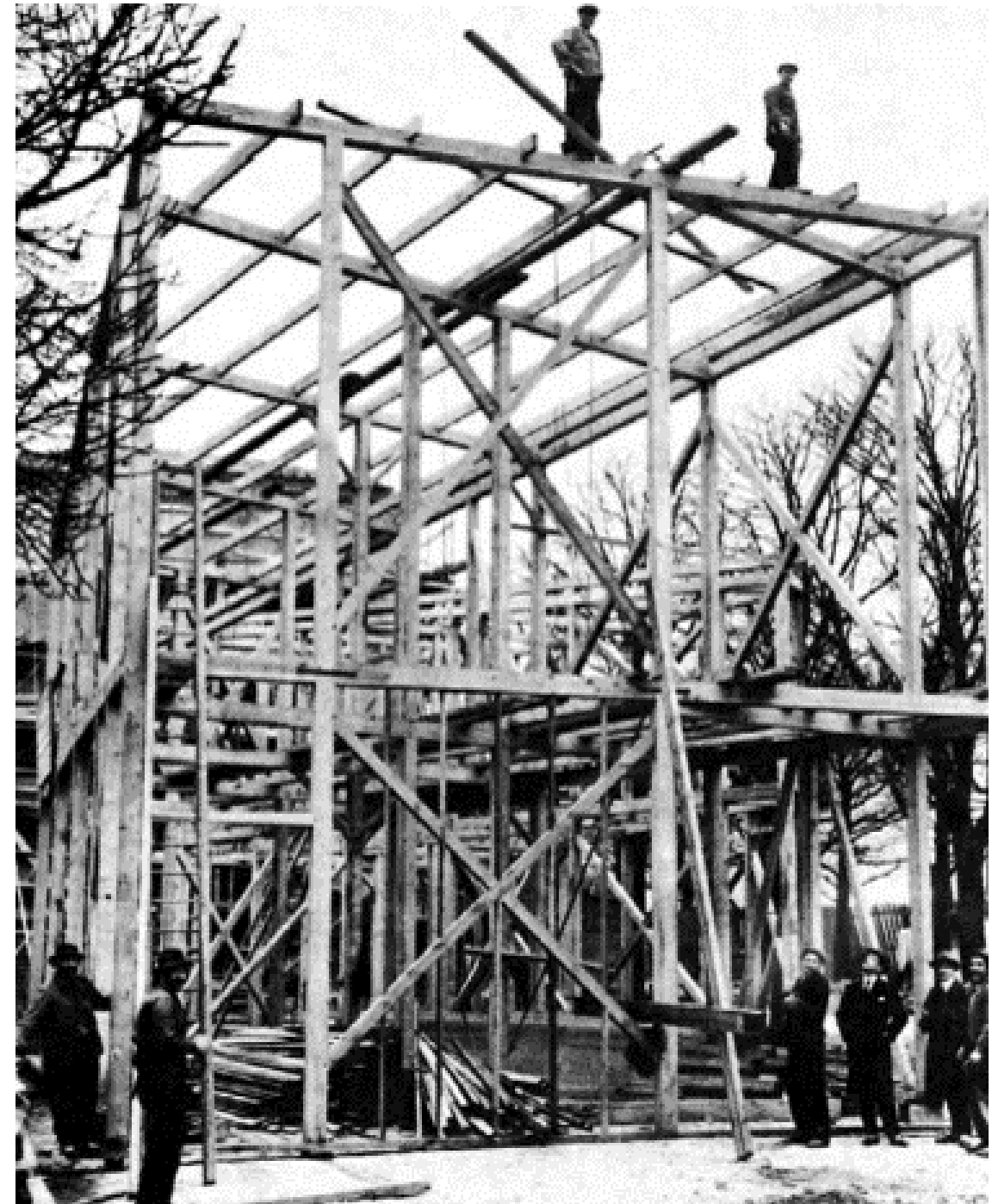
12 Sobre la definición de Vanguardia desde Peter Bürger: página 26.

13 Sobre Peter Bürger y la relación de Tatlin con el cubismo y el arte burgués: Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal, 2004. p.125.

industriales, que posiblemente sean desechos de otros objetos, para así, “dirigir al espectador no a un reino trascendental de Dios, sino a una realidad inmanente de los materiales”¹⁴. La Vanguardia de Tatlin se trata así de un collage de pedazos de objetos que logra, mediante lo tridimensional, conectar lo sensible con lo social de la manera más transparente.

Los tres años que pasó Melnikov en el Vkhutemas son esenciales para su obra. Allí entró en contacto con las vanguardias plásticas, adquirió sus nuevos instrumentos formales. En la escuela coincidió con los artistas de vanguardia más destacados, entre ellos Ladozski, que ejerció una gran influencia en Melnikov, allí circulaban las noticias y los manifiestos que se publicaban y desde la escuela se estableció un pequeño vínculo con el extranjero. Melnikov pudo conocer en este ambiente los textos de Bruno Taut, Paul Scheerbart y Le Corbusier.

Cuando Melnikov abandonó la escuela ya era consciente de la necesidad de inventar una nueva arquitectura que sin emplear los modelos burgueses occidentales pudieran representar al nuevo régimen socialista y atender a nuevas necesidades que habían surgido. Melnikov estaba convencido de que la Revolución le ofrecía una oportunidad histórica que no quería desaprovechar.



Construcción del Pabellón
Paris 1925

¹⁴ Ibid. p. 126.

5.5.- Proceso de Diseño

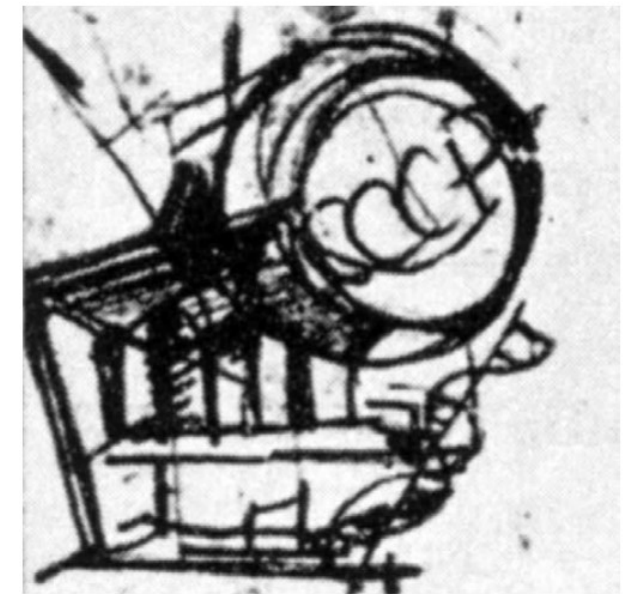
Melnikov ya había diseñado un pabellón anteriormente para la “Exposición de Agricultura y Artesanía de Todas las Rusias” realizada en Moscú en 1923. Sin embargo, se sabía que la importancia de este nuevo pabellón sería mayor, pues tenía una gran carga simbólica al ser construido en una de las capitales de occidente.

En los años 90, el arquitecto español Ginés Garrido tuvo acceso a una colección de sketches dentro del archivo de la familia Melnikov. A partir de ellos y con ayuda de Phillip Eliasoph se han generado distintas hipótesis del proceso de diseño que Melnikov habría seguido para llegar a la versión final del pabellón.¹⁵

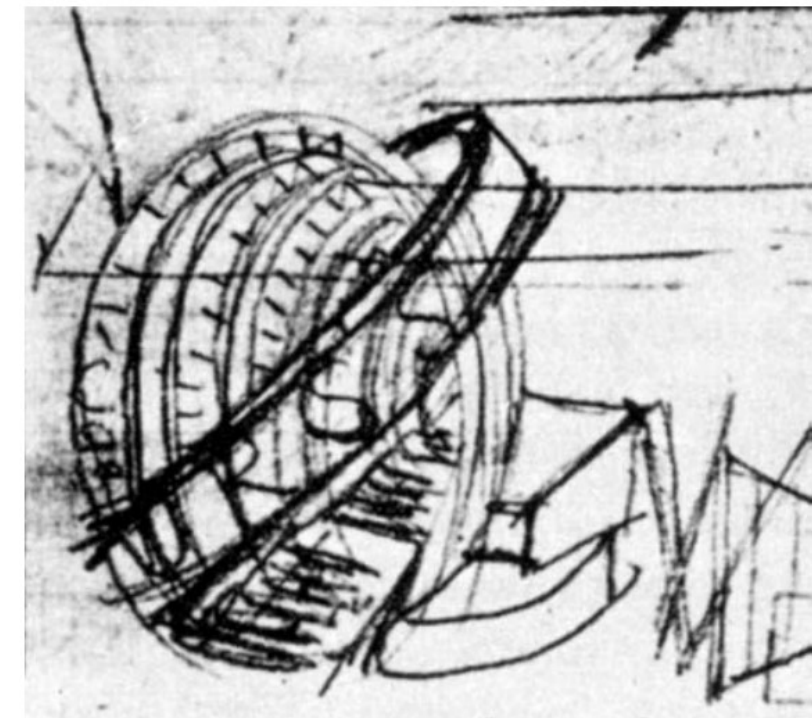
A continuación se presenta una hipótesis propia del probable desarrollo de la volumetría, en relación con el concepto descrito anteriormente por Melnikov. Se identifican múltiples fases de dibujos, las cuales pueden ordenarse desde lo más abstracto a los dibujos con mayor potencial de materialización.

¹⁵ Garrido, Ginés. “Melnikov en París, 1925”. Colección Arquithesis 33. Fundación caja de arquitectos, 2011.

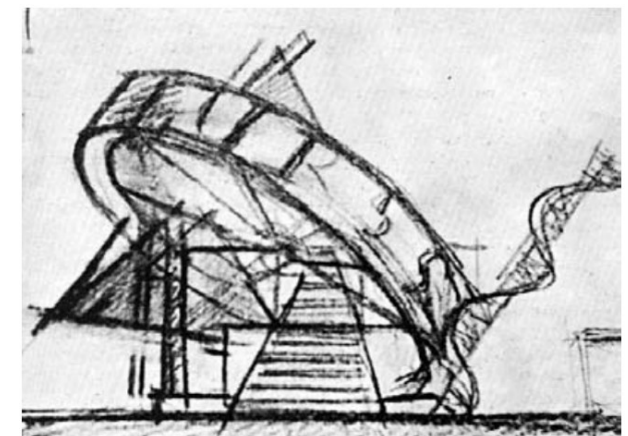
1: El espiral y diagonal envolvente como expresión de la revolución.

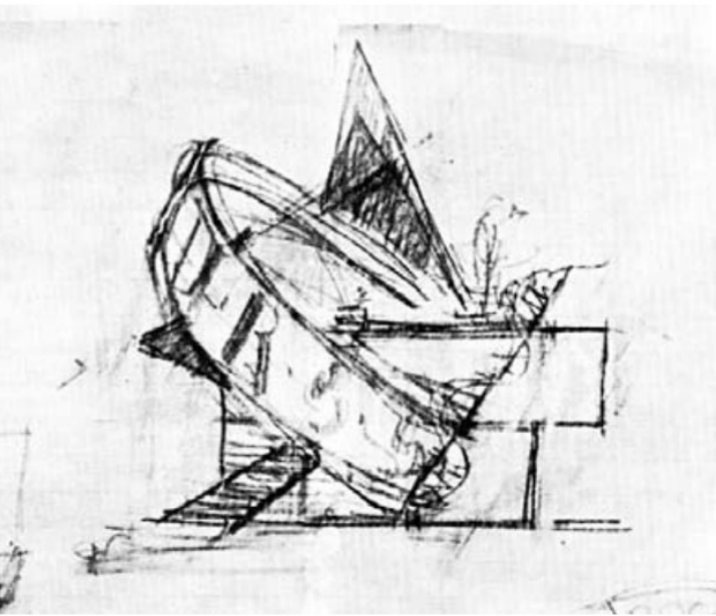


Se identifica una intención primaria de generar un recorrido ascendente dentro de una atmósfera semicondenida, semicubierta por una estructura curva.

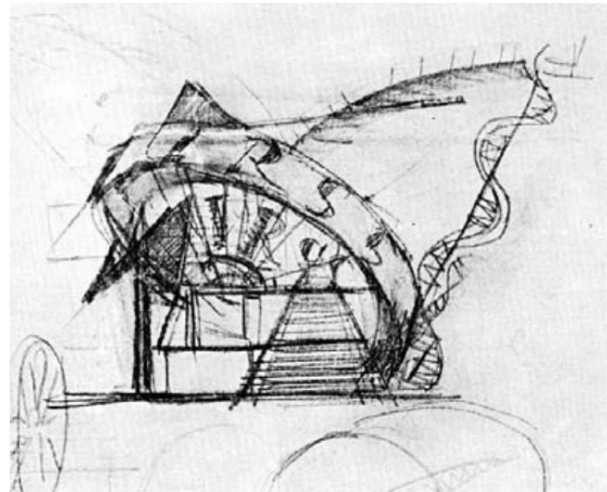


Esa estructura curva puede envolver todo el recorrido, o solo ser un portal.

