

**CONSTRUCTIVISMO Y COMUNISMO
DE LA MANO DE **EL LISSITZKY****

ADRIANA PARCERISA LEDESMA.
Septiembre 2018.

e[ad] Valparaíso.
Presentación de las vanguardias.
Andrés Garcés & Antonia Scarella.

“El cuadro cayó junto con la Iglesia y su dios (...) como el cuadro, asimismo su artista”

EL LISSITZKY

TESIS: El constructivismo, como arte de vanguardia, fue el movimiento artístico impulsor de las ideas comunistas de la Revolución de 1917.

CONSTRUCTIVISMO Y COMUNISMO DE LA MANO DE EL LISSITZKY

El Lissitzky personifica la imagen del artista polifacético, el que actúa en todos los ámbitos de la expresión visual, desdibujando las fronteras entre los géneros establecidos. A la vez, Lissitzky desvanece también los límites entre el arte soviético y el que se desarrollaba en la Europa vanguardista. Partiendo de estas dos premisas, El Lissitzky es considerado un punto de inflexión en el desarrollo de las vanguardias rusas, teniendo influencias de distintas disciplinas, tanto por lo que se refiere a su carácter artístico como a su contexto geográfico y social. Junto a Malévich, Tatlin y otros coetáneos, lideraron la llamada revolución artística soviética, en un escenario sociopolítico descendiente de la Revolución de Octubre de 1917.

Es indiscutible que la revolución artística y la política, liderada por Lenin y su partido bolchevique, beben la una de la otra, y cabe destacar cómo los movimientos comunistas moldearon las vanguardias rusas y la interrelación entre las artes. El Lissitzky emerge como exponente del llamado constructivismo, en el núcleo de la confraternización entre la revolución política y artística. Es por eso mismo que tomamos el constructivismo como el movimiento impulsor de las ideas comunistas de la revolución del 1917.

A finales del siglo XIX, la mayor parte del territorio europeo se encontraba inmiscuido en la industrialización y su consecuente capitalismo. En ese contexto, diversos intelectuales como Marx y Engels empezaron a desarrollar modelos teóricos explicativos en relación a los comportamientos humanos y las organizaciones políticas de poder. La efervescencia de esas ideas dio lugar a la llamada corriente marxista, que, con origen alemán, encontró en Rusia el contexto ideal para desarrollarse. Coetáneamente al auge del capitalismo en Europa, los territorios rurales del imperio ruso persistían en el absolutismo feudal y la monarquía del zar. En ese escenario de

aparente pureza y virginidad capitalista, las ideas marxistas, contrarias al capitalismo, se arraigaron a la perfección.

Tras la revolución fallida de 1905, en octubre de 1917 el partido bolchevique tomó el poder e instauró su régimen comunista, tras la abdicación del zar Nicolás II. De la mano de Lenin y en plena Primera Guerra Mundial, el partido bolchevique no tuvo más oposición que la burguesa para propulsar su *dictadura del proletariado*, apoyada por campesinos, obreros, intelectuales y grupos étnicos minoritarios.

Si bien se ha considerado la Revolución Rusa como la causa principal del despertar de las vanguardias soviéticas, esto es inexacto, ya que esas ideas artísticas ya estaban activas en la Rusia del zar, aunque es innegable que la revuelta política y la artística se propulsaron mutuamente. ^[Fig.1] A inicios de siglo, las vanguardias europeas dieron cabida a todos aquellos artistas contrarios al *arte por el arte*, y cobijaron las ideas de abstracción, propias de forma pionera de Mondrian, Kandinsky y Malévich. Se buscaba dar respuesta a cómo representar ideales revolucionarios de manera artística, desde la negación del arte como algo puramente emocional, románticamente aislado e individual. Con influencias cubistas y futuristas, Malévich fue el primer pintor ruso relevante dentro de las vanguardias soviéticas. ^[Fig.2] Líder del suprematismo, se separa de la mera reproducción de la naturaleza, buscando la liberación de todo aquello materialista:

Elemento fundamental del suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es la liberación de toda tendencia social o materialista. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, proviene de la sensación de hambre; toda obra de arte, por pequeña y sin significado que pueda parecer, proviene de la sensibilidad pictórica o plástica. Ya sería hora de reconocer de una vez que los problemas artísticos, de una parte, y los del estómago y la razón, de otra, se hallan considerablemente separados entre sí.

Malévich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España:

Alberto Corazón Editor. p.12

En 1919, Malévich funda y lidera UNOVIS, un efímero grupo de artistas que durante tres años exploró nuevas teorías artísticas. Lissitzky, miembro del grupo y diez años menor que el líder suprematista, llegó al arte abstracto bajo la influencia de este, aunque pronto empezó su propia carrera artística, divergiendo de las ideas *demasiado místicas* del suprematismo de Malévich. Arquitecto de profesión, Lissitzky tenía afán para ligar las artes a la arquitectura, y fue dando lugar al llamado constructivismo soviético, que partiendo de las bases del suprematismo trató de dar respuesta a las necesidades de la nueva sociedad rusa.

