

Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917

Violeta Izquierdo Expósito¹

Recibido: 10 de diciembre de 2017/Aceptado: 23 de marzo de 2018

Resumen. La consideración de la obra de arte como un vehículo de comunicación o un sistema de signos ha posibilitado importantes contribuciones teóricas al estudio de la historia social artística. El uso del arte al servicio de las ideologías y la política tiene una larga tradición histórica y alcanzó relevantes manifestaciones en el siglo XX. Nos planteamos en este artículo explorar las relaciones entre el arte y la política en Rusia durante la revolución de 1917, investigando en qué medida el arte de vanguardia y las ideas marxistas desempeñaron un papel determinante en el cambio cultural de esa sociedad y como parte de estas ideas se propagaron por Europa occidental a lo largo del siglo XX.

Palabras clave: Arte; comunicación; vanguardias artísticas; política; revolución.

[en] Art and communication: the role of the artistic vanguards in the Russian Revolution of 1917

Abstract. The fact that works of art are considered communication vehicles or a sign system has allowed for important theories on the social history of art to arise. The use of art to support ideologies and politics is an old historic tradition that becomes more relevant in the 20th century. This paper attempts to explore the relationship between art and politics in the period following the 1917 Russian Revolution, analyze how avant-garde art and Marxist ideas played a key role in the cultural shift in the Russian society, and how these ideas spread throughout Western Europe during the 20th century.

Keywords: Art; communication; artistic vanguards politics; revolution.

Sumario. 1. Introducción y metodología. 1.1. Breve estado de la cuestión: arte y comunicación. 2. Arte y política. 2.1. Políticas culturales y artísticas en el movimiento revolucionario de 1917. 3. Revolución y vanguardia artística. 3.1. El Suprematismo. 3.2. El Constructivismo. 3.3. Arquitectura Constructivista. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Izquierdo Expósito, V. (2018). Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917. *Historia y comunicación social*, 23 (1), 65-74.

1. Introducción

1.1. Breve estado de la cuestión: arte y comunicación

Si partimos de la hipótesis de que no todas las acciones comunicativas son fenómenos lingüísticos, podremos aceptar la consideración del Arte como un medio de

¹ Universidad Complutense de Madrid
violeta.izquierdo@ccinf.ucm.es

comunicación con un “mensaje” estético y como un agente dinámico en la narración histórica. Las investigaciones del suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) en su *Curso de Lingüística general* de 1916 derivaron en una semiología, que con las aportaciones de los formalistas rusos y algunos miembros del Círculo de Praga (Jan Muka) considerarían el arte como un hecho semiológico, que daría fundamento a las teorías estructuralistas de los años sesenta.

El pensador estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914) y su clasificación de los signos fue relevante en el desarrollo de los estudios semióticos sobre arte que pusieron el énfasis en los aspectos comunicativos y pragmáticos de la imagen artística. No obstante en la actualidad la semiótica del arte debe reconocer las limitaciones impuestas por modelos basados únicamente en el hecho lingüístico trasladado al arte y demanda la ampliación de sus horizontes conceptuales y la extensión interpretativa de sus modelos de análisis.

Charles Morris (1901-1971), desde su *Aesthetic and the Theory of Signs* de 1939, inició una estética semiológica, caracterizando al arte como un lenguaje que comunicaba valores y como signo estético, solo interpretable a través de un proceso de percepción estética que tendería a percibir valores de los signos icónicos. En esta línea, el italiano Umberto Eco (1932) ha tratado de revisar la categoría de las imágenes entre las diversas clases de signos, considerándola independiente de los lingüísticos al faltar unidades mínimas de significación y un código homogéneo. “Las imágenes serían textos hipocodificados, producidos por invención y con una relación motivada entre expresión y contenido”. (Marías, 1996: 138)

La consideración de la obra de arte como un vehículo de comunicación o un sistema de signos ha posibilitado importantes contribuciones teóricas a la práctica historiográfica de la semiología del arte, Erwin Panofsky (1892-1968) puso el acento en la dimensión icónica, la aprehensión sémica de la obra de arte y desarrolló el método iconográfico-iconológico para definir el significado de una obra de arte.