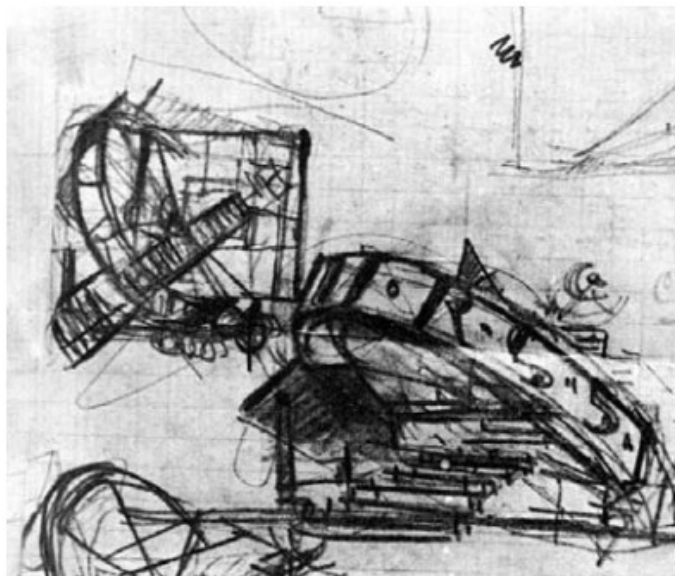




Integración del elemento curvo a la volumetría general

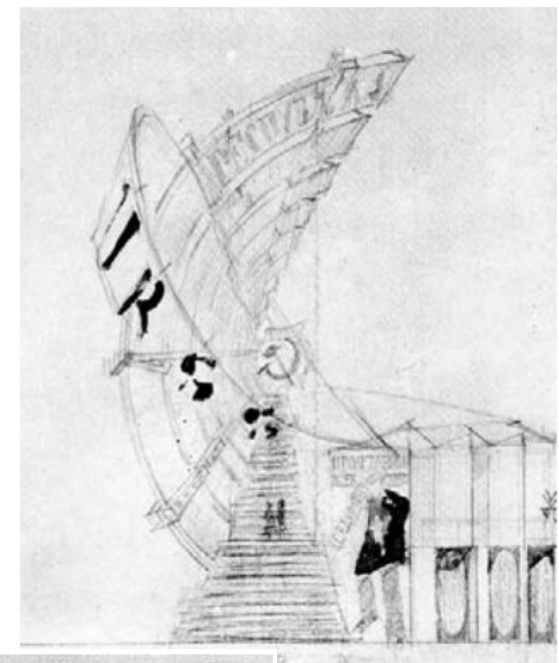


Volumen alto, probable torre o pico

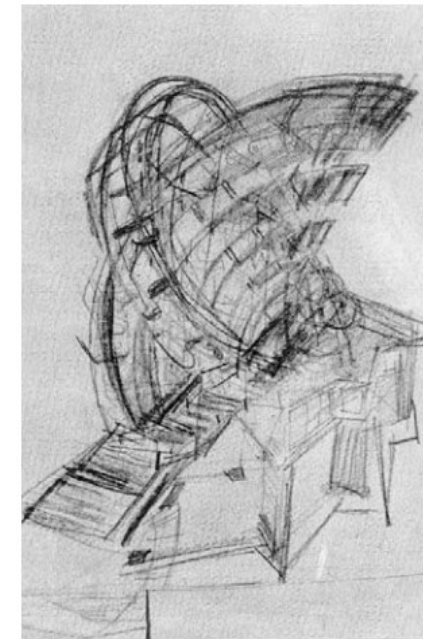


Intersección de volumen rectangular, diagonal y circular

Desarrollo de escaleras con cubierta semi elíptica

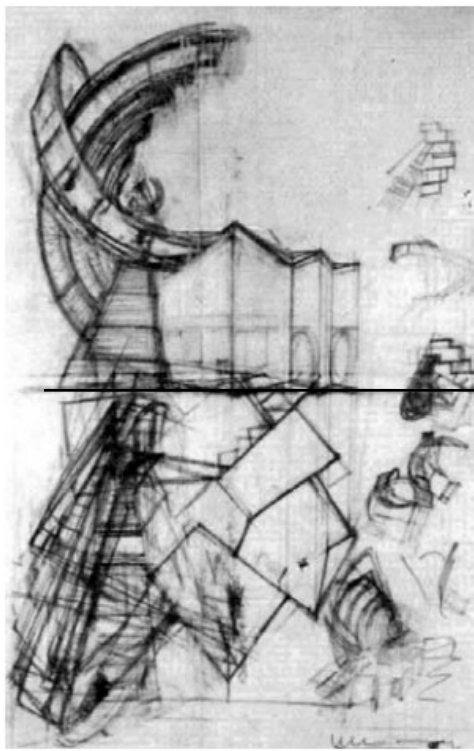


Múltiples variables de cubierta, torre, torre elíptica, cubierta más anillo con la insignia de la URSS

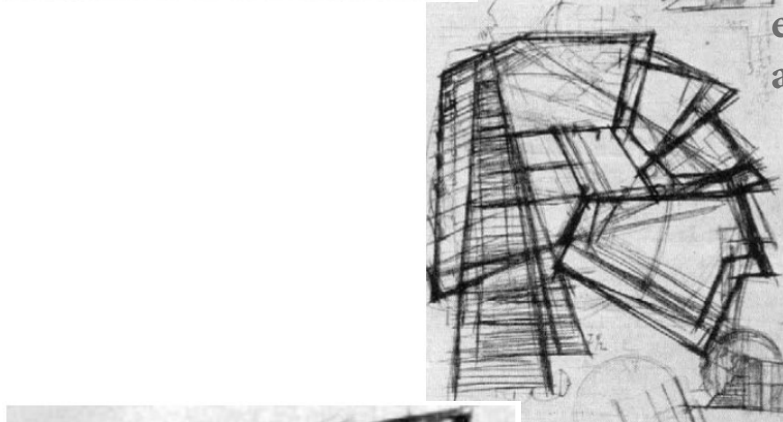


Alzado





Planta



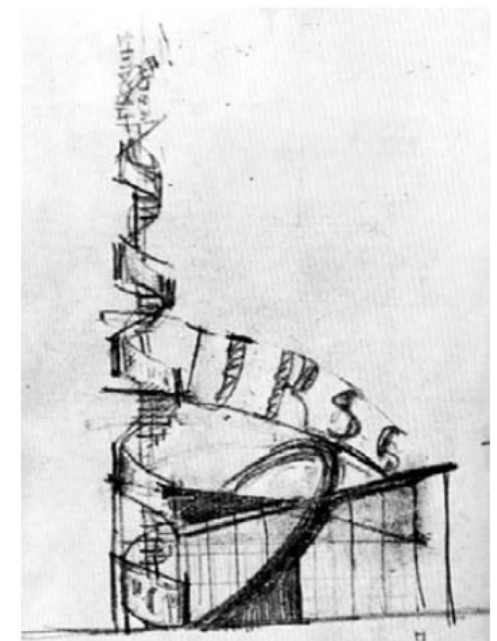
Geometrización en corte, planta y alzado



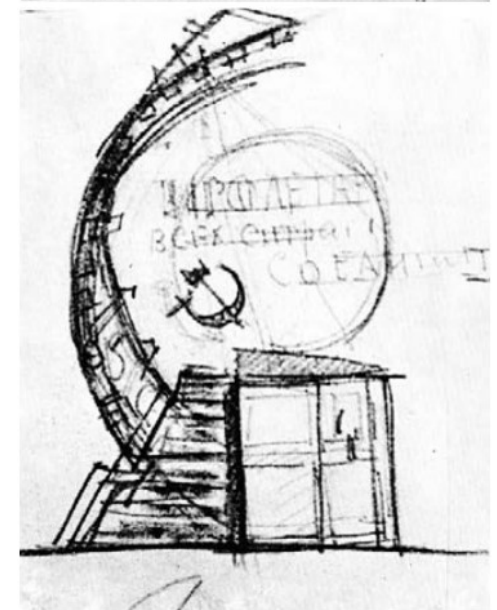
Idea de escaleras con superposición de planta geometrizada

Ensayo de torre en relación con la insignia de la

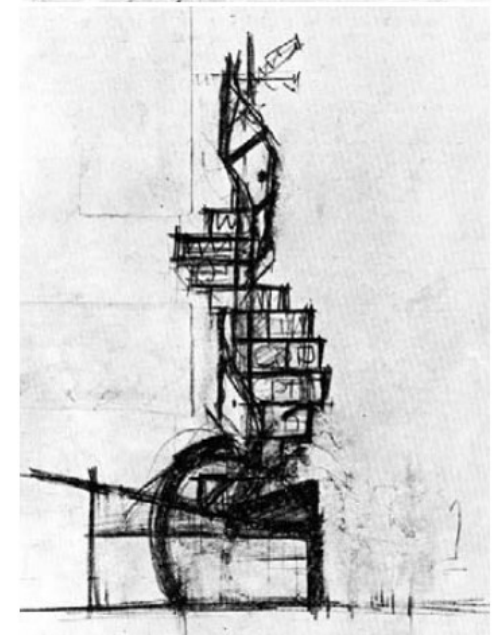
URSS. Aparición de volumen más ortogonal con cubiertas a dos aguas, con intersección en el centro.

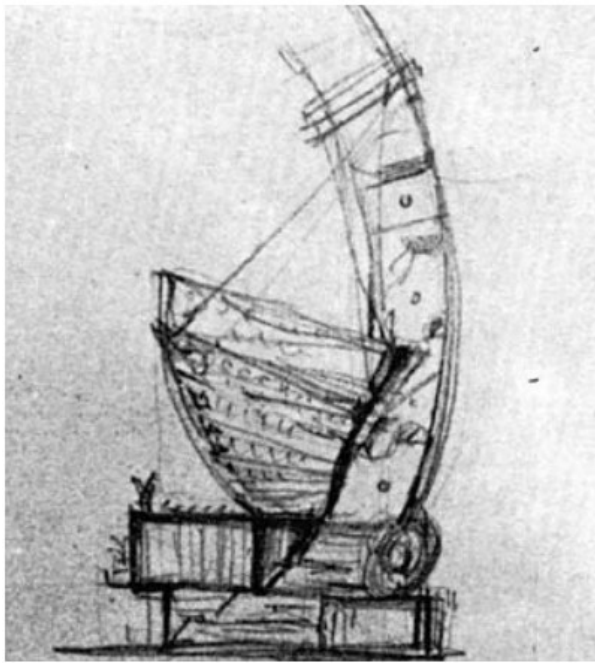


Búsqueda de la verticalidad ya sea con la escalera como figura central, la torre en forma de espiral o la torre-cubierta semi elíptica.

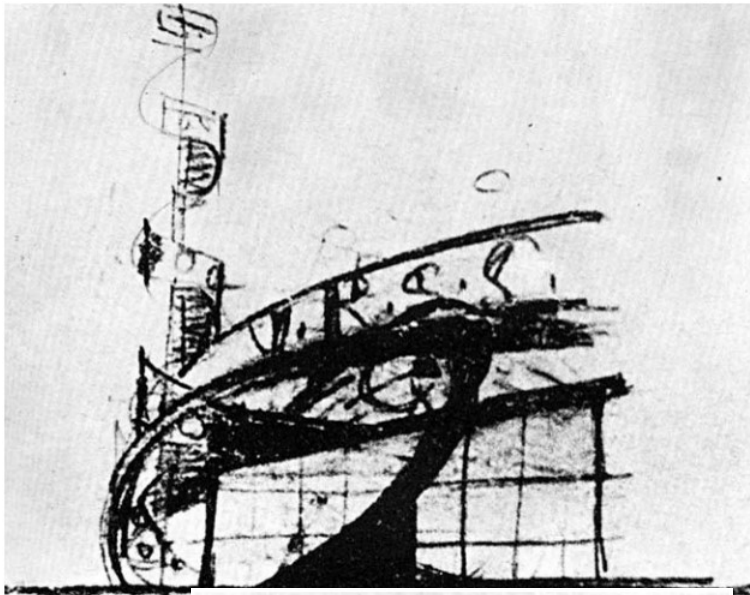


Se bosqueja incluso elementos de tensión que se

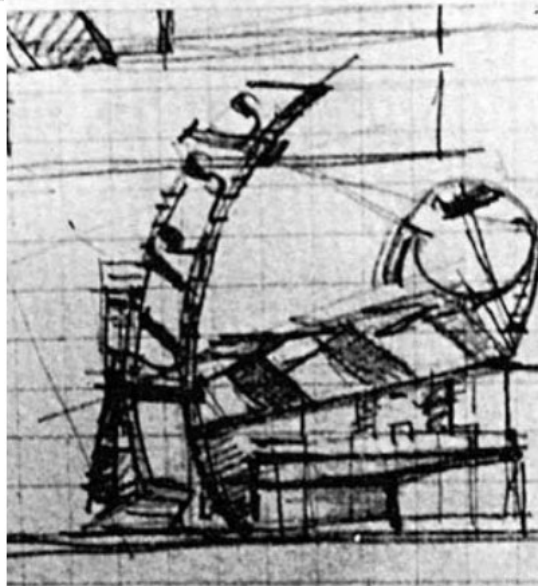




desprenden de la torre para colgar una especie de cubierta.

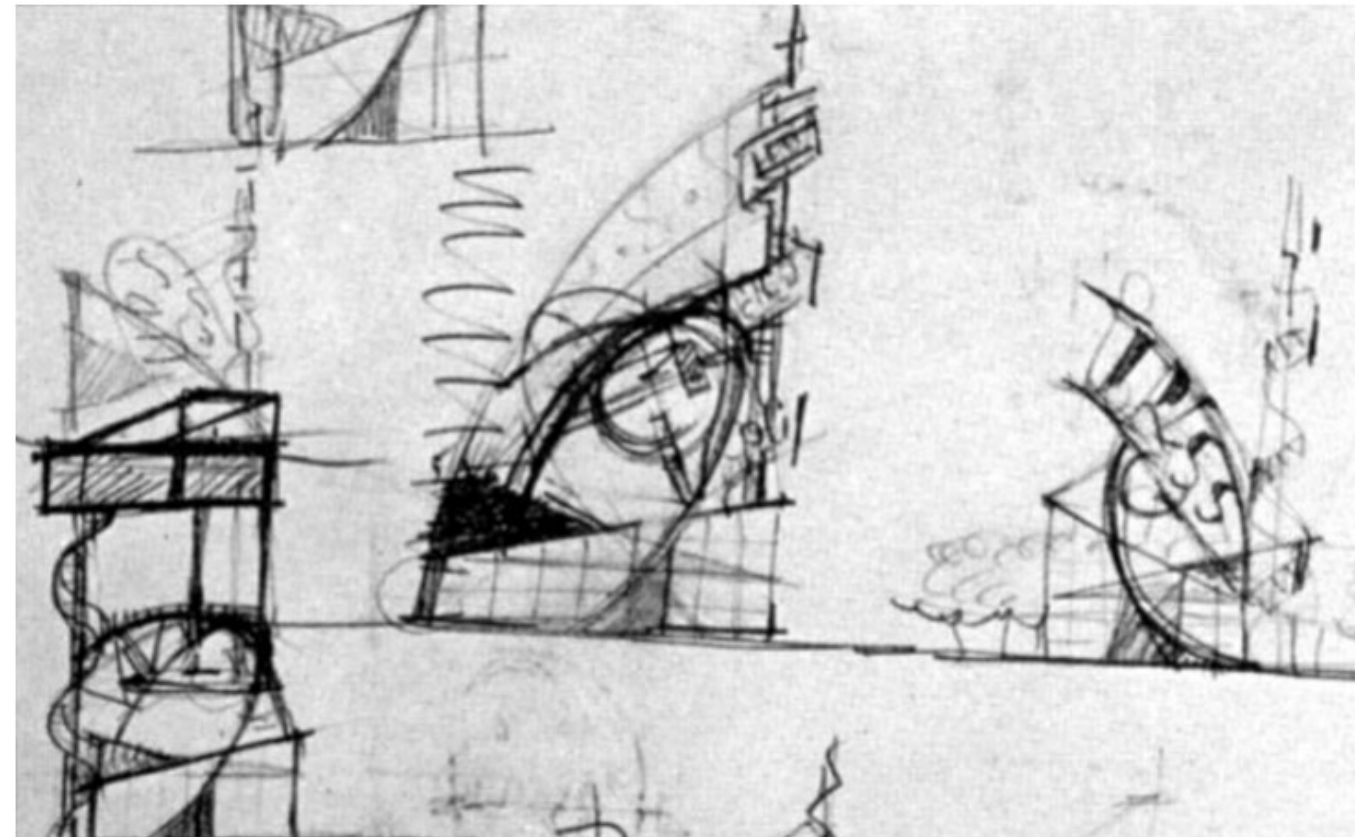


Volumen principal del pabellón envuelto por estructuras circulares, elípticas y una torre en forma de espiral

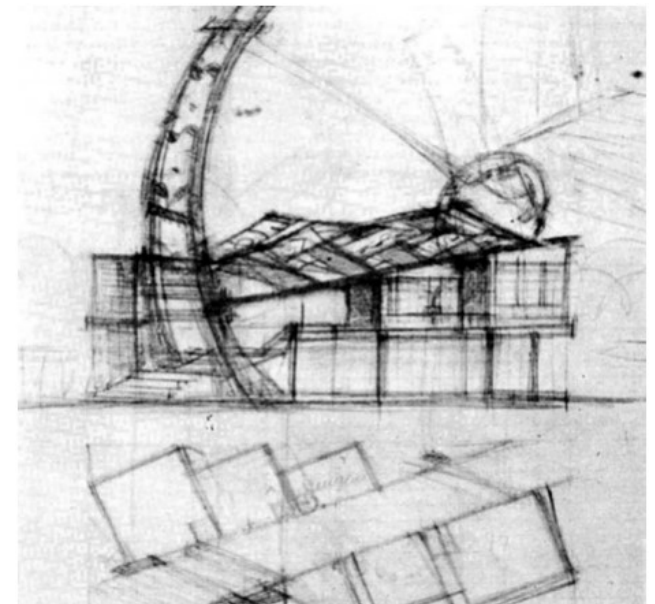


Primer bosquejo de la cubierta de la escalera con paneles

rectangulares



Alzado y planta mostrando la escalera como eje compositivo diagonal, separando dos volúmenes mas regulares de cada lado y una torre con las letras USRR como eje vertical.



