

# La iconografía del constructivismo ruso<sup>1</sup>

M. ANTONIA FRIAS SAGARDOY

DRA. ARQUITECTO

**Sumario:** Basada en la tan mencionada estética de la máquina y en la teoría de la composición abstracta de Kandinsky, se elabora una personal visión de lo que las imágenes de la arquitectura más típica del constructivismo ruso pretenden transmitir. El carácter dominante de la línea, en la que se condensa la fuerza física y lírica -especialmente en las diagonales y la espiral-, se pone en conexión con los aspectos dinámicos y de provisionalidad de las máquinas vitruvianas -auxiliares y grado ínfimo de la arquitectura clásica- rememoradas en las representaciones escénicas más notables de este movimiento. Todo ello alcanza la categoría de arte por la vía del simbolismo.

Si la mayor parte de las vanguardias arquitectónicas europeas de las décadas de 1910 a 1930 de nuestro siglo pueden ser entendidas, tal como muestra Reyner Banham, como conscientemente pertenecientes a la *Estética del maquinismo*, de un modo particular puede proclamarse ésto del constructivismo desarrollado en Rusia.

La primera de estas vanguardias, el futurismo, que tanta importancia tiene -junto con el cubismo- como precedente del constructivismo, pregonaba ya en palabras de su arquitecto más representativo:

...así como los antiguos tomaban su inspiración de los elementos del mundo natural, también nosotros -material y espiritualmente artificiales- debemos hallar la nuestra en el nuevo mundo mecánico que hemos creado; la arquitectura debe ser la expresión más hermosa de ese mundo, la síntesis más cabal, la más eficaz integración artística<sup>2</sup>.

La máquina es admitida con naturalidad como parte fundamental y prioritaria del paisaje cultural que rodea al hombre.

Reyner Banham anota el radical cambio que esto supone, desde la actitud prefuturista ante la maquinaria, que era considerada como agente del desorden privado, romántico, anti-clásico, a la postbélica *Estética de la Máquina*, agente de la disciplina colectiva y de un orden cada vez más próximo a los cánones de la estética clásica.

En este sentido es adoptada también por De Stijl, y así Van Doesburg puede exclamar:

la máquina es, *par excellence*, un fenómeno de disciplina espiritual...La nueva

1. Comunicación presentada al III Coloquio de Iconografía, organizado por la Fundación Universitaria Española en Madrid del 28 al 30 de mayo de 1992. Cfr. las actas publicadas en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", 1993 nº 12 (Abril de 1996), pp. 386-393.

2. SANT' ELIA en el *Messaggio*. Citado en BANHAM, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres, 1960. Tomado de la traducción española: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Paidós Estética. Barcelona-Buenos Aires-México, 1985, p. 135.

sensibilidad artística espiritual del XX no sólo ha sentido la belleza de la máquina, sino que ha tomado conocimiento de las ilimitadas posibilidades expresivas que representa para las artes...<sup>3</sup>.

En su tendencia a la abstracción total, que busca la despersonalización individualista para alcanzar la máxima universalización, puede llegar incluso a afirmar que “toda máquina es la espiritualización de un organismo”<sup>4</sup>.

Por otra parte su condición de artefacto aporta similitudes con la obra de arte que no son pasadas por alto entre los propios artistas. Gino Severini, exfuturista, en su artículo *Le Machinisme et l'Art: Reconstruction de l'Univers* llega a decir -con lo que hoy nos parece un evidente reduccionismo-: “la construcción de una máquina es análoga a la construcción de una obra de arte”, por lo cual sigue diciendo, “podemos concluir que el efecto producido por la máquina sobre el espectador es análogo al producido por la obra de arte”<sup>5</sup>.

Por otra parte es abundantemente conocida la apología del maquinismo efectuada por Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau* (y su publicación posterior en *Vers une architecture*), ejemplificada con modelos especialmente de los nuevos medios de transporte: el automóvil, el barco y el avión, así como con las obras de los ingenieros americanos. Suya es también la tan discutida fórmula que resume la casa como “máquina de habitar”. No vamos a entrar en el sentido latente de esta metáfora como búsqueda del elemento tipo que satisfaga las necesidades (especialmente las mínimas) con la perfección que las constantes modificaciones del tipo hacen posible en la industria.