En los últimos años Mieke Bal (1946) y Norman Bryson (1949) conscientes de la lectura de las imágenes como signos dentro de diferentes sistemas de comunicación propusieron

“la conjunción de una investigación histórica del contexto original de su producción, que tuviera en cuenta sus relaciones con todas las prácticas culturales (científicas, militares, literarias, religiosas, etc.) y no redujera las obras a documentos, y de una hermenéutica de la imagen, interpretable y legible como representación visual” (Marías, 1996: 142)

Los estudios sobre el arte y comunicación abren un horizonte nuevo de comprensión de la obra pero también de la realidad cultural, de los fenómenos sociales que determinan la producción artística y del papel determinante que tiene en la sociedad. Esta interacción ha de comprenderse como un ámbito dialógico que hace posible la interacción no solo de los sujetos con los objetos de conocimiento, con los signos o los fenómenos socioculturales, sino también con el contenido esencial de las creaciones estéticas en su dimensión como expresión de valores.

2. Arte y política

Las relaciones entre el arte, la política y la ideología podrían incluirse dentro de la historia social del arte, una rama de la historiografía del arte que pone el interés en el estudio de las condiciones materiales, sociales y políticas que influyen sobre la creación artística. Para Pierre Francastel (1900-1970) el arte no sólo es un puro placer estético, sino una producción social en una estrecha relación con su ambiente político, religioso y científico. Estas teorías se recogieron en sus dos obras principales *Arte y Sociología* (1948) y *Pintura y Sociedad* (1951). Arnold Hauser (1892-1978) en su *Historia social de la literatura y el arte* (1951) elaboró una teoría del arte en la que analizó los fenómenos artísticos en estrecha relación con su contexto histórico y social y los fenómenos socioeconómicos.

En este sentido la historia social del arte nos ayuda a establecer un marco para incluir los objetos artísticos como realidades objetivas, dentro del conjunto de actividades culturales de la sociedad. Los artistas forman parte activa de este engranaje, su arte es producido, solicitado, promovido, recibido, utilizado por esa sociedad.

El uso del arte al servicio de las ideologías y la política tiene una larga historia, desde la Antigua Roma y su arte monumental destinado a engrandecer la figura del emperador y sus victorias, pasando por la Edad Media con obras que apoyaban los intereses ideológicos de los poderes eclesiásticos hasta la Italia renacentista en la que los artistas se sometieron a los deseos políticos de sus señores. Tan solo en el siglo XIX nos encontraremos con incipientes muestras de la liberación del arte y los artistas de sus tradicionales grupos de dominio: la iglesia, la monarquía, la aristocracia y el gobierno, mostrando ideas políticas propias a través sus obras. Sirvan como ejemplos de esta apertura la del francés Jacques-Louis David (1748-1825) que propagó su adhesión a las ideas de la revolución francesa o en España el pintor Francisco de Goya (1746-1828) una mente liberal y crítica ante la política represiva y corrupta de los gobernantes.

En la primera mitad del siglo XX asistiremos a una instrumentalización del arte con una misión cultural y política estrechamente unidas. Tanto Lenin en la Unión Soviética como Hitler en la Alemania nazi reconocieron el valor y la capacidad del arte para difundir, persuadir y comunicar a las masas.

2.1. Políticas culturales y artísticas en el movimiento revolucionario de 1917

Tras la revolución de octubre de 1917 los líderes políticos observaron la necesidad de discutir aspectos relacionados con la función del arte en la nueva sociedad surgida tras el proceso revolucionario. La exigencia de crear una cultura proletaria de base obrera y sin vínculos con el pasado les conduciría a la idea central de que el arte tenía que ser público, financiado por el Estado y dirigido a las masas.

Las primeras ideas sobre este tipo de creatividad universal las encontramos en una red de organizaciones culturales proletarias llamadas *prolekults*². Su líder Alexander Bogdanov (1873-1928) defiende una nueva cultura de clase vinculada a la conciencia proletaria pero al margen de las esferas económicas y políticas, por lo

² Prolekults, fundadas en 1917, constituían un movimiento de educación utópica de adultos, que trataba de generar una cultura de clase obrera desde sus raíces. A finales de 1918, contaban con 400.000 miembros, 1000 centros de aprendizaje y células en las principales fábricas del país.

que pretendía la autonomía de los *prolekults* frente al control del Partido. Estas ideas no concuerdan con los planteamientos leninistas que terminará cuestionando estas organizaciones y sometiénolas al control del Partido a partir de 1920, circunstancia que provocará el abandono de Bogdanov.

