

LOS AVATARES DEL ARTE RUSO: DE LA UTOPIA A LA PERESTROIKA

ISABEL TURRENT



En el cuarto del poeta en desgracia
velan la Musa y el miedo,
y cae la noche,
que no conoce el alba.

Anna Ajmatova, Voronezh, 1936

En 1917, cuando los bolcheviques tomaron el poder, Rusia vivía un vasto renacimiento cultural. Escritores y músicos, pintores y escultores de primera línea dominaban el paisaje. La llamada Era de Plata de las artes, iniciada décadas antes, había acompañado la turbulenta agonía del zarismo. El florecimiento empezó en la literatura, a principios del siglo XIX, y se expandió después a las artes plásticas y a la música. En 1880 la vanguardia ideológica en la pintura —el grupo de artistas conocidos como los caminantes o vagabundos— emprendió una guerra contra el academicismo que recordaba directamente las luchas de los impresionistas en Francia. Como las del impresionismo, las ideas de los nuevos pintores, el llamado "realismo social" (similar a las teorías de Courbet), triunfaron finalmente en Rusia.

Una década después, los artistas que publicaban la revista *El mundo del arte* (*Mir iskusstva*), destronaron a los vagabundos. Fieles a su lema —"europeizar" la cultura rusa— se asimilaron en un período brevísimo a las corrientes que experimentaban con nuevas formas, colores y conceptos en Occidente. El fermento cultural ruso acabó por encabezar la evolución de la pintura en toda Europa. En 1910, los pintores rusos dirigían las pautas de la creatividad plástica en todo el continente. El primitivismo de Larionov y Goncharova superó a los primeros expresionistas, y Chagall, que pintaba entonces aislado en una remota provincia de Rusia, anticipó el surrealismo. El cubo-futurismo ruso se desarrolló paralelamente al cubismo francés y al futurismo italiano, mientras Kandisky, que trabajaba entonces en Alemania, dio el salto al vacío hacia la corriente que transformaría el arte del siglo XX: la pintura abstracta. Por último, entre 1913 y 1914, el suprematismo de Malevich y el constructivismo de Tatlin se convirtieron en un surtidor de ideas que fluyó del

polo más distante de Europa en el Este, Rusia, al corazón del arte moderno, Europa Occidental.¹

Igual que millones de rusos, los artistas vivieron la Revolución de Octubre como el inicio de una revolución espiritual que daría a luz una sociedad libre e igualitaria. La brillante pléyade de artistas que poblaban Rusia estableció una alianza política con el nuevo régimen, que se extendería en algunos casos más allá de los treinta y que constituye, tal vez, el único punto negro en su trayectoria.² Reunidos en el movimiento del "formalismo", intentaron llenar la nueva "forma con un nuevo contenido, dado que el ser determina la conciencia y no viceversa", como estableció la nueva revista *La comuna del arte* (*Iskusstvo Kommuny*), en marzo de 1919.³

Los horrores de la guerra civil, que terminaría con un nuevo triunfo bolchevique en 1921, no apagaron el fervor de escultores, diseñadores y pintores. Sólo los escritores vislumbraron el futuro que esperaba al arte en la era soviética que despuntaba. Los literatos previeron el futuro con nitidez porque en la esencia de la poesía se encuentra la comprensión cabal de la realidad y porque esa misma realidad empezó a destruir a los mejores poetas rusos. El 7 de agosto, el gran escritor Alexander Blok, autor de uno de los poemas que reflejó con mayor claridad el hechizo de la utopía, *Los Doce*, murió de cansancio y desesperanza. En abril había advertido a un amigo que los sonidos que alimentaban su poesía "se habían detenido". En 1921, Blok no podía ya cumplir con la tarea de un poeta: "liberar a los sonidos de la anarquía, armonizarlos y darles forma".⁴ Semanas después, el día 25, el poeta Nikolai Gumilyov fue ejecutado por la Cheka.⁵