Se trata únicamente de señalar cómo en todos estos movimientos estaba presente, como verdadero signo de los tiempos, el aprecio de la máquina y la búsqueda de sus valores como algo capaz de ser adoptado y simbolizado artísticamente en la arquitectura moderna.

De este modo lo expresaba Van Doesburg:

Así como es correcto afirmar que la cultura, en su sentido más amplio, significa independencia con respecto a la naturaleza, no debe sorprendernos que la máquina figure en primera línea de nuestra voluntad cultural de estilo...En consecuencia, las necesidades espirituales y prácticas de nuestro tiempo se realizan en la sensibilidad constructiva. Las nuevas posibilidades de la máquina han creado una estética que expresa nuestro tiempo, a la que alguna vez denomino *Estética de la máquina*<sup>6</sup>.

Dicha expresión, en opinión de R. Banham, parece ser un descubrimiento *nórdico*, realizado en el Congreso de Artistas de Vanguardia de Düsseldorf de 1922, según una nota (aparecida en *De Stijl*) de Enrico Prampolini, que asistió al mismo. Y es a éstos artistas del norte de los Alpes -nos sigue diciendo-, a los que Prampolini agrupa bajo la denominación general de Constructivistas (Van Doesburg, Richter, Lissitsky, Eggeling y Moholy-Nagy), a quienes los futuristas entregaron conscientemente la antorcha de la estética mecanicista.

De este modo nace el creciente sentimiento, en palabras de Banham:

-codificado mucho después como credo definitivo- de que el arte adecuado a una era mecánica es el arte abstracto ruso, denominado en forma muy general constructivista<sup>7</sup>.

Sin embargo establecer simplemente la metáfora mecanicista resulta tremendamente escueto en cuanto al sentido que puede tomar su propia figuración, pues como podemos comprobar claramente, las obras más representativas del futurismo (*Central eléctrica* de Sant'Elia, por ejemplo), las del movimiento De Stijl (*Casa Schröder* de Rietveld), las del propio Le Corbusier (*Unité d'Habitation* en Marsella) y las del constructivismo ruso (*Apoyanubes* de El Lissitzky), distan mucho de ser uniformes unas con otras. ¿Acaso cada uno de estos movimientos puede fijar su atención en determinados tipos de máquinas?

3. Ibid., p. 162.

4. Ibid.

5. Ibid., p. 163.

6. Ibid., p. 190.

7. Ibid.

podíamos preguntarnos. Pues efectivamente, podemos afirmar que en todo el periodo maquinista, desde la revolución industrial hasta nuestros días, hemos conocido máquinas de muy diversa figuración.

El propio Banham ya al principio de su obra<sup>8</sup> nos había advertido de la diferenciación cultural que se podía establecer entre la *Primera y Segunda Edad de la Máquina*, e incluso entre aquella y la de las máquinas precedentes. En efecto, la primera de estas edades -nos dice- se puede fijar hacia 1912, cuando la máquina adquiere verdadero carácter familiar y doméstico gracias a la electricidad; y la segunda, hacia los años 50-60 (años en que nuestro autor concibe su conocida obra *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*) cuando la electrónica vuelve a revolucionar nuestra cultura. Esa diferenciación atañe también, podemos añadir, a las formas que adquieren las propias máquinas según su diversificación por fuentes de energía.

Pese a ello cabe considerar su advertencia de que “la revolución cultural que tuvo lugar hacia 1912 ha sido reemplazada, pero no invertida”, y que “una era de la máquina se parece más a otra era de la máquina que a cualquiera otra de las épocas conocidas por el mundo”<sup>9</sup>.

Pero es sobre todo en los últimos párrafos de su obra cuando encontramos lo que podría ser una de las conclusiones de su estudio. Las críticas que Fuller hace al cacareado mecanicismo del *Estilo Internacional*, apuntan a que éste fue “inoculado por la moda sin necesidad de conocer los fundamentos científicos de la mecánica...”<sup>10</sup>. Esta crítica, añade Banham, se refiere a la “falta de adiestramiento técnico en la Bauhaus, al formalismo y al ilusionismo, a la incapacidad de captar problemas fundamentales de la tecnología constructiva”<sup>11</sup>. La mayoría de las vanguardias, exceptuando quizá únicamente al futurismo

(y con él -añadimos nosotros- el constructivismo) no captó algo que es inherente al espíritu de la máquina, de la tecnología: su “...tendencia sin posibilidad de detención hacia el cambio en constante aceleración”<sup>12</sup>.