El proceso de diseño es como todo proceso creativo una actividad iterativa, desordenada y nunca lineal. Sin embargo existen elementos identificables que son constantes en todos los sketches y dibujos analizados.

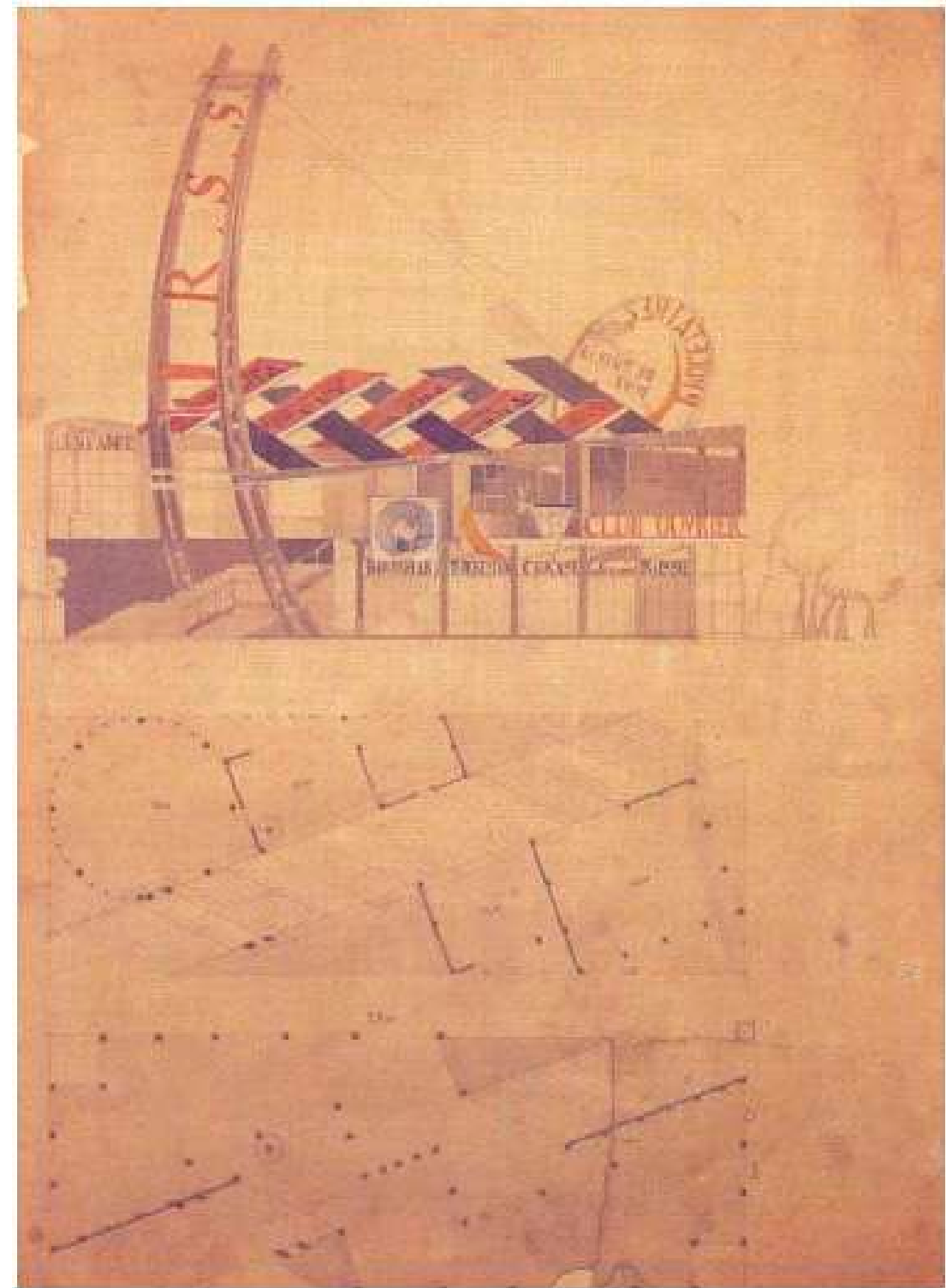
- 1.- La escalera como eje central y diagonal dividiendo dos volúmenes mas regulares.
- 2.- La cubierta de la escalera como elemento generador de una atmósfera dinámica, alejada de la horizontalidad y pareciendo una estructura ligera.
- 3.- Una torre con elementos estructurales muy livianos.

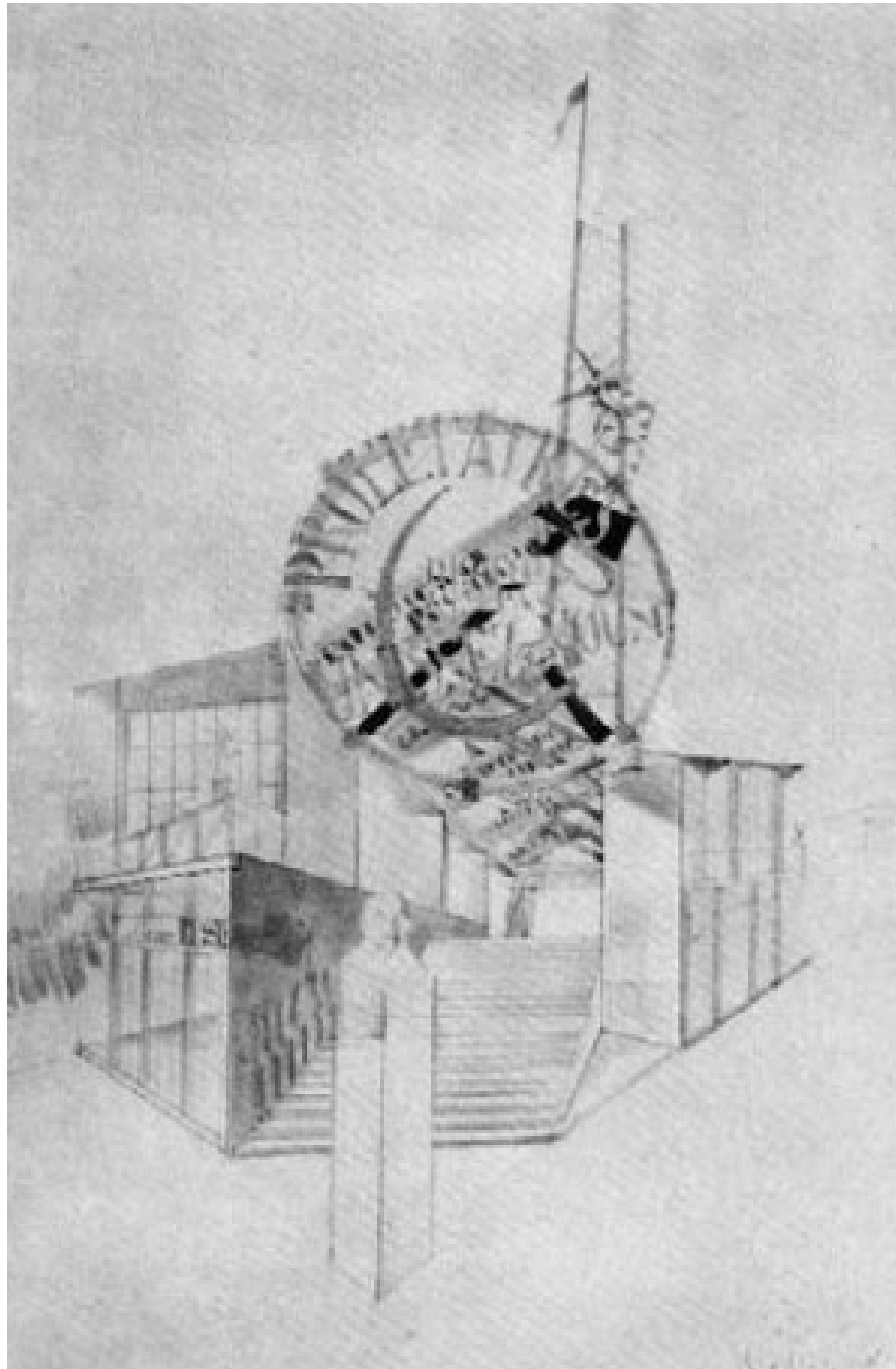
5.6.- Plantas, cortes, fachadas, imágenes

A continuación se presentan las cuatro láminas presentadas al concurso para el proyecto del pabellón de la URSS, seguidas de plantas, cortes y fachadas realizadas durante el proceso de esta investigación, tomando como referencia fotos, planos, dibujos y escritos sobre el objeto arquitectónico. Por último se presentan dibujos propios de carácter mas abstracto con la intención de interpretar espacialidades y elementos representativos del pabellón.

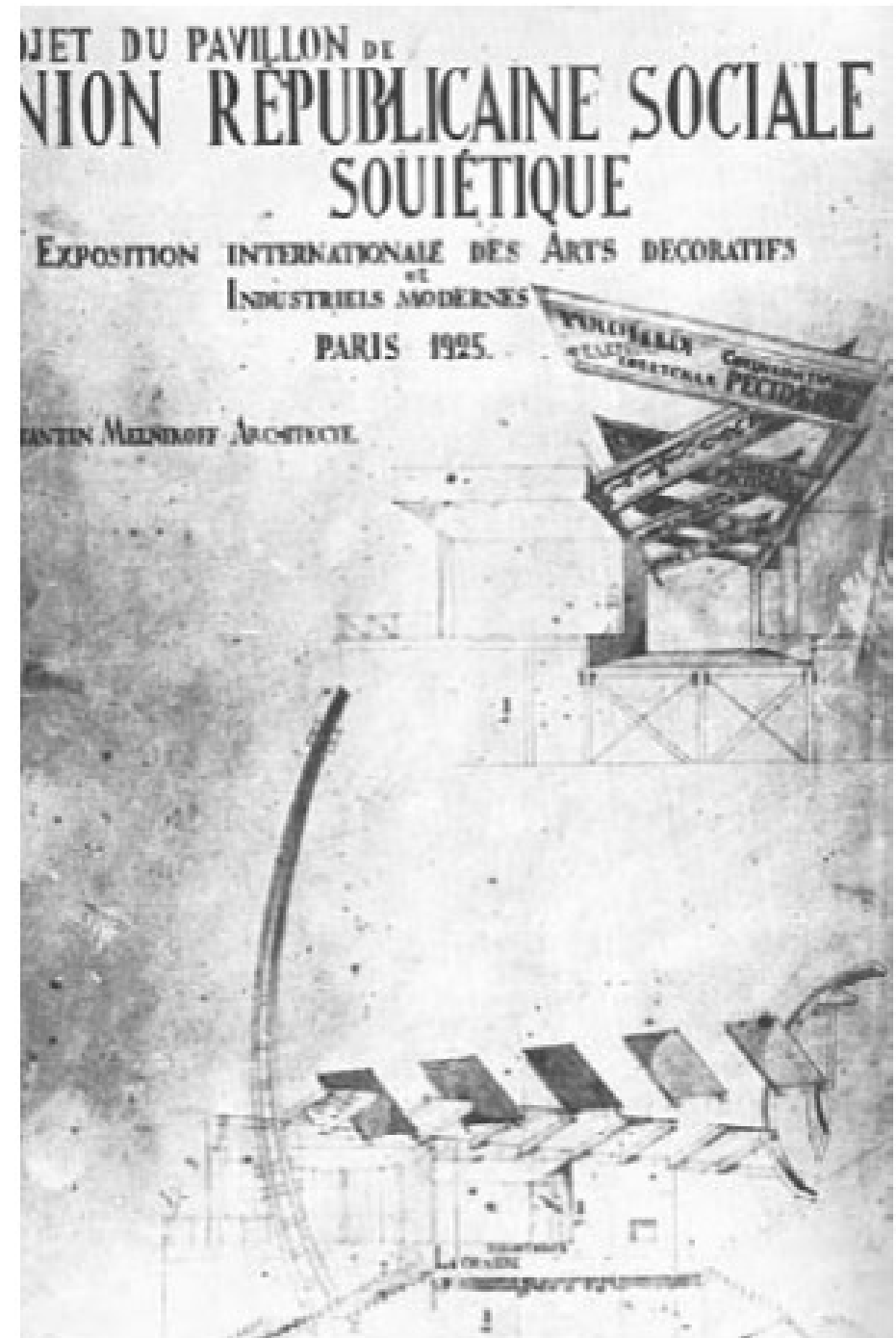
Los dibujos técnicos no contienen escalas, debido a que este documento será publicado digitalmente y existen variaciones de tamaño dependiendo del dispositivo donde se consulte.