Ajenos al nacimiento del terror bolchevique, los artistas plásticos fueron presa de una fiebre de creatividad inusitada. La *avant garde* soviética revolucionaria sobrevivió a la hambruna, los crímenes, la carestía y el frío de la guerra civil "inventando nuevos conceptos y materiales creativos, planeando ciudades apenas imaginables, perfeccionando teorías para transformar la vida humana por medio del arte y forjando las formas materiales del mundo del futuro".⁶ El

mundo real, el del comunismo de guerra, que estuvo a punto de destruir para siempre a Rusia, casaba paradójicamente a las mil maravillas con la utopía que dominaba los proyectos y las mentes de los artistas. La oleada de nacionalizaciones, la campaña contra los campesinos ricos, la abolición del dinero y otras medidas descabelladas con que Lenin inició su "experimento socialista", colocaron a Rusia al borde de la bancarrota. Sin embargo, para los artistas esa política auguraba el surgimiento de una sociedad igualitaria. Muchos de ellos se opusieron a la tolerancia de la Nueva Política Económica (NEP), que Lenin emprendió en 1921 y que permitió que algunos de los proyectos de la *avant garde* se concretaran. La NEP, que restauró una normalidad primitiva en la naciente Unión Soviética —y permitió que los ciudadanos del nuevo país pudieran darse, por ejemplo, el lujo de no morir de hambre—, marcó la era dorada de la Vanguardia artística.

Entre 1921 y 1930, la *avant garde* transformó incluso la propaganda en arte. Reunidos en talleres y a través de numerosas exposiciones, Tatlin, Malevich, Chagall, Pevsner, Gabo, Olga Rozanova y muchísimos otros diseñaron todo el marco, hasta el último detalle, de la utopía socialista: desde los vestidos y uniformes de los ciudadanos de la inminente sociedad perfecta, hasta los cuadros, carteles, escenografías, vajillas, edificios y monumentos.

El inmenso y casi inmanejable catálogo del museo Guggenheim que reunió en 1992, con diversas instituciones rusas, una de las exposiciones más completas de la *avant garde* soviética de los veinte, comprueba la altísima calidad artística de sus obras. Sólo unas cuantas, como las porcelanas de Mikhail Adamovich que retratan a Lenin y a Trotsky o los detestables proyectos arquitectónicos de Paskhov o Iofan para diversos "palacios de los soviets", empañan los logros artísticos de la vanguardia revolucionaria.

But whenever there's a snatch of talk,
it turns to the Kremlin mountaineer,
the ten thick worms his fingers,
his words like measures of weight...

The Stalin Epigram, Osip Mandelstam, 1936.

La era de plata empezó a desvanecerse en 1932. El 23 de abril, José Stalin, el oscuro burócrata que encabezaba el secretariado del Partido Comunista a la muerte de Lenin, triunfador final en la lucha entre los herederos del líder bolchevique, decidió incluir en el vértigo de control del naciente totalitarismo —su única obra maestra— a las artes y la cultura de la

Unión Soviética. El decreto que se emitió con su anuencia, como todo en el país a partir de ese momento, abolió las agrupaciones artísticas y con ellas, todo rastro de la libertad de los años veinte.

Dos años después, el Estado estableció los fundamentos que regirían la actividad artística en la Unión Soviética de Stalin, las bases del realismo socialista. La esencia del ukase stalinista era una fórmula breve: a partir de entonces todos los artistas soviéticos debían dedicarse solamente "a representar la realidad en su desarrollo revolucionario". Lentamente, los artistas despertaron de su utópico sueño: el gran experimento socialista había fracasado. Mayakovsky se suicidó para subrayar el triunfo de todo "aquello contra lo que luchamos durante 20 años".⁷ Tatlin, como tantos artistas de la era de plata, se refugió en un silencio casi total hasta su muerte en 1953. Gradualmente, el terror totalitario y el colosal poder ideológico del Estado soviético (que engañó a más de un "idiota útil" en Occidente) convirtieron a la cultura soviética en un desierto.