“La corriente principal del Movimiento Moderno, afirma Banham, había comenzado a perder de vista este aspecto de la tecnología ya a comienzos mismos de la década (1920-30), como puede verse, primero, en la elección de formas simbólicas y procesos mentales simbólicos, y segundo, en el uso de la teoría de los tipos”<sup>13</sup>. Si ésta tendía a la fijación de fórmulas que van sucesivamente mejorándose y aquilatándose (tal como en el partenón se llegó a la decantación del tipo de templo clásico), la primera quedó fijada en un tipo de formas de máquinas (las que ilustran los artículos de Le Corbusier) que fueron rápidamente desbancadas por los diseños aerodinámicos propios de las décadas posteriores.

En nuestra búsqueda del carácter de esta figuración deberemos por tanto atenernos no sólo a los manifiestos o justificaciones teóricas, que son imprescindibles -al revelarnos el espíritu que les anima-, sino también, y sobre todo, al análisis formal concreto de sus propuestas, especialmente de aquellas que han alcanzado un carácter paradigmático.

Debemos tener en cuenta por otra parte que quizá las obras del constructivismo más conocidas y difundidas internacionalmente no han sido las obras construídas (por ejemplo *El pabellón Majorca* de Melnikov en Moscú), sino simples propuestas que adoptan incluso un carácter utópico, junto con otras *construcciones* que tienen la consideración de esculturas o forman parte de entramados escénicos (por ejemplo el decorado de *La Tierra en Confusión* de L. Popova). Estas son las que tomaremos principalmente en nuestra consideración.

En todas ellas advertimos de entrada un carácter lineal dominante.

8. *Ibid.*, pp. 11 a 15.

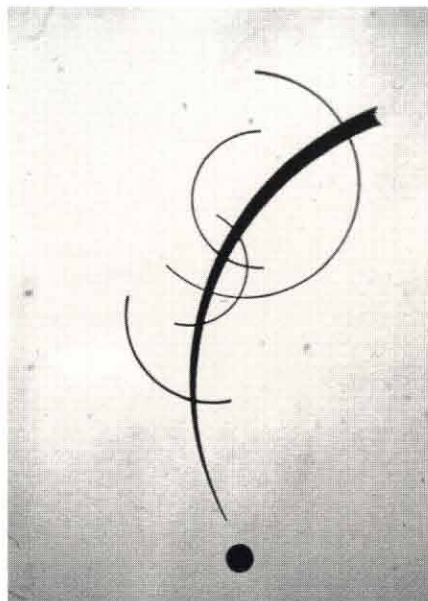
9. *Ibid.*, p. 15.

10. *Ibid.*, p. 317.

11. *Ibid.*, p. 318.

12. *Ibid.*, p. 319.

13. *Ibid.*



KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano*.

Líneas formalizadas en listones de madera o elementos metálicos que dibujan la estructura de las *construcciones* y de los edificios. Líneas de cables que tensan aquéllas o soportan esfuerzos de viento. Líneas predominantemente rectas, algún círculo móvil, y en ocasiones muy significativas la espiral, que llegó a alcanzar el simbolismo entero de la revolución.

El significado de la línea, unido al mecanicismo del mundo industrial, aparece ya en el manifiesto técnico de la escultura futurista, realizado por Boccioni en abril de 1912:

Para nosotros la línea recta será viva y palpitante, se prestará a todas las necesidades expresivas de nuestro material, y su severidad básica, escueta, será un símbolo de la severidad metálica de las líneas de la maquinaria moderna<sup>14</sup>.