Las propuestas de Lenin en torno a la función del arte se engloban dentro del marco de la educación. El líder bolchevique era consciente del alto grado de analfabetismo y el bajo nivel cultural de las masas de su país. Pragmático desde el inicio busca una acción encaminada al ámbito educativo, a procurar la formación y la culturización de las masas. El plan de propaganda monumental anunciado en *Pravda* en abril de 1918 encaminado a la retirada de los viejos monumentos burgueses relacionados con los zares y la sustitución por estatuas de escritores y artistas revolucionarios, estaba pensado para transmitir sus propias ideas sobre el papel del arte: elevar el gusto popular y transmitir mensajes didácticos al pueblo.

En uno y otro sentido los planteamientos de Bogdanov y de Lenin coexistieron con las ideas creativas de los movimientos vanguardistas muy arraigadas en la Rusia de la primera década del siglo XX. El gobierno de los primeros años de la revolución convivió con esos planteamientos creativos, los favoreció y promovió hasta la imposición en 1934 del Realismo Socialista de la mano de Joseph Stalin (1879-1953) como estética oficial de la Unión Soviética.

3. Revolución y vanguardia artística

Rusia conoció las experiencias de la vanguardia occidental (Impresionismo, Cubismo, Futurismo) desde fechas muy tempranas, y no sólo porque hubo allí importantes coleccionistas de arte nuevo, sino también porque los viajes a París y a otras capitales europeas fueron frecuentes entre los artistas del momento. Moscú y San Petersburgo eran ciudades de intensa vida cultural, con élites sofisticadas capaces de acoger con entusiasmo las experiencias revolucionarias. En 1915, la vanguardia rusa se consolida en las dos líneas de fuerza, que entrelazándose o enfrentándose, marcarán la evolución ulterior. El Suprematismo de Malevich y el Constructivismo de Tatlin.

3.1. El Suprematismo

Kasimir Malevich (1878-1935) se convirtió en el principal representante de la abstracción pictórica, y situó Rusia en la primera fila del movimiento moderno. Sus inicios como pintor se centraron en el análisis metódico de la estructura de la imagen. El estudio de Cézanne y de Picasso le ayudó en la consecución del rigor formal y la reducción del objeto a módulos geométricos, que caracterizaron las obras del período denominado Cubo-futurista. Deseoso de liberar el arte de su carga objetual se centró en las formas geométricas. Se inició entonces su obra suprematista, que no sólo señalaba el punto culminante de sus realizaciones, sino de toda la evolución artística del siglo XX. Este estilo fue una crítica radical a la pintura tradicional y una alternativa de ruptura definitiva con todo lo anterior abogando por la “creación pictórica pura”.

El Suprematismo se presentó en público como un movimiento para el que el verdadero universo no tenía límites y que intentaba representarlo a través de formas planas y coloreadas, carentes de toda referencia en el mundo real. Defendieron el

uso de formas geométricas simples sobre fondo blanco, blanco y negro o de colores dotados de significado. Para Malevich el blanco debía de transmitir una idea de realidad; el negro, los efectos que la realidad ejerce sobre la sensibilidad del artista y el rojo, el color en general. Esta reducción de colores permite la creación de un código universal paralelo al de la objetividad, que podría ser entendido por todo tipo de público con independencia de su nivel cultural, su edad o su lugar de procedencia.

Nada permitía adivinar el enorme salto que dio Malevich en 1915. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915, Galería Tetiakrok, Moscú) se convertiría pronto en un hito para la historia del arte moderno: no hay tema ni pretexto alguno, pero Malevich se superó a sí mismo cuando pintó en 1919 *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (Museum of Modern Art, Nueva York) donde la figura se vuelve imperceptible. Estos cuadros afirmaban su propia materialidad como objetos no trascendentes, el reduccionismo de la pintura, bastante desmitificador, se convertía en un instrumento de investigación plástica apto para servir a la arquitectura o a la pintura.