La obra de *avant garde* desapareció de las paredes y fue sepultada en los sótanos de los museos, de donde la rescataría medio siglo después la glasnost de Mijail Gorbachov. El aislamiento indispensable para sostener la gran mentira stalinista, la construcción del "socialismo en un solo país", abarcó por supuesto a la cultura occidental. Todos los cuadros, monumentos, esculturas, sinfonías, novelas y poemas del exterior se convirtieron en bienes inaccesibles; en productos "burgueses, reaccionarios, formalistas, fascistas". En 25 años no se exhibió una sola exposición de arte moderno, ni se publicó un solo artículo, monografía o libro sobre el tema. La historia del arte en la URSS se detuvo en el tiempo aun antes de 1934: el Greco, Bosch, los impresionistas y Turner eran pintores "malditos" en el paraíso stalinista y la pintura rusa se estancó en los "vagabundos", los únicos artistas dignos de aprecio para el refinadísimo gusto del montañista del Kremlin.⁸

En el páramo stalinista el arte se convirtió en un asunto íntimo. Escritores, poetas y músicos se dedicaron a escribir letras y notas por ellos mismos y para un círculo reducidísimo de amigos. Muchos pagaron su creatividad con la vida, como Isaac Babel y Osip Mandelstam, otros con el ostracismo, como Ajmátova o Boris Pasternak, pero sus obras sobrevivieron escondidas en gavetas, cajones y la memoria de sus esposas.

La tragedia que se abatió sobre los artistas plásticos fue aún más devastadora. Sin público ni contacto con el exterior, sin materiales y sin ninguna posibilidad de poner a hibernar grandes lienzos, porcelanas, esculturas y maquetas, la herencia de la *avant garde* desapareció.

Para los artistas plásticos el tiempo se detuvo en

las entrañas de la pesadilla ideada por Stalin; perdieron la memoria y la historia, el sentido de pertenencia a una amplia corriente artística, los contactos y los asideros. En 1953, cuando el dictador murió, el arte soviético empezó a moverse en el vacío. Se alimentó primero del mundo del Gulag, de los campos de concentración a donde habían sido enviados por la vorágine del terror totalitario.

Boris Sveshnikov experimentó la realidad revolucionaria muy temprano. En 1946, a los 18 años, fue enviado al Gulag donde pasaría ocho largos años. En la noche dibujaba en secreto fantasías sobre la prisión en el mejor espíritu surrealista. Sveshnikov no se inspiró ni en Breton, ni en Dalí: no tenía un sólo medio para conocer el avance de la pintura occidental. Su fuente era el mundo de los campos stalinistas gobernado por una lógica irracional, una lógica del absurdo; lo trágico era la realidad cotidiana. "Un mundo que cubría extensiones inmensas, perdido, sin cuerpo, desconocido para todos a excepción de sus habitantes, que irradiaba, sin embargo, su presencia a lo largo y ancho de todo el país. Una realidad que transformó al Estado del socialismo triunfante en un suburbio de la metrópolis carcelaria. Este mundo existía en un espacio real, pero en un tiempo fantástico, que se detenía por décadas, viajaba por siglos hacia el pasado o se movía aceleradamente hacia el futuro forjando una especie de era post apocalíptica."⁹⁹

En este universo, la pintura de Sveshnikov quedó marcada por la dislocación entre el espacio y el tiempo. No había necesidad de encontrar símbolos en el universo onírico, bastaba representar aquello que se había vivido. Sveshnikov y muchos otros pintores de los cincuenta imprimieron en sus lienzos lo que un estudioso del arte soviético ha llamado, con ironía involuntaria, "realismo fantástico".