Tras la implantación del comunismo, el estado soviético tenía como objetivo transformar un país rural y de prácticas feudales hasta convertirlo en una gran potencia industrial. La visión comunista requería de nuevos modos para esparcir su ideología en una sociedad prácticamente analfabeta, y a esta llamada respondió el constructivismo como movimiento artístico.

Si bien habían surgido movimientos de vanguardias previos al constructivismo, Lenin se había mostrado contrario a ellos, dándoles valor solamente como agitadores de masas. Como afirma H. Stachelhaus en *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico*:

Era innato el rechazo de Lenin por todos los nuevos ismos. Era consciente de que solo la tolerancia, y no digamos el reconocimiento del arte vanguardista, para el cual el “Culto al proletariado” era el inmenso receptáculo, intranquilizaban a las masas y provocaban conceptos que desembocaban en una concepción individual. (p.109)

Pero el constructivismo compartía muchos rasgos con el comunismo. El constructivismo partía de la necesidad de unificar las distintas artes, como bien afirma Lissitzky enunciando que “*El artista ha dejado de ser un reproductor para convertirse en el constructor de un nuevo universo de objetos*”. Las obras de arte requieren de una voluntad constructiva. Por otro lado, las ideas constructivistas parten de una ligazón internacionalista. Es justo en ese punto en donde el

comunismo moldea las obras constructivistas a su hacer. Si bien dentro del Partido Obrero Socialdemócrata hubo una cisión entre los bolcheviques y los mencheviques, el régimen mantuvo su poder bolchevique, de clara postura internacionalista. Las políticas internacionalistas se oponían a la Primera Guerra Mundial, y Lenin era partidario de abanderar la revolución y no la guerra. La burguesía soviética se encontraba en la posición contraria, y eso dividió todavía más la población rusa. En 1919 Lissitzky representa esa cisión con *Golpead a los blancos con la cuña roja*, una de sus mayores obras, en donde se representa al *Ejército Rojo* bolchevique, de comunistas y revolucionarios, venciendo a los *Blancos*, monárquicos y conservadores que se oponían a la Revolución. [Fig.3]

En ese contexto social, la mayor arma del poder era el arte propagandístico. La Revolución ha triunfado y se espera el nacimiento de un Estado con un nuevo humanismo, que requerirá de imágenes, símbolos y palabras. Como Lenin dijo a Clara Zetkin en 1924:

El arte pertenece al pueblo. Debe tener sus profundas raíces en la amplia masa creadora y ser comprendido y amado por ésta. Tiene que estar en sus sentimientos, pensamientos y voluntad. Tengamos siempre a los trabajadores y a los campesinos presentes. (...) Todos aquellos que con su arte de izquierdas se interpongan en la construcción del estado trabajador deberían ser golpeados, y concretamente los suprematistas, que quieren construir una sociedad espiritual.

El nuevo arte basó su esencia en considerar el arte como un medio de expresión de la vida social. El constructivismo, de la mano del bloque comunista, emerge como un arte utilitario, con un fin político. Según las teorías marxistas, el artista no puede permanecer neutral ante ninguna situación, y de ese modo se fue forjando en la URSS la mayor cultura de autopropaganda política del siglo XX. La propaganda como fuente educativa visibilizó el poder de la masa obrera, campesina y rural, que había zanjado la expansión del enorme imperio ruso.

El Lissitzky representa exitosamente los dos principios básicos del constructivismo: la interrelación entre artes y el internacionalismo. El arte propagandístico fue uno de sus puntos clave en relación a la propulsión masiva de las ideas políticas. Sin embargo, su constructivismo culmina en los llamados *PROUN*, “proyectos de afirmación de lo nuevo”, realizados a partir de 1919 y en donde da término a su afán por encontrar el camino de la pintura a la arquitectura.^[Fig.4] Debemos buscar la dualidad perceptiva, llegar a dotar el arte de su pleno significado a través del color, la vista, y de los materiales, el tacto. No solo se requiere la exploración visual de los objetos, sino su posterior exploración táctil. Lissitzky, juntamente con Tatlin, es el máximo exponente de este uso intuitivo-artístico de los materiales.

Como el propio artista explicaba, “Proun deja de ser cuadro y se convierte en edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos.”^[Fig.5]

Si bien en los *PROUN* Lissitzky da cabida al tránsito entre la pintura y la arquitectura, su capacidad de interrelación de las artes llega más lejos. Lissitzky volcó buena parte de sus esfuerzos en tratar de integrar el arte en la vida de la sociedad, adaptándose a las necesidades de un lenguaje colectivo y adecuado para toda la sociedad. Esa voluntad de crear un mundo nuevo, de hacer partícipe al espectador, es común a lo largo de los movimientos de vanguardias. Se entiende el concepto de obra total como la fusión de las tres artes del diseño, pero Lissitzky lleva esa fusión más allá, en el campo del diseño gráfico, de la mano de los poemas del revolucionario ruso V. Mayakovsky, en la publicación “Para la voz” (*Dlia Golosa*). En ese tránsito entre poesía y arte, los poemas florecen como bellas composiciones artísticas dinámicas.^[Fig.6-7]