Estos planteamientos suprematistas de Malevich tendentes a la reducción, la economía y la pureza más radicales, se acerca al lenguaje del silencio y en su desmaterialización fueron una aventura pictórica de difícil comprensión por el proletariado y el propio Lenin, más propenso a asociar la función del arte en el marco de la educación que con los extremos de la vanguardia.

3.2. El Constructivismo

La otra corriente vanguardista del periodo revolucionario apareció como termino por primera vez en 1913, con motivo de los relieves del escultor ruso Vladimir Tatlin (1885-1953). Como grupo surgió, sin embargo, hacia los años veinte, enmarcado en un ambiente izquierdista que rechazaba el arte burgués y buscaba una alternativa para la nueva sociedad, basada en la tecnología y en procedimientos industriales. Con una formación artística no muy alejada de la de Malevich, desarrolló un programa estrechamente vinculado a la acción política. Tatlin, a través de la corriente denominada “constructivista”, propugnó que la distinción entre las artes debía ser eliminada como residuo de una jerarquía de clases. Para él, la pintura y la escultura son también, en sí “construcción” (y no representación), tienen que servirse de los mismos materiales y de los mismos procedimientos que la arquitectura, la cual debe responder asimismo a los valores funcionales y visuales.

Iniciada la Revolución de 1917, Tatlin fue nombrado presidente de la Federación de Izquierda de los Pintores en Moscú, y destacó como promotor de transformaciones artísticas para el Estado revolucionario. Resultó determinante su actividad en Petrogrado, adonde fue trasladado en 1919 para dirigir los Estudios Libres Estatales de Arte, institución que suplantaba a la antigua Academia. Allí desarrolló las teorías constructivistas, en lo que llamó el laboratorio del volumen, del material y de la construcción. Tatlin introdujo con el Constructivismo una cultura de los materiales, una cultura aséptica y nada sentimental. Según Tatlin, hacer arte significaba formar el material, producir formas con materiales.

La cultura constructivista inaugurada por Tatlin se identificó plenamente con la Revolución, y en los primeros años 20 marcó las pautas de la formación artística soviética, en el breve periodo del llamado *Comunismo Heroico*, momento en el que tuvo que convivir con otras corrientes de opinión. Su carácter radicalmente objetivo, materialista, supraindividual, su asepsia antisubjetiva, y su severidad antidecaden-

tista, hacían especialmente apto al arte constructivista para ser soporte y expresión de la utopía que la Revolución se proponía hacer real en el mundo. Estos conceptos materialistas se oponían al arte puro promovido por Malevich, Kandinsky y otros artistas abstractos activos en la Revolución, cuyo formalismo se refugiaba en ideas y, sobre todo, anteponeía la experiencia espiritual personal a los propósitos sociales del arte. Tatlin defendió el carácter utilitario y social-revolucionario del arte, el artista debía ser un productor de objetos dentro de la cultura proletaria.

El Productivismo y las formas abstractas de la cultura proletaria trajeron consigo una redefinición completa de la función y de los modos de creación del arte, del proceso de trabajo. Podemos hablar de un arte que trabajaba con los materiales, el volumen y la construcción, que fabricaba, que producía, que no reproducía cosas, sino que presentaba objetos con una existencia propia absoluta, sin transcribir temas, contenidos. Considerado como arte ideoplástico, nos remite a la utopía que sostienen los materiales y la construcción, la matemática y la técnica, desconfiaba de las cualidades que complacen a los sentidos y de los lirismos sentimentales, y daba pie a un estilo que quiso ser apto para encarnar el nuevo episodio de la historia de la humanidad que había comenzado. En cualquiera de sus tendencias el Constructivismo trabajó con elementos abstractos y estereométricos puros, con los que quería armonizar con la experiencia contemporánea de producción en el mundo tecnológico, que había de liberar a la humanidad.

Los artistas formaban parte del sector intelectual del proletariado revolucionario. En este marco se entendía su rol. Su misión no se reducía a crear obras. Habían de contribuir a definir la política de la enseñanza y un método que determinara la nueva relación entre los artistas y el Estado. La actividad pedagógica era el trabajo fundamental que se les encomendaba. También eran los encargados de proyectar las arquitecturas efímeras y ornamentos de las grandes fiestas conmemorativas (1 de mayo y 17 de octubre), así como otros monumentos de propaganda política. Otra de sus funciones era la labor de diseño industrial.