Un segundo grupo de esta primera oleada de pintores aprovechó los resquicios de libertad del efímero deshielo de Jruschov para desquiciar y banalizar los principios "estéticos" del realismo socialista y la promesa del futuro radiante en la URSS. Oskar Rabin, el más conocido de ellos, sobrepuso en sus pinturas símbolos religiosos, que reflejaban el mundo que había empezado a desvanecerse en 1917, para desaparecer definitivamente bajo la picota stalinista a partir de 1930. Muchos de sus cuadros retratan los sórdidos paisajes de Lianozovo, el suburbio obrero donde Rabin se ganó la vida como cargador después de su expulsión del instituto de las artes. Su tema fue siempre la rueda de la fortuna que representó en uno de sus cuadros más famosos donde la explotación, la KGB, el cadáver de un pintor, la propaganda y el propio Rabin, pasan a formar parte del círculo cerrado del sistema que retorna una y otra vez al mismo punto en un universo de ocre y desesperanza.

La nostalgia por la cultura perdida alimentó a muchos otros artistas que vivían en el vacío cultural de los cincuenta. Algunos crearon una realidad fantástica, más allá del Gulag, la carestía y la falta de libertad del comunismo soviético. Alexander Jaritonov, por ejemplo, se refugió en dos mundos encontrados: uno dominado por un puntillismo de colores suaves y otro por torres, parejas voladoras y linternas, gemelo involuntario del universo surrealista de Remedios Varo.

Uno tras otro, estos pintores del deshielo se sumaron a grupos informales de artistas en Moscú y Leningrado. Entre ellos sobresalían asimismo Valentina Kropivnitskaya, Vladimir Nemujin, que pobló sus cuadros abstractos con naipes, Weisberg y sus naturalezas muertas; Infante y Bulatov, el primero uno de los pocos que retomó la herencia de Tatlin y Malevich; Kabakov, Zelenin y Lidia Masterkova, probablemente la más digna heredera rusa de Kandinsky.

Tenían en común el talento y las condiciones de trabajo deplorables. Sin acceso a materiales, destinados por el Estado a los artistas oficiales, pintaban sobre bolsas o cualquier pedazo de papel o tela y aun sobre sacos de azúcar importada de Cuba. Usaban lienzos improvisados, sostenidos por armazones de reglas o pedazos toscos de madera y pinturas para coche. Pero el cemento primordial que permitió que los artistas informales conformaran un solo frente fue, paradójicamente, la atmósfera ambigua del deshielo. Uno de ellos, Nikolai Vechmotov, recordaría posteriormente: "Lo que nos unía era la falta de libertad. Nuestras filosofías y actitudes frente al arte eran tan diferentes que nos habríamos vuelto enemigos si hubiésemos podido exponer libremente nuestras pinturas."¹⁰⁰

Este era precisamente el último punto en común de los artistas no oficiales: no tenían un público. Sin posibilidad de exhibir sus obras y de venderlas, estaban condenados al ejercicio circular de mostrar sus pinturas a sus colegas y amigos sin ninguna proyección económica, social y cultural.

No sorprende que muchos de ellos aceptaran la inesperada invitación de la Academia de las Artes para exponer el 1° de diciembre de 1962 en la sala de exhibición más grande de Moscú, el Manège. La muestra se abriría con la visita privada de los funcionarios más importantes de la URSS, encabezados por el secretario del Partido Comunista y posteriormente admitiría al público en general. En realidad el Manège fue una trampa ideada por el presidente de la Academia de las Artes soviética, Serov. Único encargado de guiar a Jrushov a través de la exhibición, preparó con su inmensa experiencia en el oficio del servilismo conspiratorio la previsible explosión del secretario general. Poseedor de una cultura y un gusto tan refinados como los de su antecesor y maestro, Jrushov arrojó sobre los artistas no oficiales y sus obras una

catarata de epítetos escatológicos antes de abandonar la exhibición.

El berrinche de Jrushov y la andanada de artículos contra los artistas de la nueva *avant garde* que desató resultaron a fin de cuentas una victoria pírrica para los guardianes del realismo socialista.