Otra importante fuente para captar su sentido lo constituyen las notas sistematizadas por Kandinsky -como él mismo nos dice- a comienzos de la guerra mundial en los tres meses que pasó en Goldach, a orillas del lago Constanza; notas que constituyen la base de su libro *Punto y línea sobre el plano*<sup>15</sup>. Aun dedicado prioritariamente a la pintura en dos dimensiones, plantea preguntas que sobrepasan -también en su intención- sus límites, incluso los de las artes en general. Ese es el fin al que están encaminadas: “ha de enunciarse una teoría de la composición que sobrepase los límites de las artes particulares y que se refiera al arte como un todo”<sup>16</sup>. No supone por tanto ninguna extrapolación aplicarlas al caso que nos ocupa, ya que en el propio texto aparece citado el constructivismo ruso como un campo muy notable de “la fuerte entonación de la línea”<sup>17</sup>.

Ya en la primera definición de la línea se destaca su fuerte carácter dinámico. “La línea es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto

de lo estático a lo dinámico”<sup>18</sup>. No estamos simplemente asistiendo a una definición de la manera de formarse la línea en la pintura, de su proceso de dibujo. Las tesis de Kandinsky se basan precisamente en la interrelación de las percepciones sensoriales de cada sentido, que se mezclan y superponen en la percepción humana, dando como resultado distintas asociaciones en el proceso de dotarlas de significado. Así afirma también: “la línea combina ...tensión y dirección.(...). La tensión es la fuerza presente en el interior del elemento”<sup>19</sup>.

Esa fuerza, que inicialmente podría pensarse como una fuerza física, acaba significando una fuerza interior: “todo el campo de las rectas es lírico, lo cual se explica por la acción de una fuerza exterior única”<sup>20</sup>. A nadie escapa que las líneas en arquitectura pueden expresar, y de hecho lo han hecho en muchos momentos de su historia, las fuerzas físicas que realmente recorren los elementos de la estructura arquitectónica. Pueden ser éstos pilares, vigas o arcos, que trabajan a compresión o flexión, transmitiendo las fuerzas, o mejor oponiéndose a la acción de la gravedad, y también los mencionados elementos, más sutiles, tirantes o cables que trabajando a tracción se contraponen a los esfuerzos del viento.

La fuerza de gravedad tiene un sentido: su verticalidad, y una dirección. El uso arquitectónico exige sin embargo una definición frecuentemente horizontal (suelos y techos), lo que origina los esfuerzos de flexión antes mencionados. Pero la fuerza del viento, que en su origen puede pensarse horizontal, origina deformaciones en la estructura reticular que se traducen en tensiones, que tienen como dirección la diagonal. Efectivamente, la máxima expresión de la tensión aparece en la arquitectura con estas direccionalidades.

El juego de las diagonales, e incluso diagonales contrapuestas se

14. *Ibid.*, p. 125.

15. KANDINSKY, Vasili: *Punkt und Linie zu Fläche*. Neuilly (Seine) 1955. Aquí citado según la versión castellana, *Punto y línea sobre el plano*. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Ed. Punto Omega, 1988.

16. *Ibid.*, p. 88.

17. *Ibid.*, p. 110.

18. *Ibid.*, p. 57.

19. *Ibid.*, p. 58.

20. *Ibid.*, p. 69.

ha utilizado en el constructivismo como uno de sus recursos expresivos predominantes. Así lo encontramos en el *Pabellón de la URSS* en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, obra de K. Melnikov. El pasaje escalonado divide diagonalmente la planta rectangular del pabellón, constituyéndose así en diagonal del paralelepípedo rectángulo del mismo, contrastando con la dirección opuesta en las otras divisorias. Y lamas inclinadas en direcciones contrapuestas forman también la cubierta de este activo pasaje. Forma de cubrición que había sido utilizada ya -si bien en otra escala menos expresiva- por J. Volodjko en su proyecto de mercado cubierto de 1923.

La diagonal ha sido utilizada también en forma de pesadas masas voladas, que acentúan por su peso la fuerza de la gravedad vencida, y por su forma el ímpetu ascensional. Así en el conocido *Club de los trabajadores comunales* de Moscú de 1927 por K. Melnikov, y también, acentuando el dinamismo en otro sentido, en su *proyecto de garaje sobre el Sena* de 1925. Las grandes tribunas voladas enfatizan su vuelo diagonal, como la famosa *tribuna Lenin*, proyectada por El Lissitsky en 1920, o las tribunas para un estadio de Moscú por M. Kórshev en 1926.

También Kandinsky considera estas direcciones, adjudicando a "la diagonal...la forma más limpia del movimiento infinito y templado"<sup>21</sup>. En su transposición a colores llega a decir que a la diagonal corresponde el rojo<sup>22</sup>.