Un último ejemplo de las vicisitudes de Lissitzky y su arte constructivista es la recreación

de unos *figurines*. En 1913, en San Petersburgo se estrenó la ópera futurista rusa “Victoria sobre el sol”. Malévich fue el encargado de diseñar los vestuarios y la escenografía, aunque el proyecto se firmó desde UNOVIS, cuyas obras eran todas colectivas. En 1923, Lissitzky recreó las vestimentas de los distintos personajes de la ópera, convirtiéndolos en unos autómatas mecánicos que diferían mucho de los diseños futuristas que Malévich realizó años atrás. Como ya es sabido, Lissitzky deja atrás la ideología de su predecesor para *construir* formas y movimientos dinámicos. En sus *figurines* confluyen la paleta de formas y colores suprematistas con la multidisciplinidad de sus *prouns* constructivistas. Una vez más, Lissitzky consigue construir una obra total.

Lissitzky fue sin lugar a dudas la figura puente entre el suprematismo y el constructivismo, entre los movimientos europeos y los soviéticos, entre lo social y lo artístico, entre las distintas disciplinas artísticas. Sus múltiples facetas y la ambivalencia de sus obras lo enmarcan como uno de los artistas soviéticos más influyentes en el siglo XX. Con sus prácticas constructivistas logró concebir proyectos de alta repercusión pública, de una escala doméstica, y asequibles para la población soviética, en cierto modo desfasada de los movimientos idealistas y abstractos, no utilitaristas, de Europa.

Desde el comunismo utilitarista, los movimientos de vanguardia ligados a la abstracción, como es el caso del suprematismo de Malévich, se consideraron elitistas y no adecuados para la sociedad rusa, recién salida del mundo feudal. Interesaba un arte que partiera desde la realidad social, que educara y enseñara a la masa. Partimos esa investigación con la siguiente tesis:

El constructivismo, como arte de vanguardia, fue el movimiento artístico impulsor de las ideas comunistas de la Revolución de 1917.

Hemos analizado el potencial del arte constructivista para construir una nueva concepción del arte, ligada a la idea de nueva humanidad, y de aquí florece la idea de la función del arte. Si bien los movimientos de vanguardia, y la mayor parte del arte clásico, están dotados de un cierto carácter de élite intelectual, el constructivismo buscó dotar la calle de arte. En ese sentido, las vanguardias se asemejan al intelectualismo moral platónico, con su condición elitista y efímera. Quieren desvincularse del arte burgués, pero mantienen un innegable carácter erudito, perpetuando las distinciones intelectuales entre la sociedad y negando a parte de ella de buena parte de la producción artística.

Partiendo del constructivismo como arte impulsor de las ideas sociales soviéticas, nos damos cuenta que tal vez fue el comunismo quien permitió que existiera un movimiento de vanguardia realmente ligado al pueblo.

Quizás, y solo quizás, la verdadera revolución está en cambiar el destinatario del arte, y no al propio arte.

(El Lissitzky) Los intelectuales, los académicos, esperan la “nueva época” en la figura del mesías con aureola, ropaje blanco y manos delicadas. Pero en realidad, la nueva época apareció con el pelo revuelto, manos sucias y ensangrentadas de trabajar. La gente no reconocía la nueva época en esta imagen. Sólo quedaron los más jóvenes. Pero esta generación más joven no nació en octubre de 1917, sino que en el arte apareció el octubre mucho antes.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malewicz. Un conflicto trágico*. Barcelona: Parsifal Ediciones. p.32