Los artistas decidieron buscar su salvación en Occidente. Los más conocidos empezaron a exhibir en el exterior. En 1964, Anatoli Zverev expuso en París y Oskar Rabin presentó una gran exhibición en Londres al año siguiente. Muchos otros pintores seguirían el mismo camino. Varios de ellos se exilaron junto con sus pinturas. Victor Kulbak, Zelenin, Masterkova y Lev Nussberg emigraron a Francia. Sitnikov abandonó la URSS en 1975 y el gran escultor Ernst Neizvestny, uno de los blancos de la furia jrushoviana en el Manège, emigró en 1976 a Suiza. En una de las muchas ironías de la historia del arte no oficial soviético, la familia de Jrushov le encargaría posteriormente la escultura que decora la tumba del viejo líder.

Por último, una nueva generación aún más combativa se unió a las filas del arte no oficial a fines de los sesenta, con el firme propósito de vender sus obras a consumidores occidentales. Este nuevo grupo encabezado entre otros por Evgeny Rujin, un pintor gigantesco en estatura y talento, entregado a la vida bohemia y a un arte equidistante del expresionismo abstracto y el arte pop, estableció nexos estrechos con la comunidad occidental de la Unión Soviética. Aunque el contacto de cualquier ciudadano soviético con extranjeros estaba prohibido por el artículo 76-1 del código penal del país, Rujin y otros pintores vendieron sus cuadros a embajadores, periodistas y hasta funcionarios de la CIA. Este y otros desafíos le costaron a Evgeny Rujin la vida: en 1976 murió en un sospechoso incendio que consumió su famoso estudio. Hubieran sido, por lo demás, un canal demasiado reducido para salvar el arte no oficial soviético. Para principios de los setenta, cientos de artistas y miles de obras conformaban el mundo de la pintura disidente. La comunidad diplomática no podía naturalmente absorber la obra no oficial y el mercado interno se mantuvo cerrado. En 1974, un último intento de los pintores no oficiales por exponer en un lote baldío cercano a Moscú terminó con la invasión de varios bulldozers, que dieron cuenta rápidamente de la improvisada exposición.

No es exagerado afirmar que gran parte del arte disidente habría desaparecido si un profesor norteamericano no hubiera convertido en la razón de su vida la búsqueda y la compra del arte no oficial de la Unión Soviética.

La extraña historia de Norton Dodge y su extraordinaria relación con los pintores disidentes¹¹ empezó junto con el nacimiento del arte no oficial. En 1955,

Dodge viajó por primera vez a la Unión Soviética, pero no fue sino hasta 1962 cuando se relacionó con los artistas no oficiales. En Harvard había conocido a un pintor ruso con el que se puso en contacto en su segundo viaje a la URSS. A partir de ese momento Dodge empezó a adquirir indiscriminadamente cuadros y esculturas de los artistas no oficiales. Para fines de los setenta tenía en su poder mil obras disidentes. En 1985, cuando el mundo comunista empezó a desvanecerse en medio de la perestroika, Dodge había acumulado nueve mil cuadros y esculturas.

John McPhee, el narrador de la historia, no pudo conseguir que Dodge le confiara los canales a través de los cuales sustrajo de la URSS cientos y cientos de cuadros, muchos de los cuales eran del tamaño de una sábana. Pero logró que Dodge relatara cada paso de sus pesquisas. Bajo la máscara de un supuesto trabajo sobre la condición de las mujeres en la URSS y armado con viejos mapas y una lámpara de mano, Dodge visitó toda la Unión Soviética. Recopiló cuadros de artistas de los países Bálticos, Armenia y Georgia. Pero estableció una relación especialmente estrecha con pintores y escultores de las dos más grandes ciudades de la Rusia europea: Moscú y Leningrado (hoy San Petersburgo). Su colección alberga el famoso cuadro de la rueda de Rabin, los gordos rostros de Tselkov, los detallados lienzos de Igor Tiulpanov, que pintaba a veces con pinceles de un pelo cubriendo en un día superficies del tamaño de una uña. Compró cuadros a Ovchinnikov, a Nemujin y a Masterkova y, por supuesto, coleccionó obras de Galina Popova y muchísimos cuadros de Rujin. Uno de ellos, audaz y profético, anuncia bajo un rectángulo colorado que pintar es peligroso para la vida (*opasno dlya zhizni!*).