Pero las líneas en las obras arquitectónicas nunca se dan aisladas, como pueden hacerlo en las pinturas abstractas de Kandinsky. Forman parte de redes más o menos complejas, en las que se dibujan los ángulos. Fuera de los ángulos rectos que atan horizontales y verticales, las diagonales y los cables para-vientos, más característicos, originan ángulos

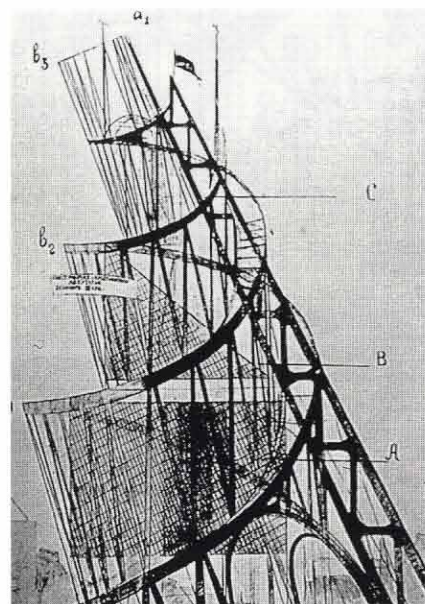
agudos, "el ángulo con mayor tensión... y también el más cálido"<sup>23</sup> en el decir de nuestro autor.

Cabe todavía analizar otro factor en lo que respecta a la línea: lo que Kandinsky denomina énfasis: "el énfasis de la línea es un progresivo o espontáneo aumento o disminución en el grosor"<sup>24</sup> de la misma. Este recurso tiene también su significado expresivo. No es casual que el ejemplo tomado se refiera a una línea curva, en la que la expresividad es todavía mayor. Kandinsky lo ejemplifica con una "línea geoméricamente curva en ascensión con uniforme disminución del énfasis y consiguiente aumento de la tensión ascensional"<sup>25</sup>. Ante esta referencia es inmediato recordar el *Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin*, descrito por él con estos términos:

todo el monumento reposa sobre dos ejes estrechamente relacionados entre sí. En la dirección de estos ejes se realiza un movimiento ascensional que es intersectado en cada uno de sus puntos por el movimiento de las líneas en espiral. El choque de estos dos movimientos dinámicos, de naturaleza contradictoria, debería, en rigor, expresar la destrucción; pero las espirales al moverse hacia arriba, producen una imagen dinámica movida por un sistema de ejes intersecantes eternamente tensos. La forma quiere vencer a la materia; la fuerza de atracción busca una salida en las líneas elásticas y más ligeras, es decir en las espirales....<sup>26</sup>

No es tampoco casual que la directriz de las dos espirales contrapuestas sea un eje inclinado, diagonal.

Esta descripción permite todavía una aclaración de Kandinsky que explica la fuerza de la espiral, definiéndola como una desviación regular del círculo. "La fuerza operante desde el interior supera en medida uniforme a la exterior"<sup>27</sup> (en este caso deberían invertirse los términos interior-exterior, por la direccionalidad considerada). Gracias a esta fuerza permanentemente actuante, la espiral sigue siendo perpetuamente una línea (dinámica) mientras la línea



V. TATLIN. Monumento a la Tercera internacional. 1920.

21. *Ibid.*, p. 60.

22. *Ibid.*, p. 66.

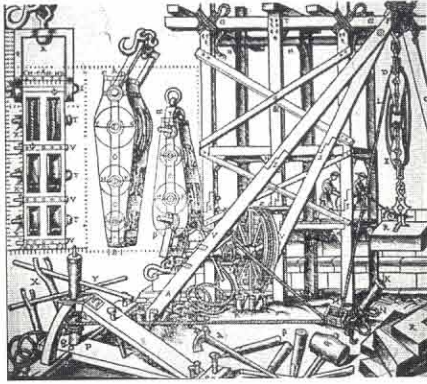
23. *Ibid.*, p. 73.

24. *Ibid.*, p. 94.

25. *Ibid.*, p. 94. fig. 48.