El Instituto de Cultura Artística de Moscú fue el lugar en el que fermentó el Constructivismo de Tatlin. Hubo artistas que siguieron su ejemplo y otros que en principio se situaron en la órbita de Malevich, pero que encontraron fórmulas de compromiso entre las tendencias formalistas y productivistas, destacando artífices como Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1884-1962), o El Lissitzky (1890-1941).

Lazar Makovich Lissitzky (1890-1941), fue uno de los artistas rusos que harán las veces de mensajeros del Constructivismo. Como los Pevsner, realizó sus estudios en Centroeuropa, circunstancia que luego le incitará a volver a salir de su país. Una vez en Rusia tomó parte activa en la cultura revolucionaria. Fue miembro del NARKOMPRÓS³ y, requerido en 1919, como profesor de la escuela de artes de Vitebsk, se ligó a la agrupación de artistas que allí lideraba Malevich, el UNOVIS⁴ (proyecto para una afirmación de lo nuevo). El Lissitzky será el más sobresaliente colaborador de Malevich, cuyo universo plástico veneró. Pero no se limitó a rendir

³ **NARKOMPRÓS** nombre contraído de “Narodny Komissariat Prosveschéniya”, creado en 1917. También conocido como el Comisariado Popular para la Instrucción Pública o Comisariado Popular de Educación, fue la agencia soviética encargada de la administración de la educación pública y de la mayor parte de temas relacionados con la cultura.

⁴ **UNOVIS** es una abreviación en ruso de “Utverditeli Nóvogo Iskusstva” o “Forjadores del Arte Nuevo”, fue un influyente grupo de artistas rusos, fundado y liderado por Kazimir Malevich en la Escuela de Arte de Vitebsk en 1919.

culto al Suprematismo, sino que propició una rápida renovación de éste, aproximándolo a los presupuestos productivistas.

Desde 1919 empezó a denominar PROUN⁵ a cada una de sus composiciones abstractas. Este enigmático nombre, especie de abreviatura de Pro Unovis, consigna para la renovación del arte, se transformó en un concepto central. Lissitzky lo convirtió en el objeto eminente de sus teorías. El espacio plástico del Proun era un medio de redención colectiva, una propuesta de perfectibilidad para la comunidad humana, que implicaba la abolición de las formas de creación artística hasta entonces conocidas. Lissitzky fue, además de visionario, un excepcional diseñador gráfico. Transformó literalmente la tipografía con sus nociones sobre la arquitectura del libro. Consideró que el contenido de la palabra, la imagen de la letra impresa y el sonido habían de intercambiar en la estructura del libro sus valores. A parte de carteles y similares dejó joyas bibliográficas como la edición de los poemas de Maiakovsky *Para la voz* (1922).

3.3. Arquitectura Constructivista

Para la concretización de la nueva arquitectura rusa tuvieron una importancia decisiva los experimentos formales de los artistas, y en especial los *Arquitectones* de Malevich (esculturas con piezas geométricas que parecen edificios) y los *Prouns* de Lissitzky (imágenes gráficas a mitad de camino entre la pintura y la arquitectura).

Los arquitectos del Constructivismo se dedicaron a buscar unas formas despojadas de toda reminiscencia del pasado y que simbolizasen el nuevo orden soviético. Hacia 1920, dos proyectos llegaron a convertirse en auténticos emblemas de la Rusia revolucionaria. El primero *La tribuna de Lenin*, es un fotomontaje en el que el líder político arenga a las masas desde un púlpito de audaz estructura diagonal; su autor El Lissitzky, un versátil artista que fue el verdadero puente entre la vanguardia rusa y las de Europa occidental.