En 1986, con el arranque de la liberalización cultural gorbachoviana, la atmósfera de desafío que nutrió al arte disidente desapareció. Dodge entregó su colección a la Rutgers University, que expone rotativa y permanentemente 800 cuadros, y el arte ruso se enfrentó al desafío de encontrar nuevas formas para la larga transición a un nuevo orden que empezaba apenas a delinearse a fines de los ochenta.

La perestroika abrió finalmente la puerta que el deshielo y la corrupción e ineficiencia de Brezhnev entornaron. En las postrimerías del comunismo soviético las obras de la *avant garde*, de los disidentes y de toda una nueva generación de pintores empezaron a exhibirse con toda libertad. Los museos extrajeron de sótanos y almacenes las obras enmohecidas de la *avant garde* de los veinte: entre ellas los hermosos lienzos que Chagall diseñó para decorar el vestíbulo del teatro Yiddish de Moscú. En el reino de la peres-

troika, la cultura estuvo presente en todas partes. Ello explica que revistas eminentemente políticas, como *Ogoniok*, uno de los puntales de la glasnost, dedicara la sección central de cada número a difundir cuadros y esculturas desconocidos por el público educado en la Unión Soviética del realismo socialista. Entre fines de 1989 y principios de 1992, cuando la URSS y la perestroika pasaron a la historia, *Ogoniok* dedicó 16 números a la *avant garde*. Fue una de las primeras publicaciones en anunciar el descubrimiento de los cuadros de Chagall —y el estado desastroso en que se encontraban después de décadas de abandono. Todos los artistas de los veinte, que podían cobijarse sin dificultad bajo el título de uno de los artículos de la revista, la "Libertad del Espíritu", volvieron a ocupar su lugar en la historia y en la conciencia de Rusia. Por el suplemento de *Ogoniok* desfilaron en esos años Natalia Goncharova, Rodchenko, Vladimir Tatlin, Popova, Bodkin, Kandinsky, Malevich.

El redescubrimiento del arte prohibido se convirtió en parte de la profunda revisión histórica que vivió la Unión Soviética entre 1986 y 1991. Por ello, la glasnost no se detuvo en los años veinte y *Ogoniok* y otras revistas dieron también y finalmente su lugar a la pintura disidente. Un número igual o mayor de artículos recogió la biografía y la obra de Rujin, Eduard Zelenin, Bulatov, Rabin y Kabakov, entre otros artistas.

La amplia revisión del arte marginal en la URSS, que incluye por supuesto la pintura y la escultura de la perestroika, tuvo consecuencias inesperadas. Una primera conclusión es casi evidente: la capacidad de innovación, el uso imaginativo y genial de la tecnología de la época, la amplitud y la notable calidad artística de la *avant garde* de los veinte desaparecieron de la cultura soviética, incluyendo al arte disidente, a partir de la década de los treinta.

En conjunto, la pintura y la escultura no oficiales son de una calidad artística muy desigual e inferior a la de la *avant garde*. No sorprende que aun antes de 1985 los críticos occidentales hayan simpatizado con la lucha política de los disidentes, condenando a la vez muchas de sus obras como "imitaciones anacrónicas y sin fuerza" de las corrientes artísticas de posguerra en Occidente. En efecto, una buena cantidad de cuadros y esculturas que representan a las artes plásticas desde el deshielo hasta la perestroika se inspiraron en estilos anacrónicos y, sobre todo, ajenos a la realidad soviética. Hay obras que copian a los neo expresionistas alemanes y a los pintores modernos de lo "grotesco". Otras más reflejaron corrientes artísticas que se han alimentado del universo urbano, post industrial, de Europa y los Estados Unidos, que no tenía nada en común con el reino soviético de la carestía, de las máscaras ideológicas y de un nivel de vida deplorable.