Proyecto presentado al concurso.
Primera Lámina
Fuente: Archivo de la familia Melnikov

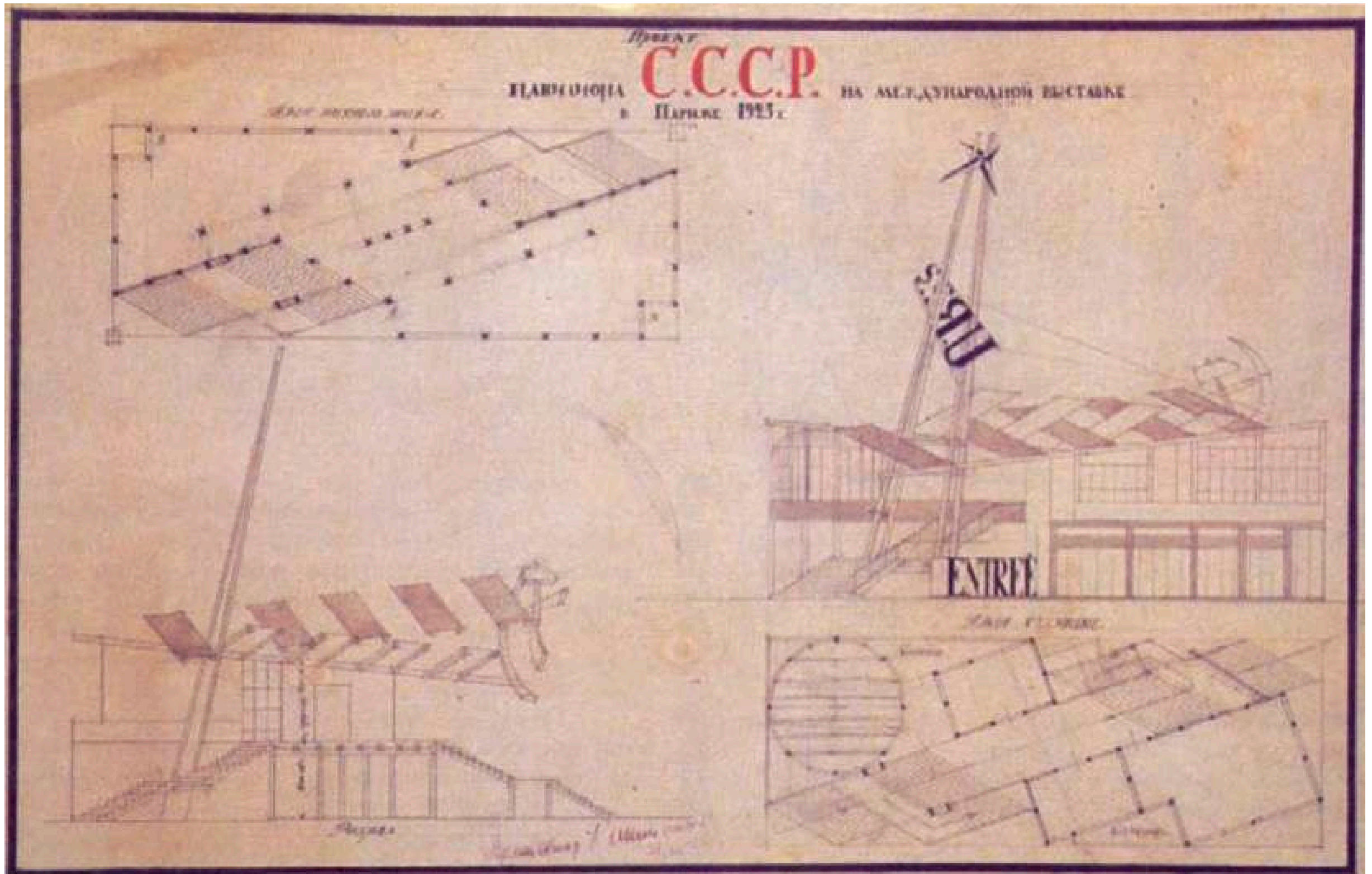




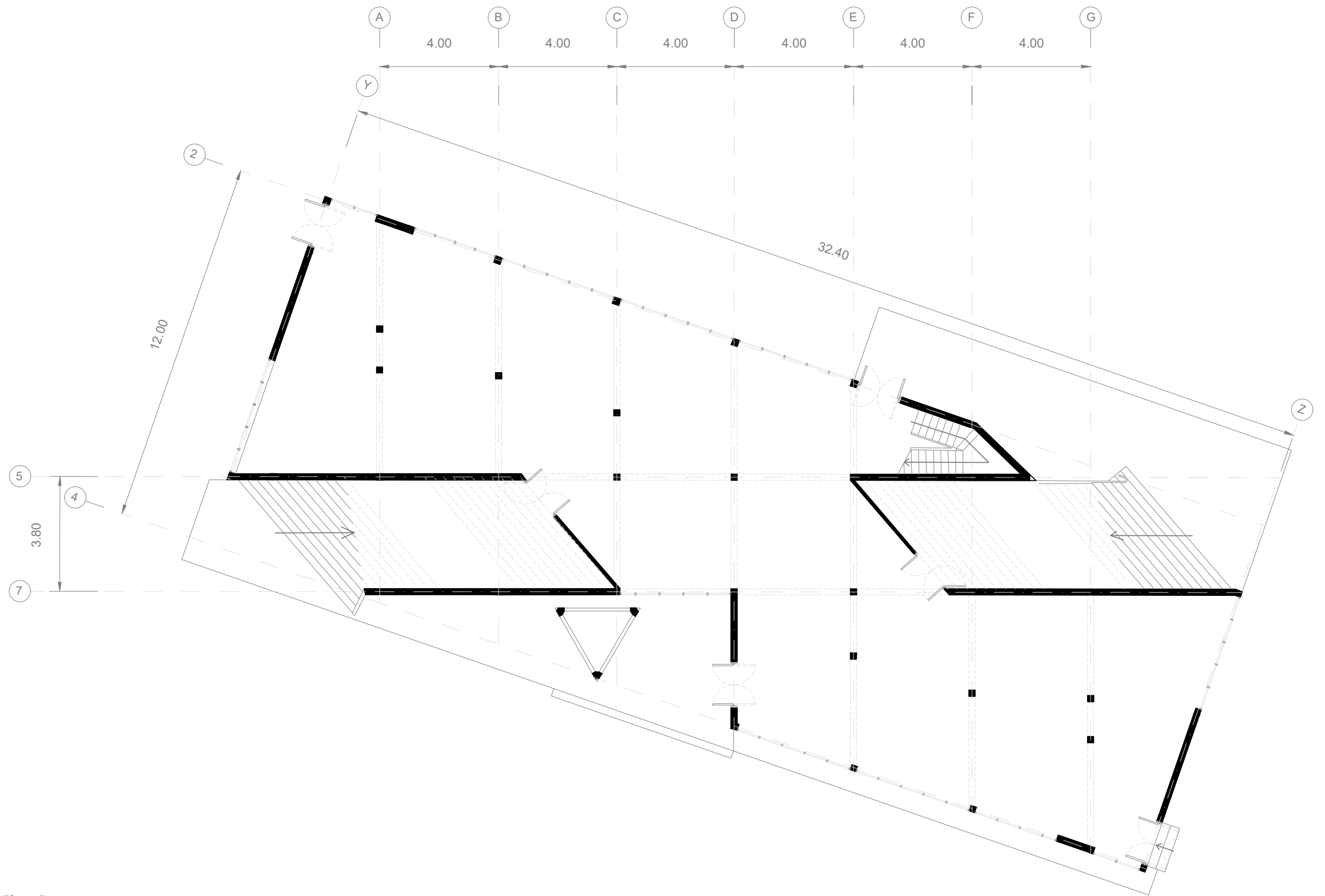
Segunda lámina
Fuente: Archivo de la familia Melnikov



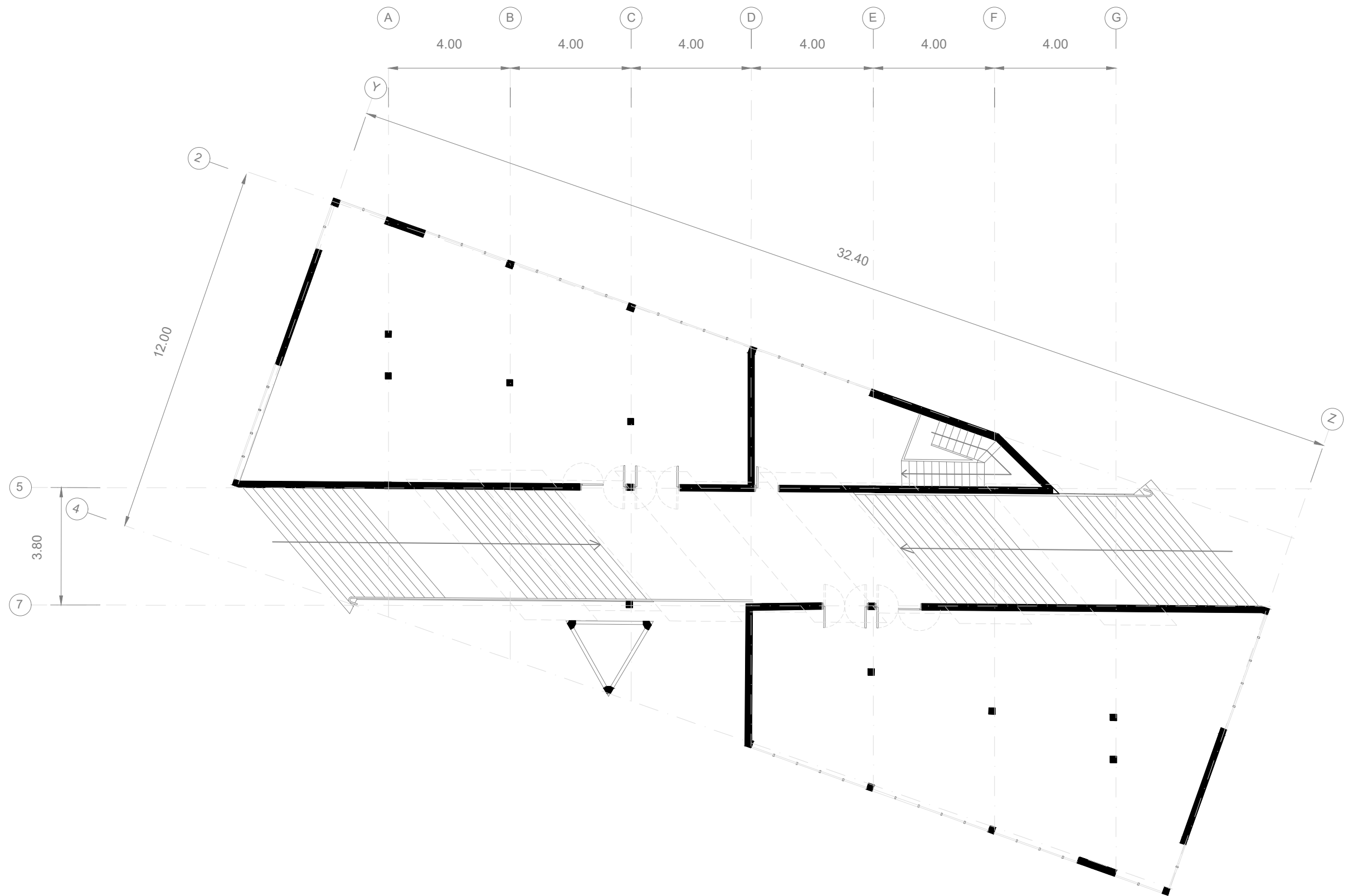
Tercera lámina
Fuente: Archivo de la familia Melnikov



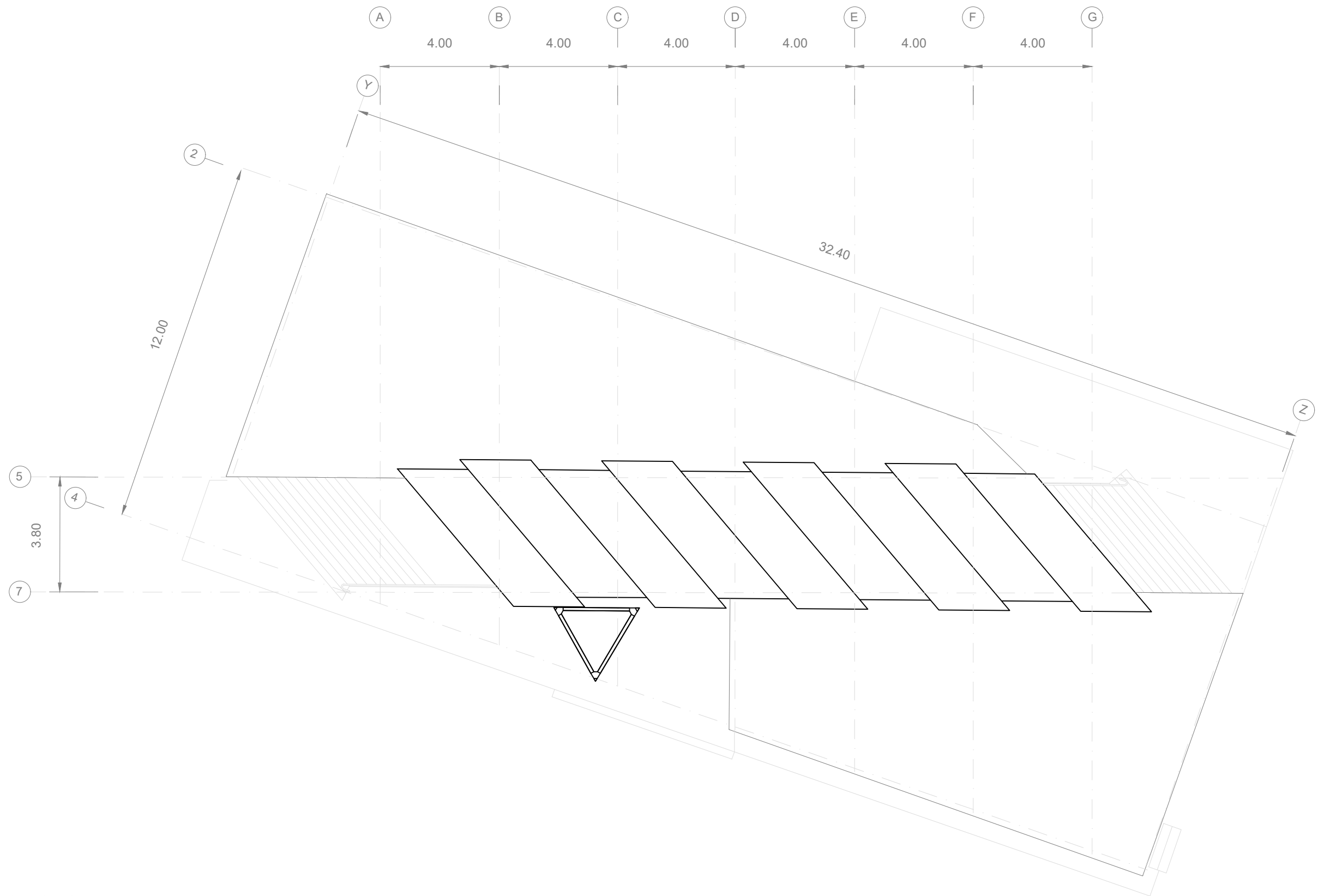
Cuarta lámina
Fuente: Archivo de la familia Melnikov