El segundo emblema por excelencia del constructivismo ruso fue el proyecto del *Monumento a la Tercera Internacional*, de Vladimir Tatlin (1919-20, maqueta del Musée National d'Art Moderne, París). Encargado a principios de 1919 por el Departamento de Artes Plásticas del Comisariado de Cultura (Narkompros) que había instituido la Revolución con Lunacharsky al frente. Presentó el modelo, hoy perdido, en San Petersburgo en 1920. El monumento debía ser realizado en acero y cristal y alcanzar una altura de 400 metros. Era una torre inclinada que se desarrollaba en espiral, una elipse que marcaba un curioso dinamismo. Este andamiaje monumental sostenía un cuerpo arquitectónico compuesto por un gran cilindro, una pirámide y un segundo cilindro acristalados, que rotarían a razón de una vez al año, al mes y al día respectivamente. El primer cilindro habría de moverse una vez al año sobre su eje, y fue concebido para albergar salas de conferencias y congresos. La pirámide debía girar una vez al mes, y estaba destinada a los órganos ejecutivos. Por fin, el cilindro de arriba era el centro de

⁵ El significado exacto de la palabra *proun* nunca fue plenamente establecido, sugiriendo algunos autores que es una contracción de “proekt UNOVISA” o “Diseño arquitectónico para UNOVIS”, o “*proekt utverzhdenia nóvogo*” “Diseño para la afirmación de lo nuevo”. El propio Lissitzky lo definió de manera ambigua como “un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura”.

información y giraría sobre sí mismo una vez al día. Desde allí, por medio del telégrafo, el teléfono, radio y altavoces, debían transmitirse noticias, proclamas, y manifiestos, por la noche, se proyectarían en una gran pantalla al aire libre las noticias. Con el cielo cubierto podrían proyectarse con un aparato especial palabras emblemáticas y lemas sobre las nubes.

El *Monumento a la III Internacional* fue un símbolo del mundo utópico en proceso de realización e iluminado por la técnica: una obra de arte total, en la que desaparecen las diferencias entre arquitectura, escultura y pintura, que se disuelven al integrarse en la utopía extraordinaria de la totalidad inteligente. No era meramente un signo de época representativo sino un monumento utilitario a la vez que un símbolo del nuevo orden económico. La idea que propicia este monumento transparente es el materialismo y un reto para el hombre que se enfrenta a una máquina monumental, luminosa, que lo mueve, que lo informa, y agita su mente con palabras que proyecta en el cielo. Una obra que no pudo llevarse a cabo, demasiado adelantada a las capacidades técnicas de su tiempo, pero un icono de los futuros logros de la modernización soviética y una manifestación del entusiasmo de la vanguardia rusa por la tecnología de los medios de comunicación.

Las teorías de Tatlin sobre el constructor tuvieron mucha resonancia en los primeros años veinte. El mismo se dedicó finalmente a diseñar una máquina de hombre volador (*lettlin*), que le ocupó los últimos años de su vida, una vida entregada a imaginar la constitución del hombre nuevo.

En 1925, la Nueva Unión Soviética aprovechó la *Exposición de Artes Decorativas de París* para mostrar los logros de su vanguardia arquitectónica. Su *Pabellón*, obra de Konstantín Mélnikov (1890-1976), tenía una planta rectangular atravesada diagonalmente por una escalera que ascendía desde los dos extremos, y remataba por una serie alterna de planos oblicuos. La imagen general ofrecía perspectivas angulosas, asimétricas compensadas, total desnudez ornamental y un equilibrio dinámico, todo lo cual contrastaba con las construcciones historicistas del resto de los países. La escalera atraviesa diagonalmente el volumen prismático y está rematada por una serie de planos inclinados que se cruzan en voladizo. Mélnikov pertenecía a ASNOVA⁶, un grupo de arquitectos que consideraba la ordenación espacial como el problema fundamental de la arquitectura. No faltaron proyectos para desarrollar enormes bloques de viviendas donde los niños crecieran en colectividad y se vigilaran los hábitos privados.

Tras la muerte de Lenin en 1924 y hasta la subida de Stalin al poder, la dirección del Partido mantuvo su política de permitir un relativo pluralismo en las artes, pero cada vez iba decantándose más por los estilos realistas y retirando el apoyo oficial a los experimentos vanguardistas. En 1928 el Partido lanzó la Revolución Cultural, con la pretensión de dar un nuevo vigor al proceso revolucionario, pero en realidad se estaban dando los primeros pasos para las políticas culturales autocráticas del estalinismo. En 1932 se suspendieron los grupos de arte independientes y en 1934 en el primer Congreso de Escritores Soviéticos *el realismo socialista* fue designado como el estilo artístico oficial unido a la ortodoxia comunista en todos los campos del saber.