Prácticamente todas las pinturas y esculturas rusas inspiradas en el *Funk*, en las corrientes de "ambientes y happenings" y en la mayoría del arte pop merecen, sin duda, los epítetos que les endilgaron los críticos de arte occidentales.

En este sentido, en la lucha desigual entre el realismo Socialista y la cultura rusa, Stalin triunfó. La *avant garde* desapareció; dentro de la Unión Soviética, su herencia simplemente se perdió.

Hay, sin embargo, otro polo del arte disidente, que no ha sido entendido en Occidente y que tuvo una entusiasta recepción en la Rusia de Gorbachov. Estas obras, de una alta calidad artística, han generado confusión en el exterior porque son producto de una realidad que ha escapado a la comprensión occidental pero que los rusos entienden a las mil maravillas. Las obras disidentes no pueden contemplarse en función de corrientes europeas, de sociedades cibernéticas o desde la óptica de la posmodernidad. Para leerlas correctamente es indispensable partir de "su relación de amor y odio con el realismo socialista y la retórica del arte oficial soviético".¹⁴ Es necesario entender cabalmente que el arte no oficial reflejó fielmente la esquizofrenia entre la retórica ideológica comunista y la realidad de la URSS. Que muchos artistas disidentes optaron por atacar al sistema a partir de sus propias reglas, con las mismas herramientas del realismo socialista: sus símbolos y promesas, con el juego entre la representación figurativa —oficial— y la abstracta —y disidente.

Un último factor, especialmente importante, para explicar por qué la pintura rusa ha mantenido desde 1985 las mismas tendencias de los sesenta, es la incapacidad de todos los intelectuales rusos, a fin de cuentas una pequeña élite, para entender el contenido profundo de dos palabras: libertad y democracia.

Un extremo de esta élite, los intelectuales metidos a políticos, han perdido efectividad y fuerza en la Rusia de Yeltsin porque confunden todavía la lucha por la democracia con la lucha contra el comunismo. En el otro extremo, los artistas viven una confusión similar: no pueden distinguir que la batalla por la libertad artística no es ya la lucha contra el régimen soviético. Como si el Terror los hubiera marcado para siempre, no pudieron absorber la desaparición del universo soviético. Temen aún que el inquieto cadáver de Stalin renazca una y otra vez, como sucedió en la mejor de las imágenes de la perestroika: la película *Arrepentimiento*.

Sólo esto explica porqué muchos pintores no pueden desprenderse del universo soviético. Eric Bulatov, un artista reconocido dentro y fuera de Rusia, utilizó de nuevo en 1989, cuando la desaparición del sistema comunista era ya previsible, los símbolos soviéticos. Contra un cielo azul y luminoso, característico de los

cuadros del realismo socialista, sustituyó la T y la R centrales de la palabra perestroika por la hoz y el martillo. Los muchos rostros, libres y maniatados, que Tselkov pintó en los ochenta apuntan en el mismo sentido.

La pintura rusa del último cuarto de siglo es un arte de transición. Pintores y escultores deben encontrar otra forma para el nuevo contenido, descubrirse de nuevo en la herencia perdida de la *avant garde*, donde "enterraron el sol"¹⁶ antes de la oscuridad totalitaria y reconstruir, junto con la democracia, un arte nuevo y luminoso.