GALERÍA DE FIGURAS

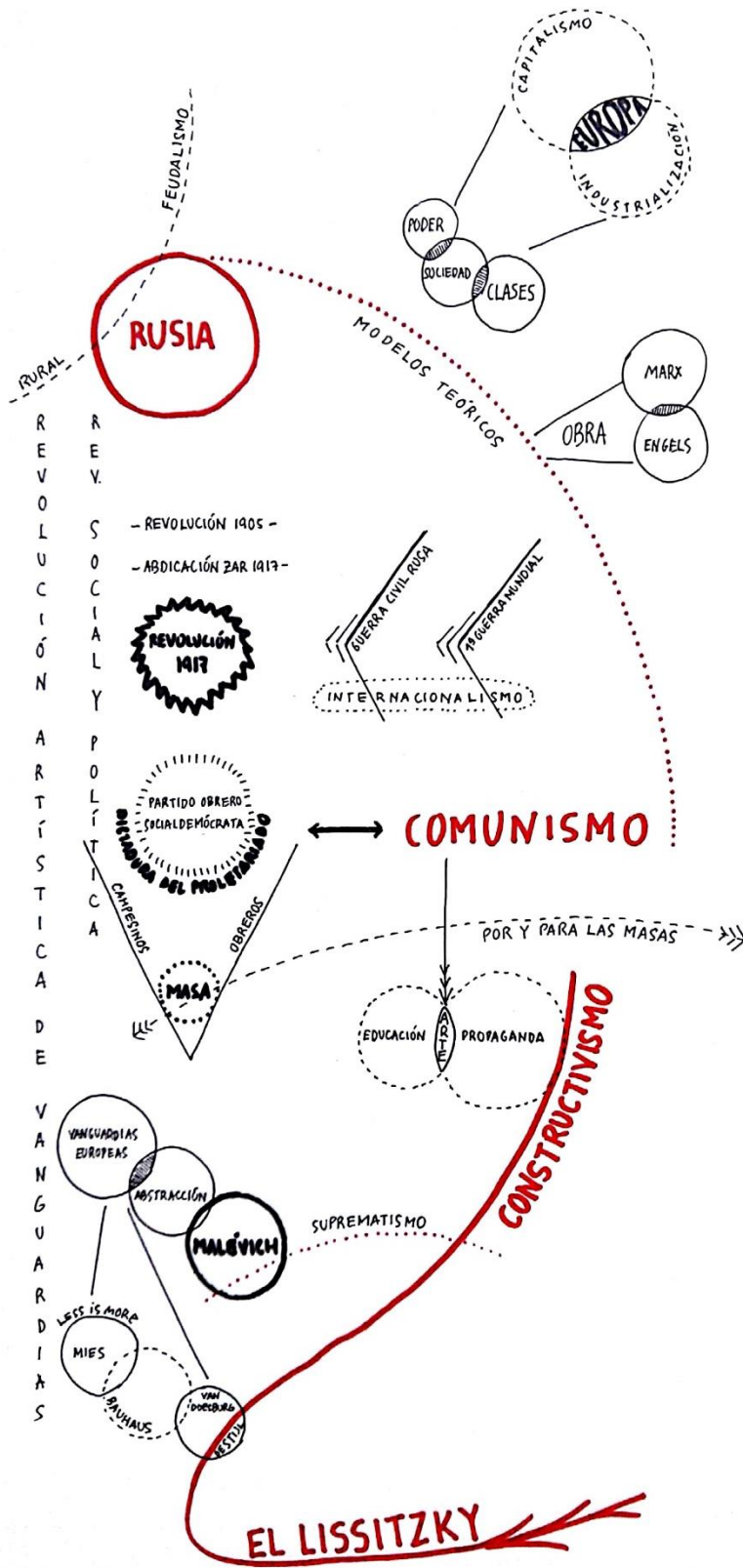


Figura 1. Contextualización social, política e histórica de El Lissitzky y el constructivismo