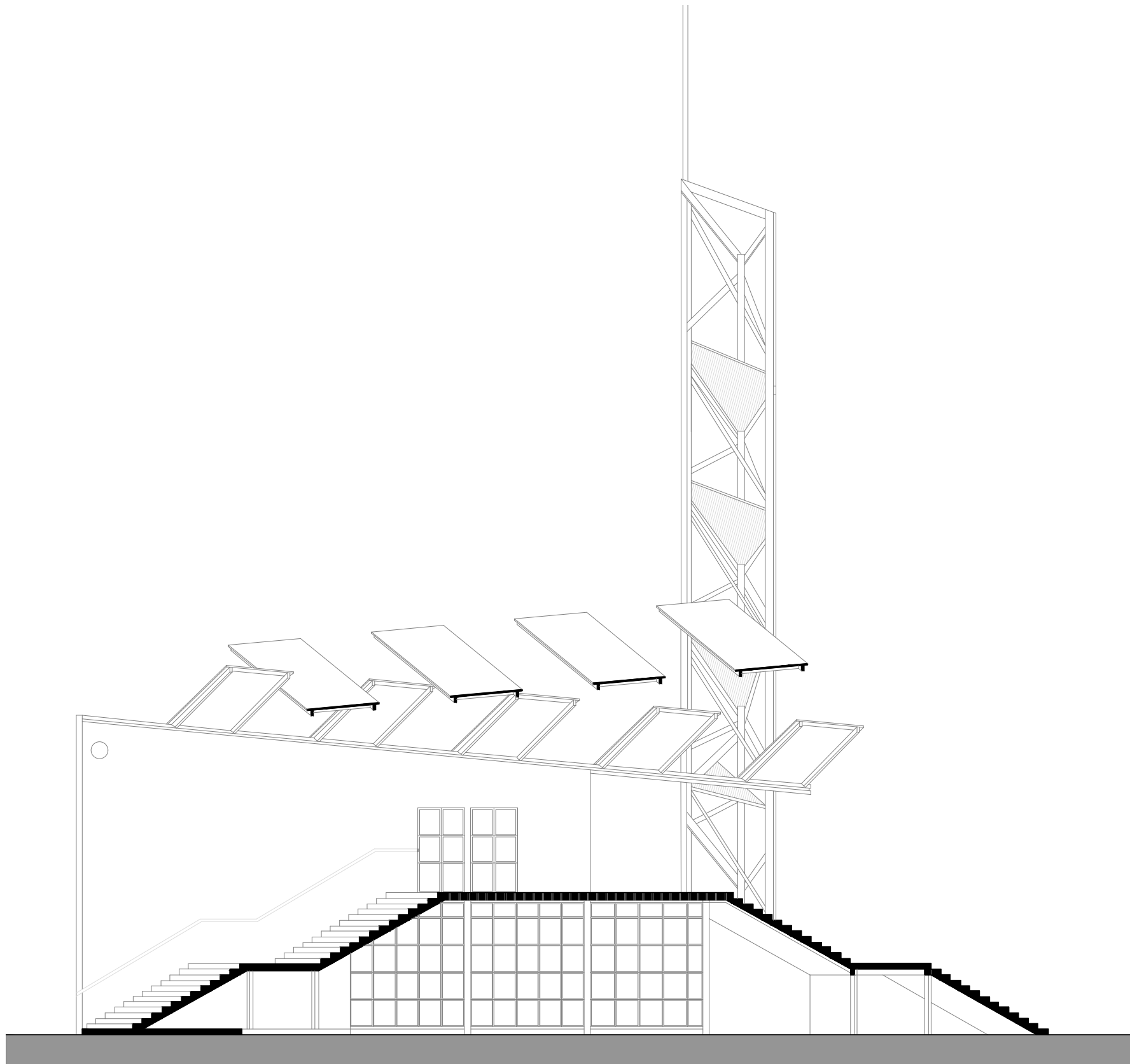
Planta Baja



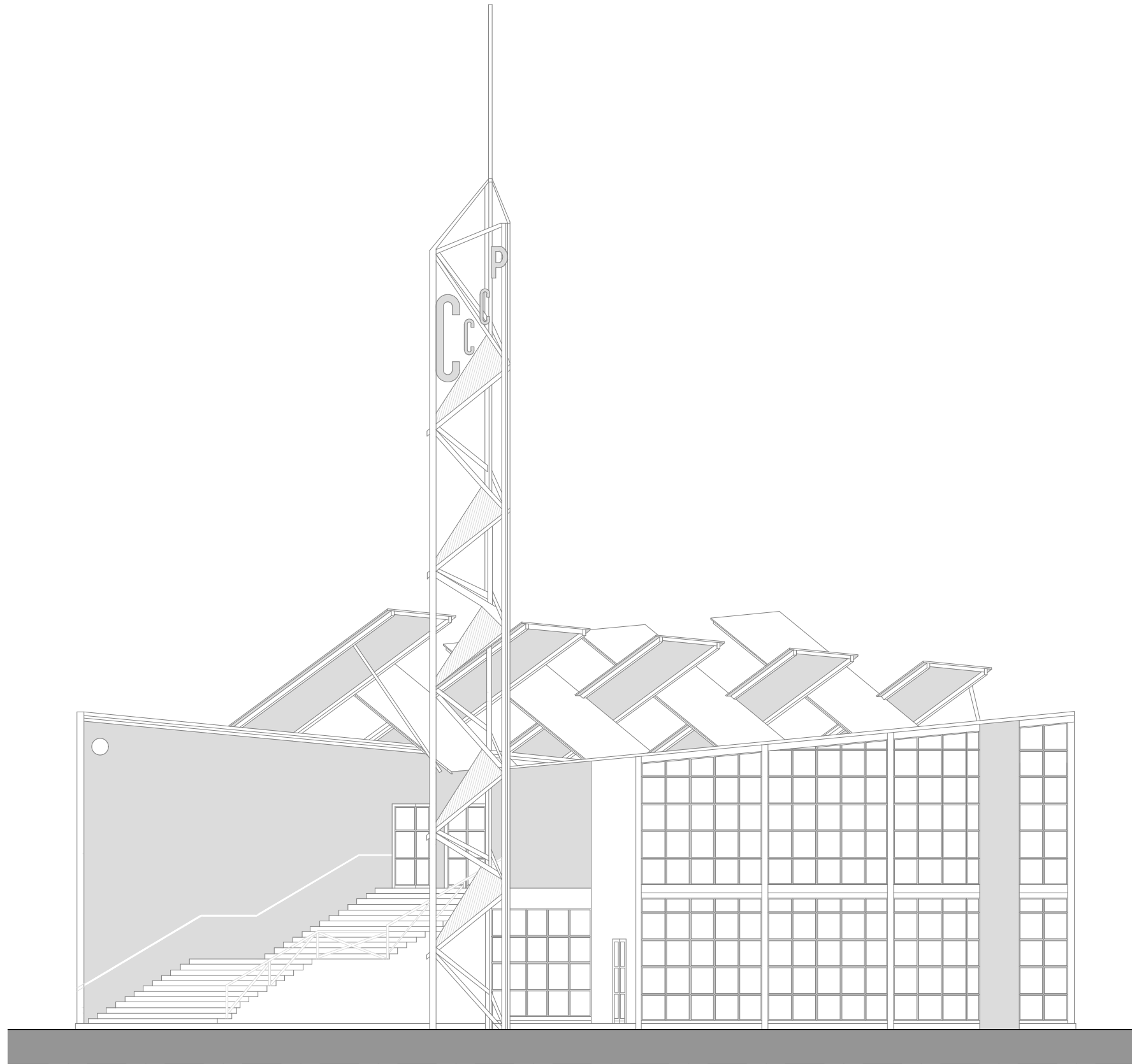
Planta Alta



Planta de Cubiertas

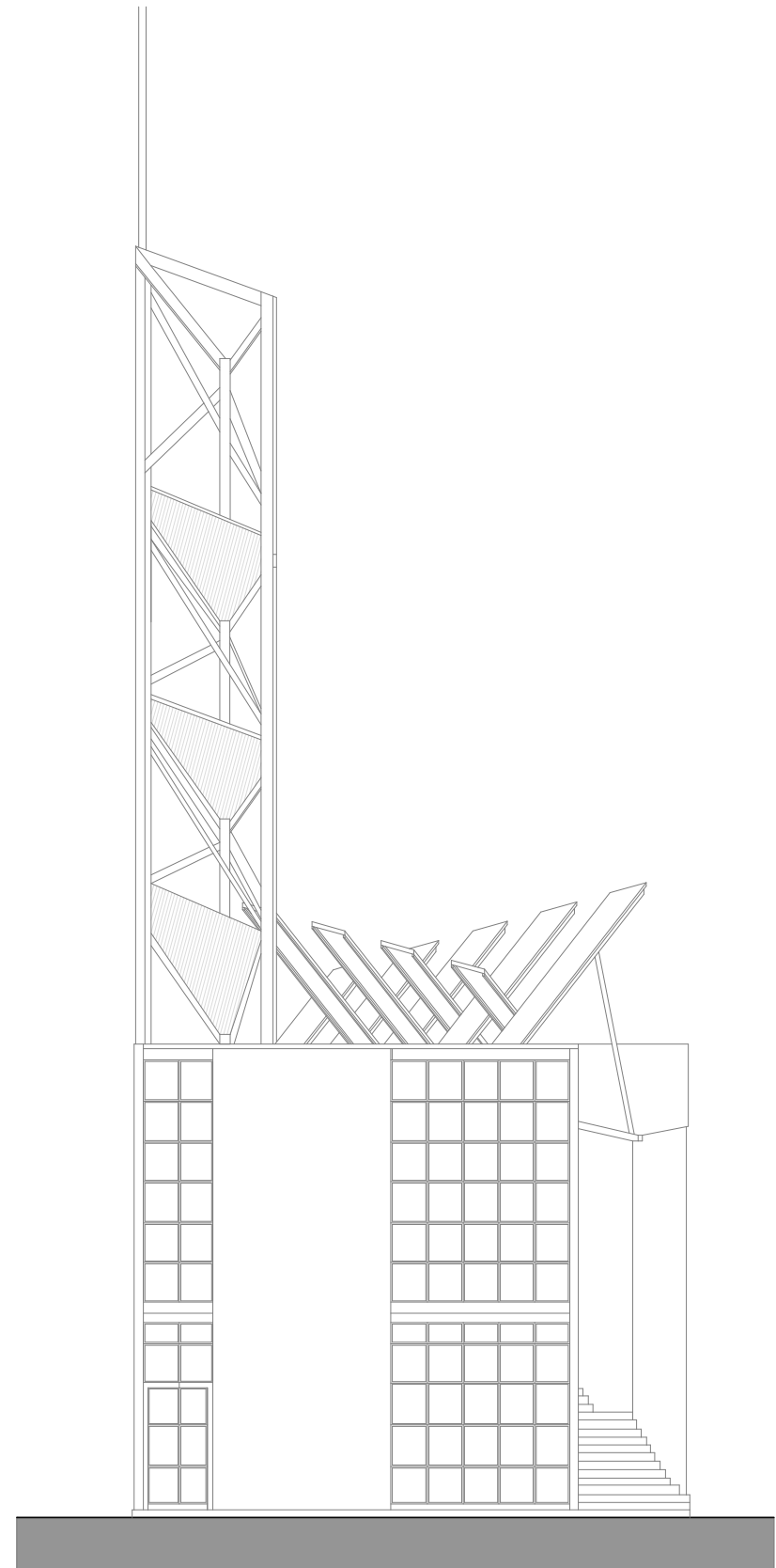
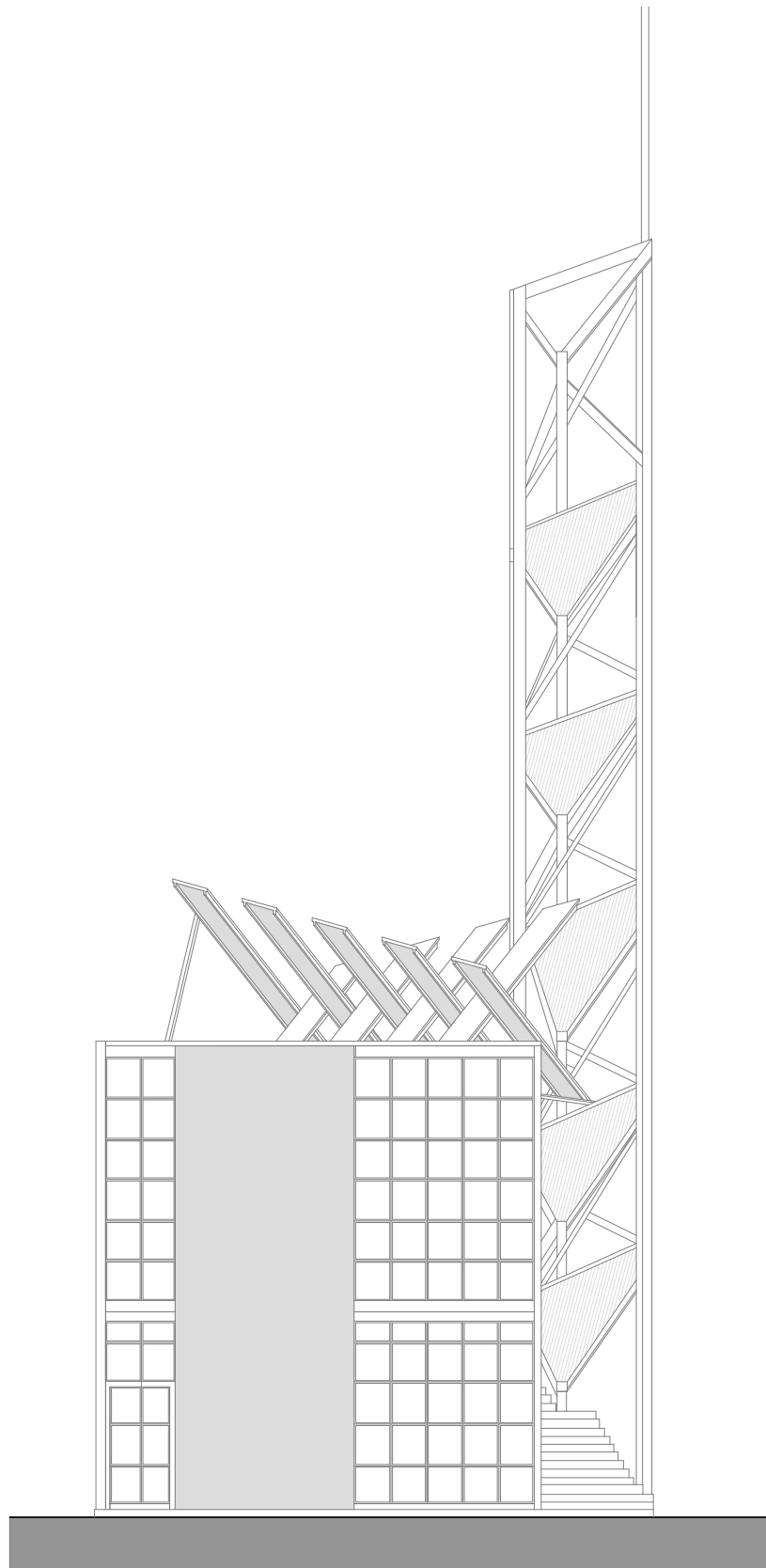