NOTAS

¹ La influencia de la *avant garde* rusa en el arte europeo de los años veinte y treinta fue incalculable. Otras corrientes artísticas de posguerra recogieron asimismo su herencia. La *avant garde* está en la pintura de Rothko (que nació en Rusia) y en el abstraccionismo de "orillas rígidas" de los sesenta. Reapareció en el Op Art en los setenta y en las obras de artistas como Smith y Caro que construyeron esculturas abstractas en dos y tres dimensiones, a través de efectos ópticos y kinéticos. Igualmente, la influencia de la *avant garde* es evidente en todos los escultores, con Calder a la cabeza, que recogieron la idea de los "móviles": de las construcciones espaciales ideadas en los veinte por Rodchenko. Véase capítulos sobre estos movimientos en Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945. Issues and Concepts*, Nueva York: Thames and Hudson.

² Para un relato exhaustivo de las ligas políticas de la *avant garde* con los regímenes de Lenin y Stalin, véase Paul Wood, "The Politics of the *avant garde*" en *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant garde. 1915-1932*. Nueva York, Museo Guggenheim, 1992, pp. 1-25.

³ Citado en Igor Golomshtok, "Unofficial Art in the Soviet Union" en I. Golomshtok y Alexander Glezer, *Soviet Art in Exile*, Nueva York: Random House, pp. 81-107, p. 106.

⁴ Roberta Reeder, *Anna Akhmatova. Poet and Prophet*, Nueva York: St. Martins Press, 1944, p. 139.

⁵ Para un recuento de la violencia que la primera policía política comunista, la CHEKA, empezó a ejercer en las postrimerías de la guerra Civil, véase Op. cit., pp. 144-146.

⁶ I. Golomshtok, Op. cit., p. 83.

⁷ Citado en P. Wood, Op. cit., p. 21.

⁸ I. Golomshtok, Op. cit., p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰ Citado en Alexander Glezer, "The Struggle to Exhibit" en *Unofficial Art in the Soviet Union*, Op. cit., pp. 107-123, p. 107.

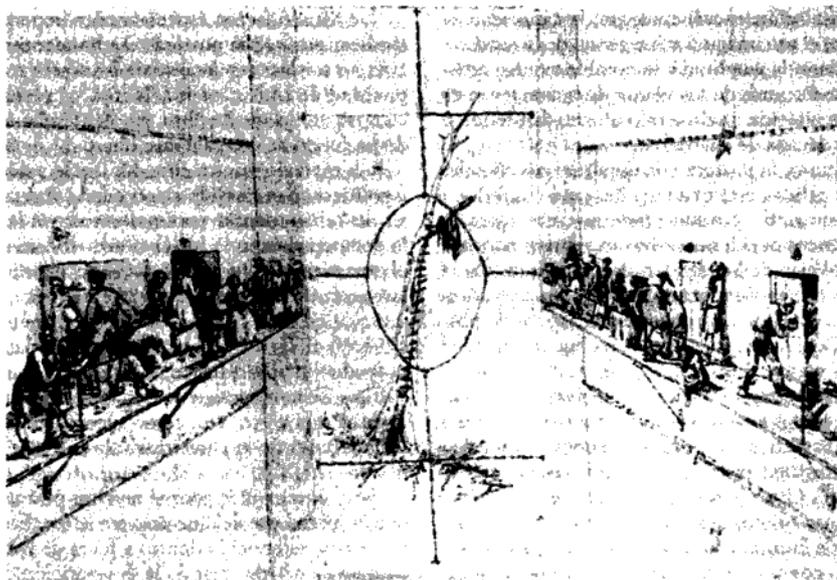
¹¹ Véase John McPhee, *The Ransom of Russian Art*, Nueva York: Farrar Strauss Giroux, 1994.

¹² Alexandr Kamenskii, Svoboda Duxa, Ogoniok, julio 27, 1990, p. 16.

¹³ Lucie-Smith, Op. cit., p. 255.

¹⁴ *Ibid.*, p. 255.

¹⁵ Tomado de Osip Mandelstam, poema 119, 1920, en O. Mandelstam, *Selected Poems*, Penguin Books, 1977, p. 57. 



Boris Sveshnikov. *Fantasia carcelaria. 19?*