26. DE FEO, Vittorio, *La arquitectura en la URSS 1917-1936*. Alianza Forma, Madrid, 1979.

27. KANDINSKY, V., *op. cit.* pp. 85-86, nota 12.



VITRUVIO, edición de CESARIANO. LX. Fol. CLXV: Máquinas elevadoras.

circular acaba siempre constituyendo un plano. No extraña por tanto que Tatlin, pensando en el dinamismo mecanicista de nuestros días, tan resaltado por los futuristas, haya llegado a afirmar: “la espiral es el símbolo más eficaz de los tiempos modernos”<sup>28</sup>. Efectivamente, difundida incluso a través de sellos que reproducen este Monumento con el lema: *Ingenieros: construid formas nuevas*<sup>29</sup>, dicha forma ha sido frecuentemente imitada, por ejemplo, en los proyectos experimentales para casas comuna de Gueorgui Mapu y Nikolai Ladovsky y en el proyecto de un monumento a los mártires de Bakú de G. Jakulov, llegando a constituir el símbolo de la revolución.

Ahora bien, decíamos que en la arquitectura se materializan las líneas. En el caso que nos ocupa encontramos que lo hace de distintas maneras. Las construcciones escénicas más representativas del constructivismo están formadas por listones de madera, al modo de las máquinas auxiliares arquitectónicas del clasicismo más antiguo, tal como son las descritas por Vitruvio, ilustradas después por sus traductores desde el renacimiento. Podemos comparar con éstas las realizaciones de V. Stepanova para *La muerte de Tarelkin* de

Sukhovo y Kobylin, o las de L. Popova en *La tierra en confusión* y *El cornudo magnánimo* de Vsevolod Meierkhol'd, y también las escenografías de Alexander Vesnin para *El hombre que fue jueves*, de Chesterton. No deja de constituir una explicable paradoja que estas máquinas fueran consideradas por Vitruvio como el género ínfimo de las arquitecturas (trata de ellas en el décimo libro), precisamente por su carácter auxiliar, provisional y dinámico, caracteres que constituyen los supremos valores de esta arquitectura moderna; así lo decía ya Marinetti en *Le Futurisme*:

..levantamos el arte de lo transformable, lo perecedero, lo transitorio y lo renunciabile, contra la concepción de lo inmortal y lo imperecedero<sup>30</sup>.

Estas construcciones están dotadas generalmente de elementos móviles, introduciendo el movimiento real por encima del movimiento figurado; elemento temporal de que están dotadas, ya desde su definición por Kandinsky, las propias líneas:

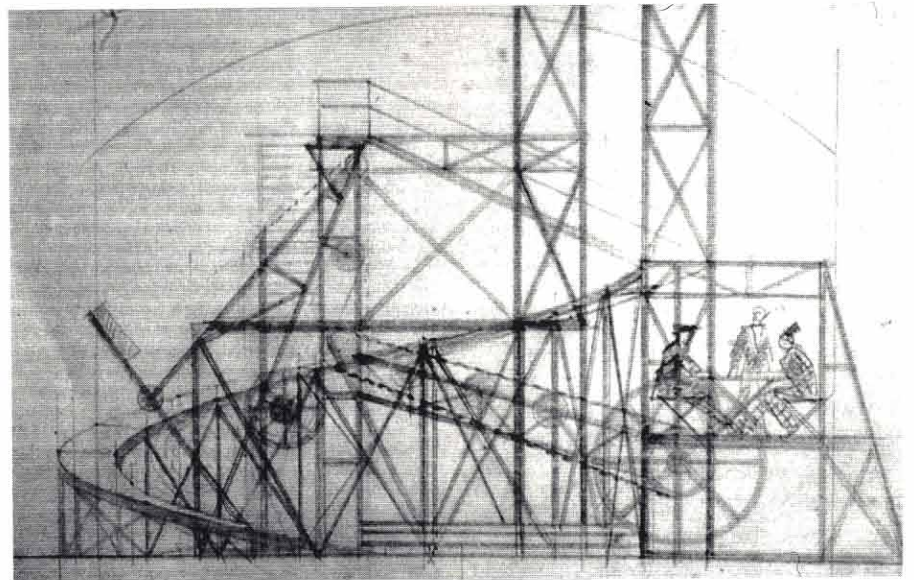
El elemento tiempo es detectable en el caso de la línea en una medida mucho mayor que en el caso del punto: la longitud es un concepto temporal. Por otra parte el curso de una curva se diferencia temporalmente del de una recta, aun cuando las longitudes sean idénticas, y cuanto más movida sea la curva más se extiende temporalmente<sup>31</sup>.