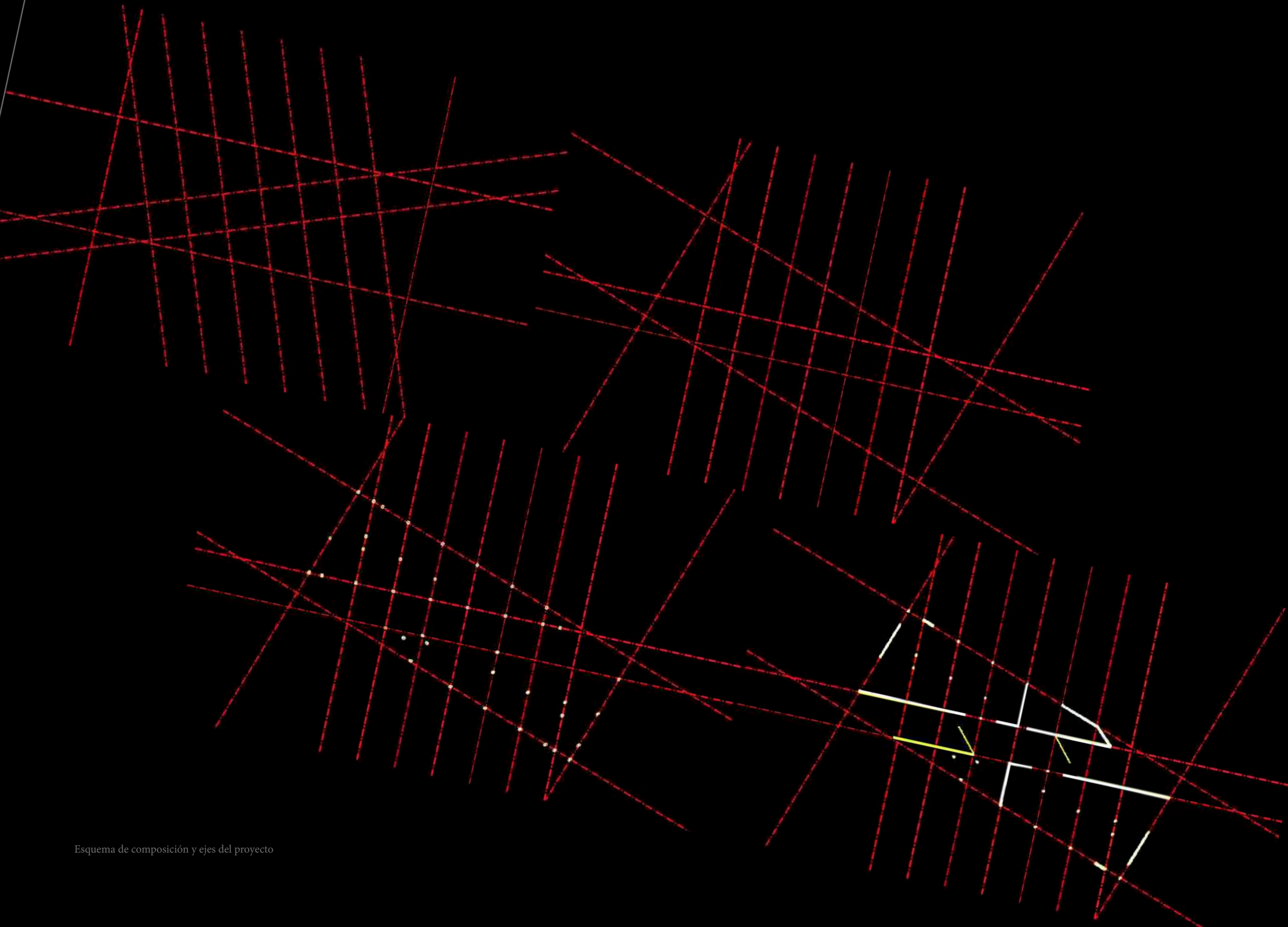
Corte longitudinal



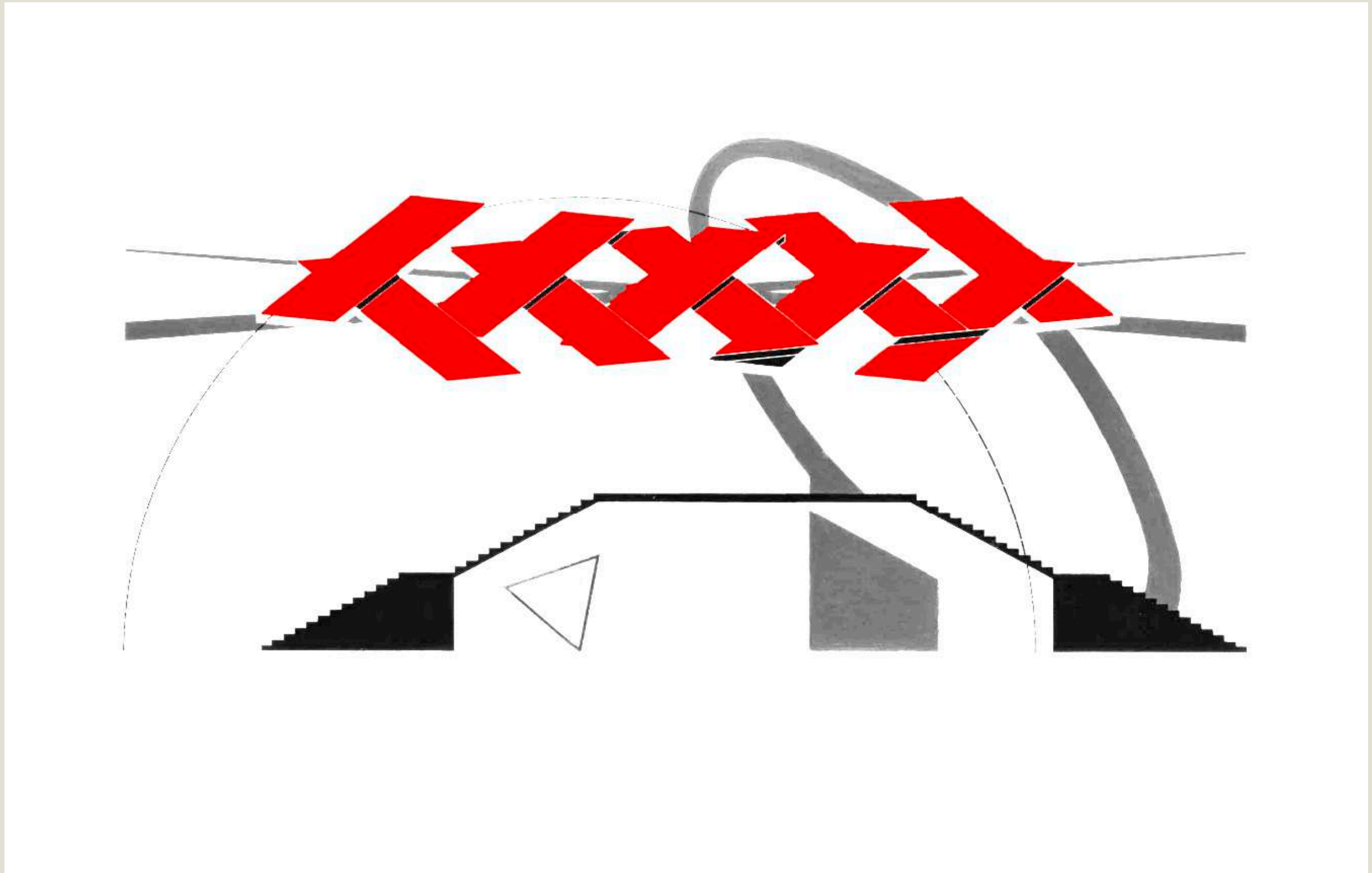
Fachada Sur

Izquierda:
Fachada Poniente
Derecha:
Fachada Oriente

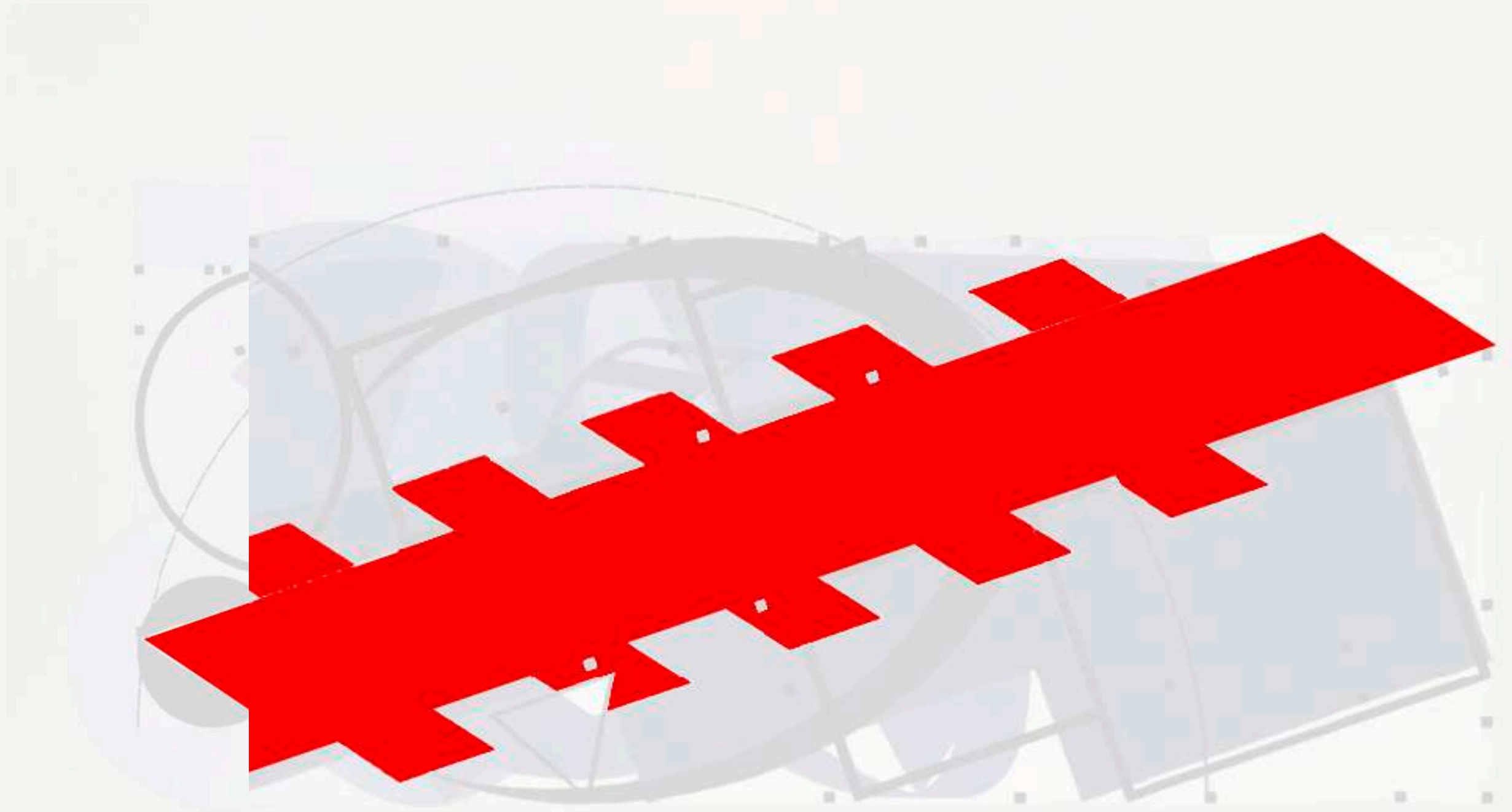




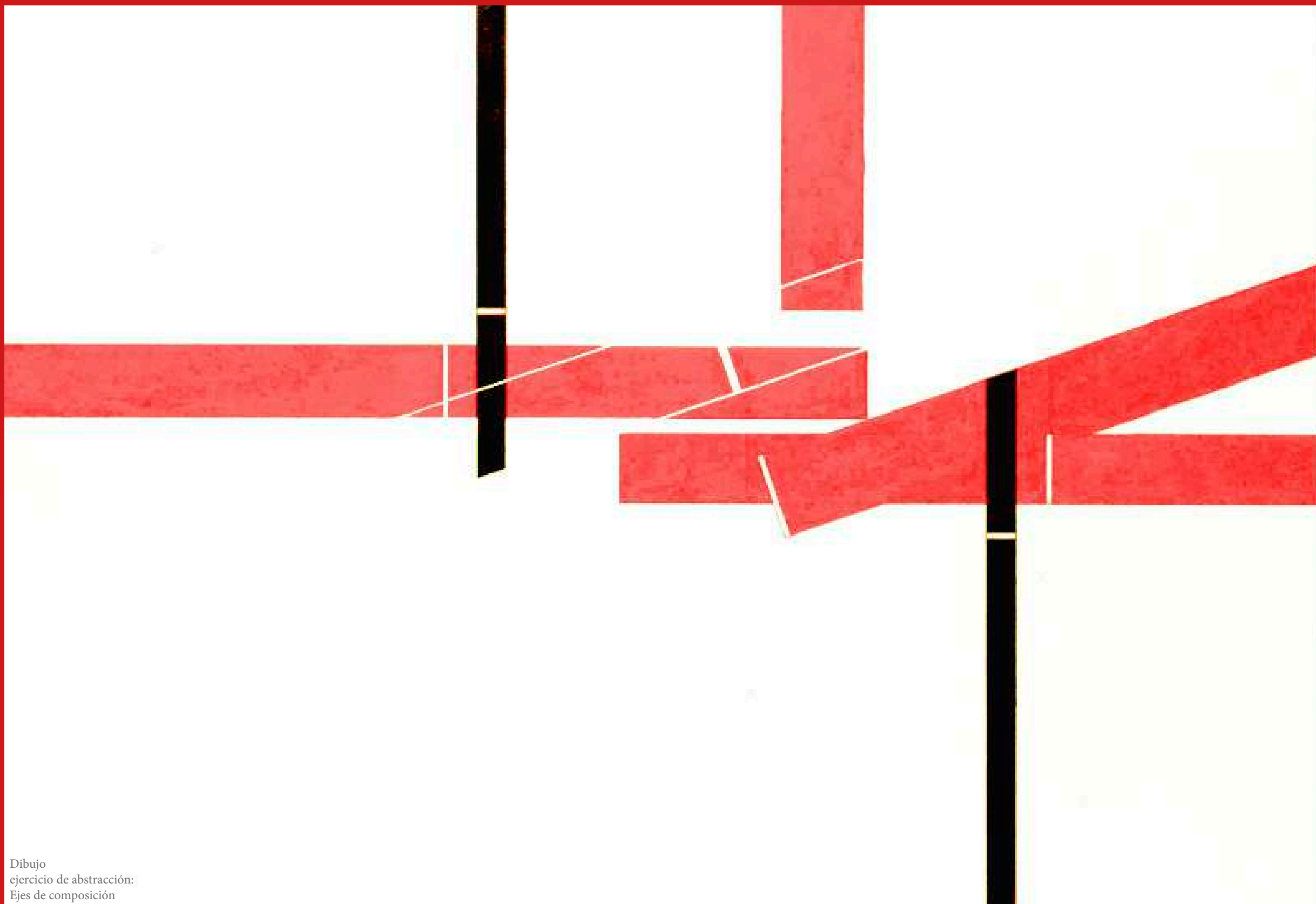
Esquema de composición y ejes del proyecto



Dibujo
ejercicio de abstracción:
Escaleras, cubierta, espiral.



Dibujo
ejercicio de abstracción:
Cubierta con fondo de espirales



Dibujo
ejercicio de abstracción:
Ejes de composición



Fotografía del pabellón
recién construido
Paris 1925



Fotografía
Pabellón casi al final de
construcción
Paris 1925



Vista interior del pabellón con Melnikov en el fondo.
Fotografía: Colección del Centro Canadiense de Arquitectura. Collection Centre Canadien
d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal

5.7.- Memoria Descriptiva

La superficie final de pabellón fue de 380m², incluyendo la superficie de paso que era de 125m². La planta baja tenía 231m² y la primera planta 149m².

La superficie total del edificio -325m²- y su tamaño – 11m x 29.5m- se respetan con exactitud.