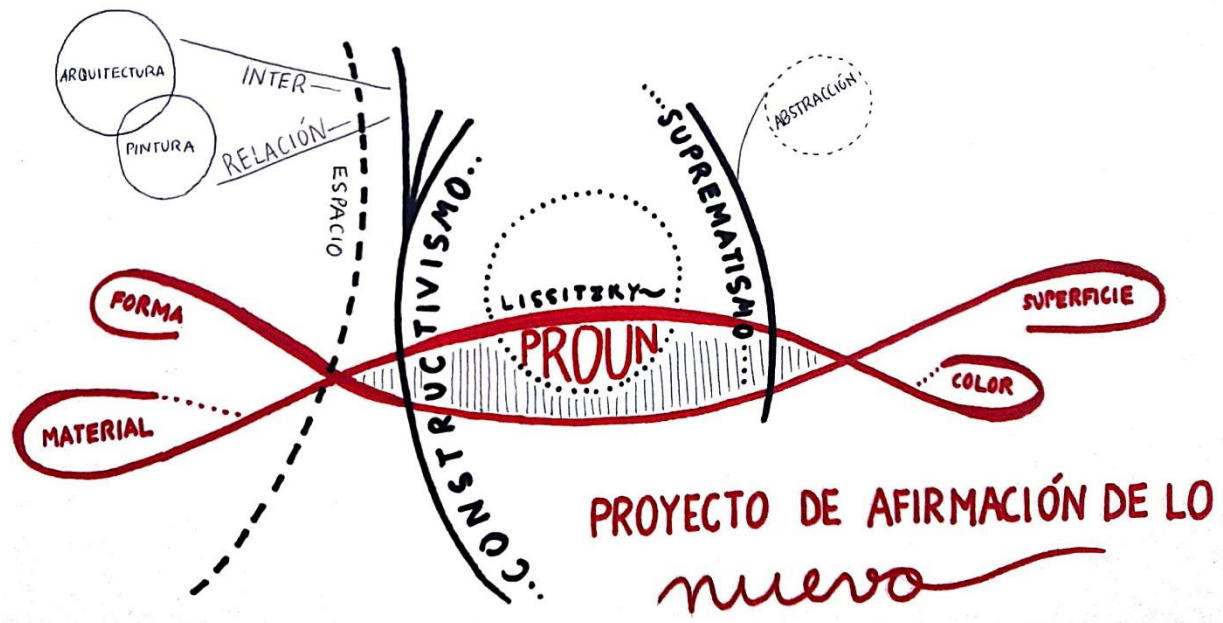


Figura 4. PROUN ligado al suprematismo y al constructivismo



Figura 5. Reproducción de la obra LISSITZKY, E. (1920). Proun A-2

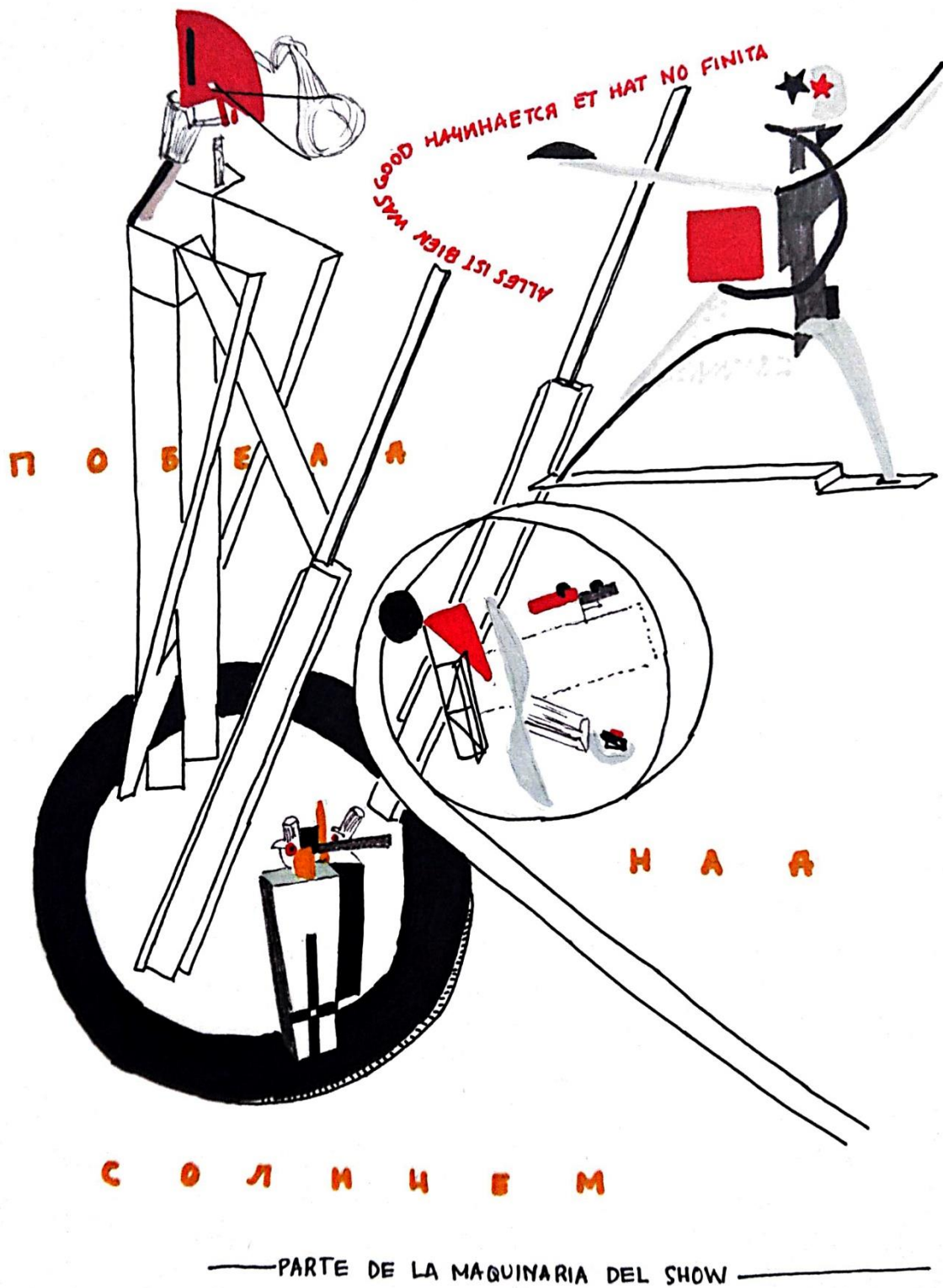
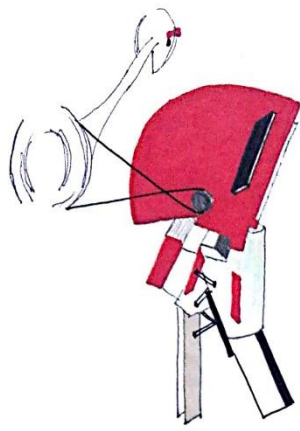
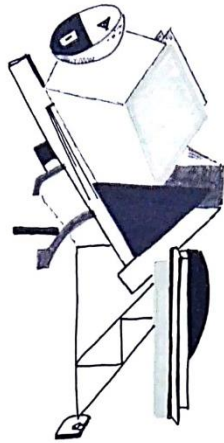


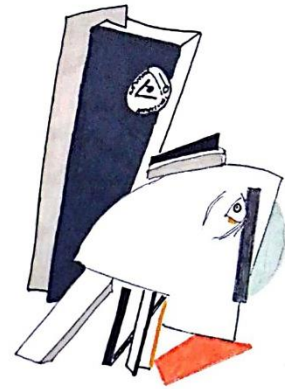
Figura 6. Reproducción de la litografía LISSITZKY, E. (1923). Parte de la maquinaria del show. Ópera futurista Victoria sobre el sol.