⁶ ASNOVA o “Asociación de Nuevos Arquitectos”, fue una asociación de vanguardia arquitectónica surgida en la Unión Soviética y fundada en 1923 por Nikolái Ladovski.

4. Conclusiones

a) En los procesos artísticos, la comunicación estética tiene lugar a partir de dos dimensiones diferentes: la dimensión de la creación (el proceso de creación del arte) y la dimensión de la recepción (el proceso de transmisión del arte). La primera involucra al artista y la segunda al público, pero ambas, a pesar de sus diferencias, guardan relación común en tanto tienen lugar a partir de la experiencia estética, que es definida como una experiencia “especial”, sensible y cognitiva que posibilita el diálogo del sujeto consigo mismo y con los receptores del mensaje. Este proceso comunicativo ha provocado que el arte haya pasado a ser también un testimonio histórico que complementa su valor formal y creativo con su capacidad para instruir en los lugares y momentos en los que se desarrolla.

b) Las relaciones entre la política, la ideología y el arte han contribuido de manera decisiva a la construcción de las identidades colectivas, de conciencias de grupo o de clase en épocas muy diversas. En la revolución soviética hemos podido constatar la coexistencia de distintas posiciones en torno a la cultura, el arte y el rol del artista en la nueva sociedad surgida tras la revolución de 1917, además de la preocupación por crear un arte capaz de orientar y guiar a las masas, por educar y formar un hombre nuevo en un mundo más igualitario.

c) La vanguardia al utilizar un lenguaje no objetivo, un vocabulario basado en formas puramente geométricas y colores brillantes consiguió dirigirse a los sentidos del espectador de manera trascendente, iniciando una forma de cultura verdaderamente revolucionaria. Estas formas de percepción abstractas, anulaban las formas académicas tradicionales y apelaron a la comunicación directa con el alma humana. Pero ni estos planteamientos de Malevich para iluminar la conciencia del proletariado ni las utopías constructivistas basadas en la tecnología industrial pudieron abrirse paso ante el estilo oficial impuesto a principios de los años treinta, el “realismo socialista” que creó un mundo poblado de héroes y heroínas que personificaban las ideas políticas del Partido Comunista.

5. Bibliografía

- Bowl, J. (1988). *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames and Hudson.
- Bogdanov, A. (1979). *El arte y la cultura proletaria*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Choza, J. (2015). *Filosofía del arte y la comunicación: Teoría del interfaz* (1ª ed.). Sevilla: Thémata.
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Egbert, D. (1968). *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Everaert, N. (2009). “La comunicación artística: una interpretación peirciana”, en revista electrónica *Signos en Rotación* Año III, núm. 181. Artículo disponible en línea en: <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html> (recuperado el 25 de noviembre de 2017)
- Francastel, P. (1972). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Gómez, J. (2004). *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo 1917-1954*. Sevilla: Círculo de Cultura Socialista.

- Hadjinicolau, N. (1976). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI.
- Hauser, A. (1968). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Izquierdo, V. (2012). *Movimientos artísticos contemporáneos: del Impresionismo al Pop-Art*. Madrid: Fragua.
- Lodder, C. (1987). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza.
- Lucena, D. (2006). "Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo". En *Question*, vol.1, nº 12, Buenos Aires.
- Lunacharsky, A. (1974). *Sobre literatura y arte*. Buenos Aires: Axioma Editorial.
- Mally, L. (1990). *Culture of the future: the proletkult movement in revoolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press.
- Marías, J. (1996). *Teoría del arte II*. Madrid: Historia 16.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de una teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Mukarowský, J. (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Panofsky, E. (2008). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Saussure, F.; Riedlinger, A. (1965). *Curso de lingüística general (Filosofía y Teoría del lenguaje)*. Barcelona: Editorial Losada.
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, B. (1991). *Art and Literature under the Bolsheviks*. Londres: Pluto Press.
- Tolstoy, V.; Bibikova, I.; Cooke, C. (eds.) (1990). *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Rursia 1918-33*. Londres, Thames and Hudson.