El Pabellón, además de la planta baja, cuenta con una primera planta. La planta baja está destinada a los objetos de exposición de las distintas republicas, la primera planta está dividida en varios espacios (Club obrero, sala de lectura y otros).

El eje principal del pabellón está constituido por una de sus diagonales, donde se sitúa la escalera, que da acceso a la primera planta.

Todo el volumen del edificio está cortado en dos partes, que tienen dos cubiertas a un agua inclinadas en direcciones opuestas. El espacio entre los dos volúmenes está semiabierto y cubierto por elementos también inclinados en direcciones opuestas. Sobre estos elementos se propone el uso de la pintura para las distintas inscripciones en los idiomas de las repúblicas que forman la URSS.

Las entradas están situadas en los dos lados opuestos del pabellón (A). El público que está en la planta baja sube al descansillo de la escalera principal por una pequeña escalera. En ciertos lugares (B) están previstas las salidas de emergencia.

El pabellón tiene una estructura de madera.

El dibujo enviado representa el anteproyecto, que expresa la idea de construcción del pabellón.¹⁵

En la planta baja del pabellón se expuso la artesanía de los pueblos de la URSS, La gran Rusia, ucrania, Georgia, Uzbekistán, Yakutia y Mordovia. Se trataba de Objetos de Artesanía tradicional que contrastaban con el carácter del pabellón, y probablemente diluían un mensaje claro de las intenciones que la Unión Soviética ante la exposición.

En realidad el interior del pabellón también contrastaba con la volumetría general, pues la estructura de madera, el mobiliario y la disposición de los objetos no daban la impresión de una espacialidad “revolucionaria”. Sin embargo, la materialidad y estructura deben leerse como coherente a la lógica de una arquitectura efímera, diseñada para ser ensamblada y desensamblada fácilmente, con una vida de un par de meses. En ese sentido la precariedad no es más que símbolo de una sinceridad en cuanto al uso y vida del objeto arquitectónico.



15 Fuente: Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte. (fondo 5238 cartón 11 carpeta 5 p. 92. publicado en: Strigalev, A. A., and I. V. Kokkinaki. 1985. Konstantin Stepanovich Mel'nikov. p. 159.



Imágenes del interior
Paris 1925

5.8 Momento estético-político en el Pabellón Soviético

Cada decisión de diseño del pabellón fue en relación a la exposición de los materiales, su lógica desde lo económico, el nivel máximo de abstracción, su funcionalidad, la geometrización, el carácter dinámico, en su totalidad, partía de una posición política, de responsabilidad y coherencia ante el entendimiento de su momento histórico.

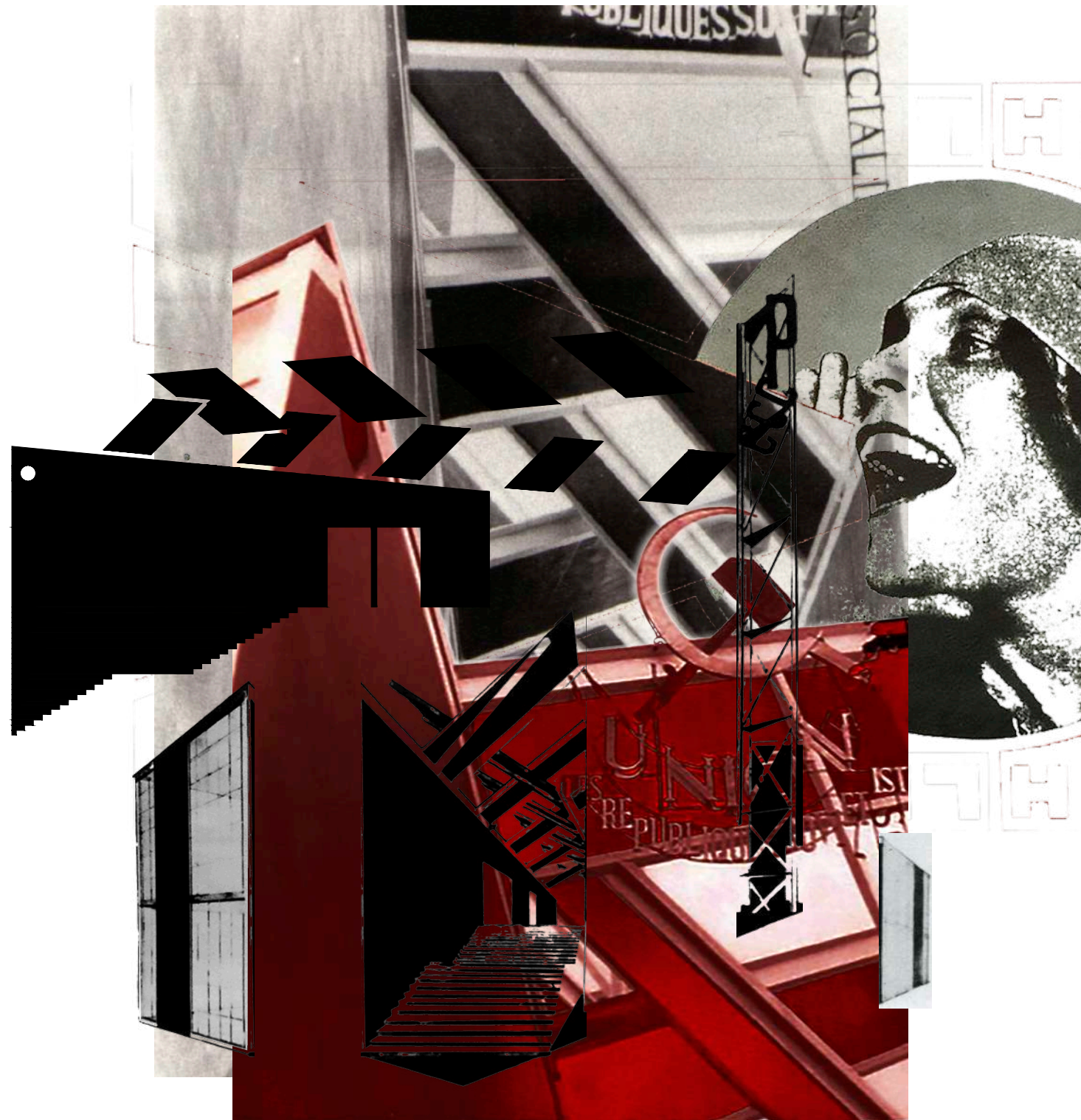
La posición política de esa sociedad fue el mayor eje rector en el diseño del pabellón. Es esa posición política que engendra un lenguaje formal basado en la materialidad como expresión artística, la sinceridad y la expresividad de su materialidad en su forma más sincera. Dentro de esa materialidad proyecta el carácter dinámico de la industria a partir de la cual surge.

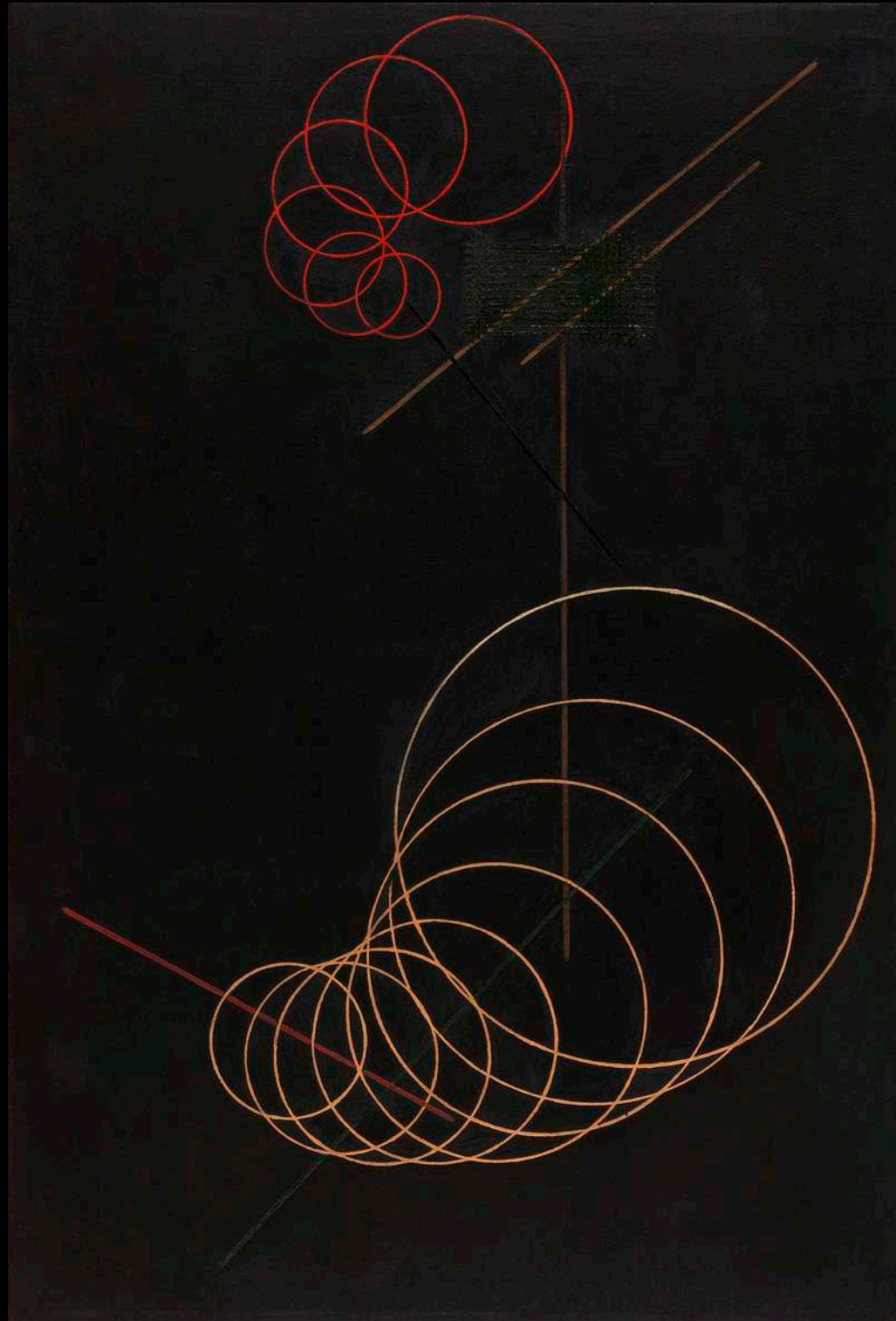
Otra condición rectora fue la simplicidad formal del objeto, la cual podría considerarse incluso dramática al compararse con otras estructuras de la exposición, las cuales en su mayoría estaban decoradas de manera recargada, no solo como lenguaje arquitectónico, sino como el momento histórico que representó el surgimiento de una categoría arquitectónica llamada Art Deco.

El pabellón de Melnikov mostró a occidente una nueva arquitectura que sin emplear los modelos burgueses occidentales pudo representar al nuevo régimen socialista y atender a nuevas necesidades que habían surgido.

Por último, la apertura del objeto arquitectónico hacia el exterior permitió que los visitantes tuvieran un vistazo al interior de la realidad socialista presentada en los espacios interiores.

Collage
Fotografía de László Moholy-Nagy, fotografías retocadas y colorizadas, fachada recortada, corte esquemático e imagen de Lilya Brik, de Rodchenko





6.- Conclusión

El presente trabajo de investigación y de análisis arquitectónico tuvo como meta encontrar las condiciones de posibilidad de la relación entre arte, política y arquitectura.

La propuesta de esta tesis surgió como una inquietud y convicción personal de entender lo arquitectónico siempre de la mano de las estructuras y relaciones de poder que condicionan su propia existencia.

Mediante el estudio de la teoría de Hannah Arendt y Michel Foucault se encontraron las condiciones para la espacialidad en la política y poder y conocimiento, y esta teoría se logró aplicar en descripciones espaciales de uno de los objetos arquitectónicos representativos de la Vanguardia Rusa, el pabellón soviético de Konstantin Malnikov.

A partir del estudio de la vanguardia rusa y su transición al estalinismo, quedan abiertas preguntas sobre el posterior desarrollo de la arquitectura estalinista y su relación con los planes quinquenales establecidos por el régimen totalitario de la década de los 50 en el siglo XX.

El uso político de la estética no solo fue instrumentalizado en regímenes totalitarios como lo fue la URSS, sino también es usado en la actualidad en lo que llamamos Industria Cultural, concepto desarrollado por autores como Adorno y Horkheimer.

Autores contemporáneos como Douglas Spencer hacen una crítica a cómo la arquitectura del siglo XXI está condicionada por la ideología política neoliberal y cómo sirve a los mecanismos de control de regímenes políticos occidentales.¹

¹ Spencer, Douglas. *The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

La conclusión de esta tesis hace una reflexión desde la posición histórica en la que nos encontramos. En los próximos párrafos se ensaya sobre el uso del arte y la arquitectura en la actualidad, y se defiende la tesis de que el uso político de la arquitectura no sólo se da dentro de regímenes totalitarios, sino de sociedades democráticas, neoliberales y occidentales.

6.1.- La Industria Cultural

La relevancia de la Arquitectura en la Historia del Arte radica en la capacidad de afectar sensibilidades a través del espacio y de los encuentros de un individuo con la materialidad de un objeto arquitectónico. En el caso de la Arquitectura de la Vanguardia rusa, los encuentros o enfrentamientos con lo arquitectónico son catalizadores de cambios en la forma de entender la realidad social en la que se vive.

Estas relaciones entre Objeto e Individuo son de carácter estético, y fueron estudiados por el grupo de teóricos pertenecientes al Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Goethe de Frankfurt, Alemania en el mismo periodo de tiempo en el que el régimen estalinista consolidaba su proyecto político. La llamada Escuela de Frankfurt o Escuela de Teoría Crítica ha sido fundamental para entender la sociedad del siglo XX y su relación con la modernidad, el capitalismo, el arte, la política y sirve como una herramienta de análisis de los regímenes totalitarios que tuvieron tanto poder en el periodo de entreguerras.

La ideología en común de escuela de Frankfurt es heredera del marxismo. Esto implica una postura utópica y crítica, aunque menos optimista que Marx, pues en su diagnóstico pesimista y desilusionado se nota una búsqueda por construir un punto medio entre los aspectos negativos y destructivos de la vida moderna, y la aspiración positivista de un orden racional en una sociedad de personas libres. En esa construcción de una sociedad libre, el arte juega un papel importante, pues es una herramienta social y una herramienta democratizadora, capaz de enfrentar a la sociedad consigo misma con la intención de un cambio. Es así como para Theodor Adorno, el arte es un hecho nacido desde la sociedad, para la sociedad, al mismo tiempo en oposición a esa misma sociedad.²

Otra idea fundamental de los integrantes de la Escuela de Frankfurt, como Theodor Adorno y Max Horkheimer, es que el Estalinismo y los regímenes totalitarios son productos del proyecto de la ilustración, cuyo objetivo ha sido el liberar a la humanidad del miedo y desencantarla. Y de cierto modo lo ha logrado. La humanidad se ha desmitificado, se ha unificado, se ha sistematizado. También se ha convencido de que gracias a la razón el hombre puede dominar a la naturaleza, y servirse de ella para tener una mejor vida, es decir, para progresar.³

Sin embargo, el proyecto se ha precipitado en soluciones incompletas, no ha cumplido su cometido último que es la felicidad mediante la razón. La modernidad se ha ido por un camino instrumental en el que mediante la técnica ha llegado a un extremo autodestructivo del cual no ha habido retorno.