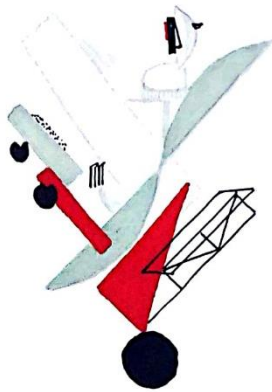
—EL LOCUTOR—



—CENTINELA—



—GENTE ANSIOSA—



—TROTAMUNDOS (A TIEMPO)—



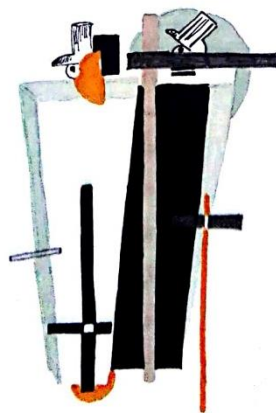
—DEPORTISTAS—



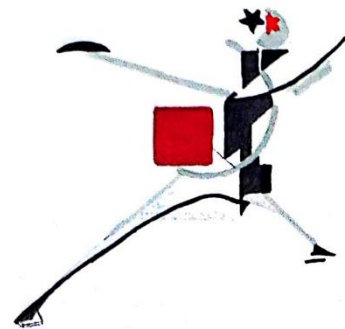
—ALBOROTADOR—



—VIEJO (CABEZA 2 PASOS ATRÁS)—



—SEPULTUREROS—



—HOMBRE NUEVO—

Figura 7. Reproducción de las litografías de los figurines de El Lissitzky de la ópera futurista *Victoria sobre el sol*.

REFERENCIAS

- Andruchow, M.; Camelli, M. E.; Sánchez, D.; Cordero, S. (2004). *Arte, vanguardia (élite) y racionalidad: "La hora de los hornos"*. Universidad de Buenos Aires.
- Demosfenova, G. (1990). *Malevich: Artist and Theoretician*. París, Francia: Editions Flammarion.
- Diaz Pardo, J. I. (2014). *El proun de El Lissitzky: circunscripción de un concepto*. Málaga. Recuperado de <http://www.eltoroceste.com/proun-lissitzky-circunscripcion-concepto-jose-ignacio-diaz-pardo/>
- D'Acosta, S. (2014). *El Lissitzky, el artista absoluto*. Málaga. Recuperado de <https://www.elcultural.com/revista/arte/El-Lissitzky-el-artista-absoluto/34927>
- Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Malevich, K. (1924). *Through my experience as a painter. Draft*. Leningrad, URSS.
- Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor.
- Mayakovski, V. (1923). *Dlia golosa*. Berlín: State Publishing House.
- Mayakovski, V. (2000). *La flauta espinazo y otros poemas* (Lila Guerrero, trad.). Ediciones elaleph.com
- MoMA, The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/>
- Museo Thyssen. <https://www.museothyssen.org/>
- Prudence, P. (2013). *Victory Over the Sun – El Lissitzky's Drawings for Suprematist Automats*. Londres. Recuperado de <https://www.dataisnature.com/?p=1907>
- Punin, N. N. (1919). *V Moskve. Iskusstvo Kommuny*, Petrograd, URSS.
- Sánchez Vázquez, A. (1970). *Notas sobre Lenin, el arte y la revolución**. Bogotá.
- Schachter, S. (s.f.). *La vanguardia rusa, 1917-1932 . Arte en la Revolución y revolución en el arte*. Recuperado de <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2750>
- Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones.
- TATE Gallery. <https://www.tate.org.uk/>
- Zetkin, C. (1975). *Recuerdos sobre Lenin*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Ziegler Delgado, M. M. (2017). *La revolución artística en Rusia ante la revolución soviética*. Universidad Metropolitana, Venezuela.

SUBTITULACIONES Y CITAS

In the first decade of the 20th century, avant-garde painting throughout the world moved unswervingly in a non-figurative direction. The French Cubists stood at the very brink of non-objectivism, but never took the final step. (...) It fell to the Russian avant-garde to channel non-objectivism into art and analyse its properties.

Demosfenova, G. (1990). *Malevich: Artist and Theoretician*. París, Francia: Editions Flammarion. p.15

Suprematism has sucked out all the painting that was in world art and organized it by element. At the same time it has abstracted that painting, deprived it of its flesh and blood, its *raison d'être*. That is why Suprematism is not great art.