28. DE FEO, V., op. cit.

29. Ibid.

30. BANHAM, R., op. cit. p. 126.

31. KANDINSKY, V., op. cit. p. 10.



A. VESNIN: Escenario para *El hombre que fue jueves*, de CHESTERTON, 1922.

En los edificios proyectados con vistas a su construcción real, estas líneas se encuentran configuradas generalmente por elementos metálicos, recordando las estructuras vistas utilizadas por la ingeniería. El ingeniero es como hemos visto en Le Corbusier y aparece en muchos otros autores antes citados, el héroe de la arquitectura de estas décadas, considerado, en el decir de Banham, como el noble salvaje a imitar ("sanos y viriles, activos y útiles, morales y alegres"<sup>32</sup>). La figuración concreta a imitar es en este caso la de las vigas de celosía, con el modelo -explícitamente citado por Kandinsky- de la torre Eiffel. "La torre Eiffel de París ha sido el primer intento, que yo sepa, de ejecutar con líneas un edificio sumamente elevado: la línea ha terminado por excluir al plano"<sup>33</sup>. No en vano se ha calificado al paradigmático Monumento de Tatlin antes mencionado de *torre Eiffel del proletariado*<sup>34</sup>. Entre las ilustraciones de Kandinsky figura también una fotografía efectuada por Moholy-Nagy de una torre de radioemisión, vista desde abajo, desde donde aumenta el efecto visual de complejidad lineal de su estructura<sup>35</sup>.

Sin embargo podemos decir que la arquitectura no imita simplemente las formas ingenieriles buscando sustituir la arquitectura por la ingeniería. Su intención va más allá queriendo precisamente simbolizar los valores de aquélla. Así leemos de nuevo en Kandsinsky:

Las obras *constructivistas* de los últimos años son en gran parte, especialmente en su forma primitiva, *pura* o abstracta construcción en el espacio, sin utilidad práctica, lo que diferencia a estas obras de las de ingeniería y que nos obliga a situarlas en el campo del *arte puro*<sup>36</sup>.

Es decir la arquitectura muestra el simbolismo o la figuración de estas formas ingenieriles precisamente al utilizarlas allí donde no son exigidas por la necesidad, utilizando habitualmente los conocidos recursos del énfasis o la exageración.

En este sentido no tiene cabida dentro de una arquitectura verdaderamente artística la objeción de Fuller antes citada. Si bien dentro del mundo de la máquina e incluso de la ingeniería, las formas pueden quedar obsoletas en poco tiempo, (Banham señala que en los libros que escribió a comienzos de la década de 1920, preocupaba sobremanera a Le Corbusier el problema del envejecimiento y de la falta de permanencia -estética y en todo sentido- de las estructuras de ingeniería<sup>37</sup>), las formas simbólicas de la arquitectura maquinista permancen para siempre simbolizando la constructividad mecánica en esa forma elemental, que es inmediatamente captada por todo espectador-recreador.

Si consideramos otra de las obras más emblemáticas del constructivismo ruso podemos señalar todavía algunos de los rasgos figurativos más característicos. Se trata del edificio *Leningrad-Pravda* de los hermanos A. y V. Vesnin, de 1923. Recogemos la descripción que hacía de él El Lissitsky en *Russland, Viena 1930* (pp.13):

El edificio es característico de una época sedienta de vidrio, hierro y hormigón. Todos los elementos accesorios que una calle metropolitana impone a un edificio -ilustraciones, publicidad, reloj, altavoces, incluso el ascensor interno- están incorporados al diseño como partes igualmente importantes, y contribuyen a la unidad del edificio. Tal es la estética del constructivismo.

En cuanto a la publicidad Reyner Banham observa que fué Tony Garnier el primero que la introduce en la parte superior del hotel principal de su *Cité industrial*, siendo Sant'Elia uno de los primeros en proyectarla ya como parte del diseño del edificio<sup>38</sup>. También en el futurismo se encuentran en los ascensores los símbolos del dinamismo que debe alcanzar a través del edificio a toda la ciudad.:

Debemos inventar y reconstruir ex novo nuestra ciudad moderna como un



MOHOLY-NAGY, Fotografía de una torre de radioemisión vista desde abajo.

32. LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Citado por *Hacia una arquitectura*. Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1964, p. 6

33. KANDINSKY, V., op. cit. p. 108.

34. DE FEO, V., op. cit.

35. KANDINSKY, V., op. cit. p. 110.

36. *Ibid.*, pp. 109-110.

37. BANHAM, R., op. cit. p. 126 nota 12.

38. *Ibid.*, p. 140.



A. y V. VESNINA: Proyecto de un Palacio de Trabajo, 1923.

astillero tumultuoso e inmenso, activo, móvil y dinámico, y el moderno edificio como una gigantesca máquina. Los ascensores ya no deben esconderse como gusanos solitarios en los huecos de las escaleras; éstas -ahora innecesarias- deben abolirse y aquéllos deben trepar por las fachadas como serpientes de cristal y hierro<sup>39</sup>.

Análoga función la cumplen las grandes antenas con toda su parafernalia de cables de sujección y contravientos, que rematan por ejemplo el Proyecto para el Palacio del Trabajo de Moscú de los mismos autores en 1923, y que tanta similitud guardan con la ilustración de Kandinsky del barco con las velas recogidas que muestra en sus mástiles y maromas el valor expresivo de las líneas<sup>40</sup>. A ellas está confiado el valor expresivo del edificio en mucha mayor medida que en los volúmenes paralelepípedicos que le constituyen.

El acento puesto en la estructura esencial, que vence las activas fuerzas naturales con las que debe contar la arquitectura de todos los tiempos, y con ella el acento puesto en lo accesorio y móvil, en todos los mecanismos relacionados con los cambiantes fenómenos de la técnica, incluida la de las comunicaciones sociales que la actualidad pone a nuestro alcance, determina la línea por la que se mueven los significados que interesan a esta arquitectura.

Otras obras construídas, y algunos proyectos realizados más específicamente con este fin, responden a una iconografía que emplea los mismos elementos, ya señalados, con mayor moderación, o bien resultan más próximos al repertorio futurista (*Propuesta de Ministerio de Industria pesada*, de Vesnin, por ejemplo), de De Stijl (*Gabinete abstracto* de

El Lissitzky), del Bauhaus (*Fantasia arquitectónica n.º 70*, de Chernijov) o incluso del propio expresionismo en la versión que utiliza formas curvas (*Industrialización* de Chernijov, en *Construcción*). Es por ello que detenemos aquí nuestro estudio, no sin antes añadir que esta figuración, como otras contemporáneas, responde al principio, ya expresado por el siempre pionero futurismo, de que:

la decoración como algo superpuesto y pegado a la arquitectura es un absurdo, y que sólo del uso y disposición de materiales crudos, desnudos y violentamente coloreados pueden surgir los valores decorativos de una arquitectura verdaderamente moderna<sup>41</sup>.

A este principio responde sin duda el alto grado de abstracción que, en todas sus variantes, ofrece la llamada arquitectura moderna. Ello es también consecuencia del modelo pictórico que la arquitectura indudablemente toma, como lo recuerdan las expresas declaraciones de los arquitectos más significativos (Oud en De Stijl, por citar un ejemplo). Nuestra tesis es que la falta de figuración en la pintura, como en la arquitectura, no debe terminar con los intentos de su estudio iconográfico, pues dicha abstracción no puede llegar a ser total sin el riesgo de negar todo significado al arte abstracto. Pues efectivamente sostenemos que es la figuración el apoyo fundamental del significado. Del mismo modo que es la figuración, habitualmente percibida por toda persona en su mundo natural o artificial (léase mecanicista), la que apoya los significados que Kandinsky advertía en las formas abstractas, objeto de su estudio *Punto y línea sobre el plano* que nos ha servido para fundamentar esta sucinta aportación.

39. SANT'ELIA en el *Messaggio*, citado según BANHAM, R., op. cit. p. 134.

40. KANDINSKY, V., op. cit. p. 107. Fig. 65.

41. SANT'ELIA en el *Messaggio*, citado según BANHAM, R., op. cit. p. 135.