Adorno y Horkheimer hacen una crítica al mecanismo interno del proyecto de la ilustración. Para estos autores, la modernidad se ha vuelto en sí misma, y se ha convertido en una maquinaria

mistificadora y dictadora, pues nos ha liberado de los mitos religiosos, pero nos ha envuelto en su propio mito “científico”, y sobre todo nos ha alienado, estamos enajenados.⁴

Esta enajenación es potencializada por una forma de dominación muy sutil, que reprime e incita a la conformidad del individuo. Lo que Adorno y Horkheimer llaman “La Industria Cultural” se encarga de inducir una aceptación feliz de fenómenos negativos de la humanidad como son la monotonía, la esclavización, la masificación y la estandarización del individuo.



Imagen página 82:
Rodchenko, Linearism, 1920
Óleo 110.5 x 78cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo,
Colección Costakis, Thessaloniki

John Carpenter,
Consume - Stay asleep - Work - Conform -
Reproduce - Obey - Buy - Watch television
1988

² Adorno, Theodor. *Teoría estética*. 1a ed. 7. Tres Cantos: Akal Ed, 2011. p.30

³ Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. “El concepto de Ilustración”. En *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, 8a ed. Madrid: Trotta, 2006. pp. 59-95.

⁴ Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. “La industria cultural”. En *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, 8a ed. Madrid: Trotta, 2006. pp. 165-190.

La forma en la que la industria cultural parece trabajar se parece al funcionamiento de la maquinaria Estalinista. Los anuncios resplandecientes que vemos en la calle, la televisión, el cine comercial y la música popular pueden así compararse con los carteles de propaganda, quioscos portátiles y escenarios desde los cuales se envolvía sensiblemente al espectador para enajenarlo e implicarlo en actitudes políticamente pasivas.

En el fondo, la industria cultural actual demanda de nosotros lo mismo que los regímenes totalitarios, es decir, la aceptación acrítica y alegre de la autoridad (física o intelectual). Autoridad que nos dice como odiar y como matar, o la autoridad que nos dice cómo y cuánto gastar por cosas que no necesitamos. Además, para Adorno, el mecanismo psicológico que nos hace ir a la guerra es el mismo que nos hace disfrutar del entretenimiento. Esto significa que mientras estemos rendidos ante el entretenimiento, los peligros del totalitarismo son reales.

*Es vulgar el arte que humilla a los seres humanos al reducir la distancia y complace a los seres humanos ya humillados; el arte vulgar confirma lo que el mundo ha hecho con los seres humanos en vez de que su gesto se rebele contra eso. Las mercancías culturales son vulgares en tanto que identificación de los seres humanos con su propia humillación; su ademán es la risa satisfecha. No hay relación directa entre la necesidad social y la calidad estética, ni siquiera en el ámbito del arte llamado final.*⁵

Para Adorno, la sociedad moderna tenemos gustos no desarrollados, simples y predecibles. Esta predictibilidad es usada por la industria para vendernos contenidos vacíos. La humanidad está siendo convertida y manipulada, pues la industria explota nuestros gustos subdesarrollados para convertirnos en puros consumidores.

⁵ Adorno, Theodor. *Teoría estética*. 1a ed. 7. Tres Cantos: Akal Ed, 2011. p. 486.

Entonces, ¿cómo el arte puede salvarnos de esta enajenación? Adorno retoma de Walter Benjamin el concepto de arte autónomo o arte desaturado. Walter Benjamin es un ejemplo de este esfuerzo por encontrar dentro del modelo de modernidad un momento desatofiante de la experiencia artística. El momento desatofiante y emancipador lo encuentra en las vivencias de shock en el que el arte desenajena a la sociedad. También encuentra en el cine y en otras obras pos-auráticas un valor exhibitivo y un potencial emancipatorio.⁶

Adorno, a comparación de Benjamin parece un personaje pesimista en cuanto al proyecto moderno, pero en realidad él confía en el proyecto, y llega a encontrar momentos emancipadores al enfrentarse a la música clásica contemporánea y el arte de Vanguardia, pues tienen en común la búsqueda por hacer visible lo que no está resuelto en la sociedad.⁷

La arquitectura no es tan reproducible materialmente como la pintura o la fotografía. Tampoco ha tenido que independizarse de la representación, porque nunca ha dependido de ella. La arquitectura además es una de las artes más políticas y sociales, pues, en palabras de Benjamin, *El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística.*⁸ Tomando en cuenta estas condiciones, podría pensarse que la arquitectura tiene entonces un potencial emancipatorio más claro que el de otras artes, pero en realidad es difícil encontrarse con facilidad en nuestras ciudades un espacio que nos obligue a pensar en el aquí y ahora.

⁶ Vilar, Gerard. "Para una estética de la producción: las concepciones de la escuela de Fráncfort". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal Fernández y Javier Arnaldo, Vol. II. 80-81. Madrid: Visor, 1996. pp. 193-194.

⁷ Salvetti, Guido, Gianfranco Vinay, y Andrés Ruiz Tarazona. *Historia de la música. El siglo XX*. Vol. 10. México, D.F.: Conaculta, 1995. pp. 208.

⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial ITACA, 2003.

Los tersos y colosales palacios que se alzan por todas partes representan la ingeniosa regularidad de los grandes monopolios internacionales a la que ya tendía la desatada iniciativa privada, cuyos monumentos son los sombríos edificios de viviendas y comerciales de las ciudades desoladas. Las casas más antiguas en torno a los centros de hormigón aparecen ya como suburbios, y los nuevos chalés a las afueras de la ciudad proclaman, como las frágiles construcciones de las muestras internacionales, la alabanza al progreso técnico, invitando a liquidarlos, tras un breve uso, como latas de conserva. Pero los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital.⁹

Aunque parece muy lejano en tiempo y espacio, el experimento estético soviético es comparable con el experimento estético derivado de la Industria Cultural. En la actualidad vivimos también dentro de un mundo diseñado para implicarnos políticamente.

AIKA

La Arquitectura contemporánea también busca una especie de remodelación de los sujetos humanos en figuras dóciles, por ejemplo estudiantes-empresarios, ciudadanos-consumidores y trabajadores en equipo- necesarios para la implementación universal de una forma de existencia dedicada a los imperativos del mercado.

⁹ Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. "La industria cultural". En *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, 8a ed. Madrid: Trotta, 2006. pp. 165-190.



Vladimir Tatlin
Contra relief
1914

Referencias bibliográficas

Las fuentes de información están divididas por capítulo, y subdivididas en *Fuentes principales* y *Otras fuentes* para dar relevancia a los textos significativos que han servido de base en la investigación.

Introducción: Arquitectura y Política

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. 6a ed. Vol. Tomo IV. Suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

———. *One-Way Street, and Other Writings*. London: NLB, 1979.

Arquitectura y Poder

Fuentes principales

Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona Bs. Aires México: Paidós; I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de La Prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2018.

Otras Fuentes

Arendt, Hannah. *La condición humana*. 1a ed. Buenos Aires: Paidós, 2011.

BRON

Birulés Bertrán, Josefina, y Àngela Lorena Fuster, eds. *Hannah Arendt. Más allá de la filosofía: escritos sobre cultura, arte y literatura*. 1a ed. Colección estructuras y procesos Serie Filosofía. Madrid: Trotta, 2014.

Colacrai, Pablo. “El arte en Hannah Arendt. La Importancia de lo Inútil”. *La trama de la comunicación* 11, núm. Editorial UNR (2006).

Foucault, Michel, Paul Rabinow, y Hubert L. Dreyfus. *Michel Foucault, beyond structuralism and hermeneutics*. 2a ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Contexto histórico

Fuentes principales

Kenez, Peter. *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2006.

———. Curso en línea: Russian History, from Lenin to Putin. Universidad de California Irvine, 2016. Coursera. <https://www.coursera.org/learn/russian-history-lenin-putin>

Otras fuentes

Buchanan, George. *My Mission to Russia and Other Diplomatic Memories*. Vol. I. Boston, Massachusetts: Little, Brown & Co., 1923.

Kenez, Peter. *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2006.

———. “Introduction”. En *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 2a ed., 4. New York: Cambridge University Press, 2006.

———. “New Economic Policies, 1921–1929”. En *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 2a ed., 49. New York: Cambridge University Press, 2006.

———. “The Revolution, 1917–1921”. En *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 2nd ed., 14. New York: Cambridge University Press, 2006.

Mawdsley, Evan. *The Stalin years: the Soviet Union 1929-1953*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2003.

Sitnikova, Alexandra, y Vladimir Zhukovsky. “Visualization of the Concept of State in the Architecture of the Moscow Cathedral of the Intercession on the Moat (1555–1561)”. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 11, núm. 9 (2018): 1513–28. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-0319>.

Whiting, Kenneth R. *Background Information on the Soviet Union*. Maxwell Air Force Base, Alabama: Documentary Research Division, Air University Library, 1978.

Vanguardia

Fuentes principales

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. 1a ed. Valencia: Pre-Textos, 2008.

Cohen, Jean-Louis, Catherine Cooke, Anatoli Anatolevich Strigalev, y Manfredo Tafuri. *Constructivismo Ruso. Sobre la arquitectura en las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*. 1a ed. Barcelona: Del Serbal, 1994.

Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Calnek, Anthony, y Solomon R. Guggenheim Museum, eds. *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde; 1915-1932*. 2. print. New York, 1994.

Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. 3a ed. Barcelona: Península, 2000.

Otras fuentes

Adorno, Theodor W. “On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening”. En *The culture industry: selected essays on mass culture*, editado por J. M. Bernstein, última página, último párrafo. London: Routledge, 1991.

Barr, “*Russian Diary 1927–28*” 33. AHB, IV.B.143.

Barroso Villar, Julia. *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. 1a ed. Castrillón, 2005.

Bokov, Anna. *Avant-garde as method: Vkhutemas and the pedagogy of space, 1920-1930*. Zurich: Park Books, 2020.

———. “Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and “creation with Fire””. En *Dust & Data: Traces of the Bauhaus across 100 Years*, editado por Ines Weizman, First edition., 242–70. Leipzig: Spector Books, 2019.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Vol. 4. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Corazón, Alberto, ed. *Constructivismo*. Vol. 19. Comunicación, A. Madrid, 1973.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 13a ed. Alianza Forma 7. Madrid: Alianza, 1998.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal, 2004.

Habermas, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”. En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 5a ed. Barcelona: Kairós, 1988.

Johnson, Samuel. “The Architecture of the Book: El Lissitzky’s Works on Paper, 1919-1937”. Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2015. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:17463124>.

Kondratenko, Viktorya. “VKHUTEMAS y su papel en el diseño posrevolucionario soviético”. *Eviterna, revista de humanidades, arte y cultura*, 2017.

Lenarduzzi, Victor. “Gesamtkunstwerk Arte contemporáneo y cultura mediática en Boris Groys”. *Arte e Investigación* 15 (2019). <https://doi.org/10.24215/24691488e024>.

Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.

Lissitzky, El. “New Russian Art: A Lecture”. En *El Lissitzky, Life, Letters, Texts*, 340. London: Thames and Hudson, 1980.

Lissitzky, El, y Ilya Ehrenburg. *Veshch: Objet: Gegenstand*. Berlin: Lars Muller, 1922.

Lodder, Christina. “INKhUK: The institute of artistic culture”. En *Russian constructivism*, 78. New Haven: Yale University Press, 1998.

———. “The Composition-Construction Debate”. En *Russian constructivism*, 83–94. New Haven: Yale University Press, 1998.

———. “The Transition to Constructivism”. En *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde; 1915-1932*, editado por Anthony Calnek, 2a ed. New York, 1994.

Malevich, Kazimir. *God is Not Cast Down: Art, Church, and Factory*. Vitebsk: Unovis, 1922.

———. *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

Papadakis, Andreas, ed. *The Avant-Garde: Russian Architecture in the Twenties. Architectural Design Profile*. London: Academy Editions, 1991.

Quilici, Vieri. *Il costruttivismo*. 1a ed. Guide all'architettura moderna. Roma: Laterza, 1991.

Rigotti, Ana María, ed. *Materiales de la Arquitectura Moderna*. 1a ed. Rosario, 2011.

Shatskikh, Aleksandra. “A Brief History of OBMOKhU”. En *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde; 1915-1932*, editado por Anthony Calnek, 2a ed. New York, 1994.

Sporton, Gregory. “In the Service of the State: Art and Politics in the Soviet Union”. *The International Journal of the Arts in Society*, 2009.

Toca Fernández, Antonio. “Una enseñanza revolucionaria: los Vkhutemas de Moscú 1920-1930”. *Tiempo en la casa, suplemento de la revista Casa del tiempo*, febrero de 2016.

Wood, Paul. *The challenge of the avant-garde*. 4. New Haven: Yale University Press, 1999.

Caso de estudio: Pabellón Soviético, Konstantin Melnikov

Allan, John. *Berthold Lubetkin: architecture and the tradition of progress*. London: Artifice, 2012.

Cooke, Catherine. *Russian avant-garde: theories of art, architecture, and the city*. London: Academy Editions, 1995.

Eliasoph, Philip. “Melnikov’s Paris Pavilion”. State University of New York at Binghamton, 1975.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal, 2004.

Garrido, Ginés. “Mél'nikov en París, 1925”. Colección Arquíthesis 33. Fundación caja de arquitectos, 2004.

Khan-Magomedov, Selim. “Melnikov i problemy formobrazovaniya v arkhitekture XX veka (Konstantin Melnikov y los problemas de la creación formal en la arquitectura del siglo XX)”. *Arkhitektura I Stroitelstvo Moskvy*, 1990.

Starr, S. Frederick. K. *Mel'nikov, le pavillon soviétique: Paris 1925*. Paris: L'Équerre, 1981.

———. *Melnikov: solo architect in a mass society*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Conclusiones: Reflexión desde la actualidad

Fuente principal

Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. “La industria cultural”. En *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, 8a ed. Madrid: Trotta, 2006.

Otras fuentes

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. 1a ed. 7. Tres Cantos: Akal Ed, 2011.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial ITACA, 2003.

Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. “El concepto de Ilustración”. En *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, 8a ed. Madrid: Trotta, 2006.

Salvetti, Guido, Gianfranco Vinay, y Andrés Ruiz Tarazona. *Historia de la música. El siglo XX*. Vol. 10. Mexico, D.F.: Conaculta, 1995.

Spencer, Douglas. *The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Stra, Sebastián. “Releyendo Frankfurt: La Experiencia Estética en Adorno”. *La trama de la comunicación* 17 (2013): 29–47.

Vilar, Gerard. “Para una estética de la producción: las concepciones de la escuela de Fráncfort”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal Fernández y Javier Arnaldo, Vol. II. 80–81. Madrid: Visor, 1996.

Otras lecturas y fuentes de información

Sudjic, Deyan. *The Edifice Complex: The Architecture of Power*. London: Penguin Books, 2011.

Tenorio Trillo, Mauricio. “Artilugio de la nación moderna”. *Ciencias* 55–56 (1999): 82–84.