Punin, N. N. (1919). V Moskve. *Iskusstvo Kommuny*, Petrograd, URSS.

This approach, this attitude to nature clearly indicates that alterin nature did not occur to me or any other painter. We considered it impossible to change. We studied it *for the future*; that was our aim. So, there was not even any question of a type of composition that would change nature's relations.

Malevich, K. (1924). *Through my experience as a painter. Draft. I*. Leningrad, URSS.

The latter was the extent of our aims, the naturalization of nature on canvas was our objective, and the achievement of an identical reproduction was the acme of perfection. We did not understand at the time why we were called artists or why our reproductions were called creative artistry.

Malevich, K. (1924). *Through my experience as a painter. Draft. I*. Leningrad, URSS.

Society and painters have always diverged when the painter revealed new facts about nature that disturbed the order established in the mind or aesthetic sensibility of society, that disturbed harmony. Innovations irritate society and the critics.

Malevich, K. (1924). *Through my experience as a painter. Draft. V*. Leningrad, URSS.

Los problemas artísticos y culturales enlazan directamente y forman parte de una perspectiva más amplia y coherente: la construcción de un hombre y una sociedad nuevos, como los mismos artistas e intelectuales han puesto de manifiesto en numerosas ocasiones. (...) No es un simple enfrentamiento entre tendencias artísticas, sino la alternativa a diversas propuestas para la construcción de ese hombre nuevo por la que ha de pasar el nuevo arte si quiere ser realmente tal.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.9 Introducción

Elemento fundamental del suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es la liberación de toda tendencia social o materialista. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, proviene de la sensación de hambre; toda obra de arte, por pequeña y sin significado que pueda parecer, proviene de la sensibilidad pictórica o plástica. Ya sería hora de reconocer de una vez que los problemas artísticos, de una parte, y los del estómago y la razón, de otra, se hallan considerablemente separados entre sí.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.12

Yo me he transfigurado en el cero de las formas y he ido más allá del 0 – 1. Considerando que el cubo-futurismo ha cumplido sus tareas, paso al suprematismo, al nuevo realismo pictórico, a la creación no figurativa.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.26

Sólo cuando desaparezca el hábito de conciencia de ver en los cuadros la representación de pequeños rincones de naturaleza, de madonas o de Venus impúdicas, sólo entonces *veremos la obra pictórica*. (...) En arte se tiene necesidad de verdad y no de sinceridad.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.27

El arte es saber crear una construcción que emana no de las interdependencias de formas y de color, y no sobre la base del gusto estético del preciosismo de la composición en una construcción, sino sobre la base del peso, de la velocidad y de la dirección del movimiento.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.33

Y nosotros, que ayer éramos futuristas, nos hemos convertido, a través de la velocidad, a través de las formas nuevas, de las nuevas relaciones con respecto a la naturaleza y a los objetos. Nos hemos convertido al suprematismo. El suprematismo es el principio de una nueva cultura: el salvaje como el mono ha sido vencido.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.48

El esfuerzo de las autoridades artísticas para dirigir el arte por la vía del buen sentido ha desembocado en el cero de la creación.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.48

El pintor está unido por el voto de ser un creador libre, pero no un plagiador libre. El pintor ha recibido un don para introducir en la vida su parte de creación y aumentar la carrera de la vida flexible. Únicamente en la creación absoluta adquirirá su derecho. Y eso será posible cuando privemos a todas nuestras artes del pensamiento pequeñoburgués, y habituemos a la consciencia a ver todo en la naturaleza no como objetos reales, sino como un material de la masa del que hay que extraer formas que no tienen nada en común con la naturaleza.

Malevich, K. (1975). *El nuevo realismo plástico* (Antonio Rodríguez, trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. p.34

Como la mayoría de los artistas de la vanguardia, Kasimir Malevich también se sintió fascinado por la ideología comunista, y como la mayoría de intelectuales, dio la bienvenida a la Revolución de 1917. Pero esta coincidencia de la revolución política con la artística duró poco. Lenin pronto se dio cuenta de que con los artistas futuristas, cubistas, abstractos de “izquierdas” no se podría crear un Estado (proletario). Para hacer realidad una sociedad socialista, es necesario ante todo una agitación de las masas.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones. p.7

(El Lissitzky) La cuestión sobre si el arte es verdaderamente necesario, tiene la siguiente respuesta: En la nueva estructura social, en la que el trabajo debe dejar de ser una esclavitud, en la que no existe ningún grupo pequeño que produce lujo para un sector limitado de la sociedad, sino en la que todos trabajan para todos, el trabajo es libre y todo lo que es creado es arte. Entonces el arte se conserva como algo existente.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones. p.32

(El Lissitzky) Los intelectuales, los académicos, esperan la “nueva época” en la figura del mesías con aureola, ropaje blanco y manos delicadas. Pero en realidad, la nueva época apareció con el pelo revuelto, manos sucias y ensangrentadas de trabajar. La gente no reconocía la nueva época en esta imagen. Sólo quedaron los más jóvenes. Pero esta generación más joven no nació en octubre de 1917, sino que en el arte apareció el octubre mucho antes.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones. p.32

(El Lissitzky) El propio arte occidental se encontraba en aquel tiempo en decadencia. No estaba de ningún modo capacitado para activar el crecimiento del arte ruso. El arte ya no partía del pueblo, crecía desde la academia estatal, de arriba abajo.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones. p.33

(El Lissitzky) En nuestra generación de artistas, durante el tiempo de la revolución se ha reunido una latente energía, que sólo espera la gran petición del pueblo para desarrollarse. La Revolución ha producido en nuestro país una actividad informativa y propagandista.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones. p.36

En una sociedad en la que existe la propiedad privada, el artista produce mercancías para el mercado, necesita compradores. Nuestra revolución ha librado a los artistas de la presión de esta posición prosaica de las cosas. Todo artista y todo aquel que se considere uno de ellos, tiene el derecho de crear libremente según su ideal, sirva esto de algo o no. Aquí tienen la efervescencia, la experimentación, la situación caótica.

Zetkin, C. (1975). *Recuerdos sobre Lenin*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. p.10

Por supuesto, nosotros somos comunistas. No debemos cruzarnos de brazos y dejar el caos en efervescencia, como le plazca. No puedo elogiar las obras de los expresionistas, futuristas, cubistas y otros ismos como la máxima revelación del genio artístico. No los entiendo. No me gustan.

Zetkin, C. (1975). *Recuerdos sobre Lenin*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. p.11

(Lenin) No es importante nuestra opinión sobre arte. El arte pertenece al pueblo. Debe tener sus profundas raíces en la amplia masa creadora y ser comprendido y amado por ésta. Tiene que estar en sus sentimientos, pensamientos y voluntad, y entre ellos despertar a los artistas. Tengamos siempre a los trabajadores y a los campesinos presentes. Por ellos, aprendamos a calcular y a administrar, y actuemos así en el ámbito del arte y la cultura.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones. p.105

Era innato el rechazo de Lenin por todos los nuevos ismos. Era consciente de que solo la tolerancia, y no digamos el reconocimiento del arte vanguardista, para el cual el “Culto al proletariado” era el inmenso receptáculo, intranquilizaban a las masas y provocaban conceptos que desembocaban en una concepción individual.

Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico* (Cristina Buchheister, trad.). Barcelona: Parsifal Ediciones. p.109

La finalidad de la nueva arquitectura es comprender las nuevas formas vitales, para poder tomar parte activamente, a través de organismos formales adecuados, en el nacimiento global del mundo nuevo. La arquitectura soviética ha pasado a la reconstrucción.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.8

En octubre de 1917 se inicia nuestra revolución y se abre así una nueva página de la historia de la sociedad humana. Los elementos fundamentales de nuestra arquitectura provienen de esta revolución social y no de la técnica. El cliente individual, particular, es sustituido actualmente por el “destinatario social”, como lo llamamos.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.7

Con esto se inicia la acción cultural-artística que tiene decisivo efecto en la reconstrucción de nuestra arquitectura. La correlación recíproca entre las artes de nueva formación es un factor importante para los elementos fundamentales del construir moderno.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.9

Para nosotros, la obra de un artista no tener valor “en sí y por sí”, no tiene una finalidad autónoma, no tiene belleza propia: ni podría tenerlas por sí misma. Todo esto lo obtiene sólo a través de su relación con la comunidad. El artista, el creador no inventa nada que le caiga del cielo. Por esta causa, con el concepto de “reconstrucción” entendemos la superación de lo no aclarado, de lo “misterioso” y caótico.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.50

Los grandiosos escenarios de nuestra ciudad no son observados por nadie, porque todos se hallan implicados en ellos. Cada energía tiene una finalidad particular. El todo es amorfo, todas las energías deben ser organizadas, cristalizadas, unificadas, visibilizadas. Así nace una obra, admitiendo que se pueda definir así una obra de arte. En vez de eso, nosotros construimos un andamiaje, en un lugar abierto y accesible por todos lados, que es la máquina visiva.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.118

Espacio: lo que no se ve por el agujero de la cerradura, lo que se ve con la puerta abierta. El espacio no sólo existe para la mirada, no es un cuadro (visible); se quiere vivir dentro. (...) No queremos el espacio como tumba decorada para nuestro cuerpo vivo.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.120

Demostrar hoy que el objetivo de cualquier creación, e incluso también del arte, no es representar, sino dar presencia a algo, es una pérdida de tiempo del todo improductiva.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.123

Cada forma es la imagen rígida de un momento de un proceso. Por esto la obra es pausa del desarrollo y no meta endurecida. Estimamos las obras que contienen en sí un sistema, que no se conocía antes de ellas, pero que han alcanzado realidad a través de su producción.

Lissitzky, E. (1970). *1929, la reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (Juan-Eduardo Cirlot, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.123