

Utopias and dystopias in the former Soviet Union. The role of ornament in modern Soviet architecture of Central Asia and the Caucasus

PALABRAS CLAVE • UNIÓN SOVIÉTICA • ARQUITECTURA • UTOPIA • DISTOPIA

KEYWORDS • SOVIET UNION • ARCHITECTURE • UTOPIA • DYSTOPIA

RESUMEN

Con posterioridad a la disolución de la Unión Soviética, comenzó un período de revisionismo histórico respecto de lo que había sido la producción arquitectónica bajo este régimen, en especial en aquellos países del Asia Central y del Cáucaso, que se independizaron luego de un prolongado período de sometimiento soviético. Lo que ha motivado que en gran parte de estos países esta producción arquitectónica haya quedado en un estatus ambiguo, entre la renovación o la ruina. El abandono y deterioro en que se encuentran estos inmuebles ha hecho su presencia más notoria en el paisaje urbano. Sobre este tema se ocupa este artículo, tratando de entender el contexto dentro del cual surgieron, y los ideales utópicos que ellas representaban, además de las causas o motivos por los cuales estas obras finalmente se han convertido en algo más próximo a una distopía posmoderna, que la utopía que las vio nacer.

ABSTRACT

After the dissolution of the Soviet Union, a period of historical revisionism of the architectural production developed under this regime began, especially in countries of Central Asia and the Caucasus that had gained their independence after a long period under Soviet domination. Consequently, much of the architectural production in many of these countries has remained in an ambiguous standing, between renovation and ruin. The abandonment and deterioration these buildings are found in, has made them more noticeable in the urban landscape. It is this subject this article aims at pursuing to understand the context in which they emerged, the utopian ideals they represented and the causes or motives for these buildings to have finally become somewhat closer to a postmodern dystopia, than to the utopia that gave birth to them.

Utopías y distopías en la ex Unión Soviética

El rol del ornamento en la arquitectura moderna soviética del Asia Central y el Cáucaso

DR. MAURICIO BAROS TOWNSEND · Departamento de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile · mbartown@gmail.com

Fecha de recepción: 30 de septiembre 2019 · Fecha de aceptación: 25 de noviembre 2019

INTRODUCCIÓN

“The post-Soviet subject is no doubt a theoretical construct whose validity is always threatened by its extreme heterogeneity. Yet there are certain social, political, cultural, and aesthetic factors that not only bind us all together, even after twenty-five years of the post-Soviet experience, but also make us occupy a particular non-space in contemporary global coloniality and often trigger decolonial aesthetic drives among post-Soviet artists and thinkers” (Tlostalova, 2018, p. 33).

De todas las distopías¹ posibles resultan, sin duda, las soviéticas las más atractivas, no solo por haberse presentado como una modernidad alternativa, sino que, de igual forma, por el estatus en que han quedado muchas de ellas, en una zona liminar, entre futuro y pasado, entre proyecto y ruina. “These ‘unworthy memories’ are actually not forgotten facts but rather lost ‘between memory and representation’” (Kovtiak, 2018, p. 37). En esta dimensión, cabe destacar la considerable carga distópica que contienen en particular las obras o construcciones que

se encuentran en los países independizados de la ex Unión Soviética, a saber: Uzbekistán, Turkmenistán, Azerbaiyán, Georgia y Armenia, las cuales serán, *grasso modo*, objeto de este estudio.

Debemos señalar que todas estas naciones del Asia Central y del Cáucaso adolecieron de una característica común: experimentaron una historia de ocupación rusa y, luego, soviética, relativamente similar, que se extendió por más de un siglo. Esta permanencia ruso-soviética contribuyó a homogeneizar el paisaje urbano en toda la región “Political powers use urban landscapes to introduce and consolidate their ideological perspective in the social reality of everyday life” (Malikov, 2018, p. 129) —aun cuando existían tradiciones en algunos casos disímiles, como son las tradiciones islámicas y cristianas— debido a que dentro de este período se podían encontrar obras neoclásicas de impronta europea, conviviendo con cientos de unidades habitacionales kruschovitas de los últimos períodos de la URSS.

En la actualidad, cada una de estas naciones, ahora independizadas, ha tenido una política

¹ Las distopías modernas se manifiestan en una situación simbiótica y especular con las utopías, y esto es porque las distopías no han sido sino el resultado de una utopía inacabada o fallida, es así que los regímenes totalitarios del siglo XX, en especial los de larga data, como el soviético, han pasado a ser considerados distópicos (Claeys, 2017).

ambigua respecto de la conservación o demolición de estas construcciones, con posturas diversas que van, por un lado, desde el abandono total y, por otro, hacia a la renovación o rehabilitación de las mismas “Georgia has embarked on a nationwide project of architectural amnesia, transforming Soviet buildings into either faux-historical confections, on the one hand, or glass-entombed nodes of foreign investment, on the other” (Frolova-Walker, 1998). Sin embargo y a pesar de ello, todas estas obras presentan una problemática que si bien presenta un carácter regional, al mismo tiempo, involucra temáticas de un ámbito más global. Es precisamente eso lo que aquí se propone analizar, para tratar de encontrar una respuesta a esta problemática, que se ha suscitado más allá de las fronteras regionales y que pareciera esconder un trasfondo que atañe más a aspectos ontológicos de la misma arquitectura, que a lo políticamente contingente.

El desarrollo del artículo expone el resultado investigativo exploratorio, en vista a la construcción de lineamientos argumentativos que permitan una interpretación de obras de carácter público, localizadas en ciudades de la post Unión Soviética. Obras que recién durante las últimas décadas han quedado abiertas al conocimiento y escrutinio internacional y, al potencial análisis teórico, posibilitando la comparación y complementando ideas globales sobre modernidad arquitectónica, en la diferenciación de marcos culturales y sus elementos relevantes. Específicamente, se aborda la reflexión sobre la dimensión estética de las obras modernas referidas y la presencia de elementos ornamentales en ellas que articulan su ambivalencia discursiva.

MODERNIDAD Y UTOPIA EN LA URSS

Tal vez una de las características más relevantes de la ex Unión Soviética es el fuerte carácter utopista que lograron imprimirle a la mayor parte de sus manifestaciones artísticas. Es innegable que la Revolución bolchevique no solo fue la más radical de todas las revoluciones

del siglo XX, sino que también logró romper más brutalmente con el academicismo de las épocas precedentes, cimentando así las bases del abstraccionismo moderno. No obstante, este radicalismo pronto se vio interrumpido por los propósitos y deseos que parecían tener los jerarcas rusos de la época:

“The dispute was essentially between Lenin and his reading of Marx’s aesthetics, and the leader of the newly formed Proletarian Cultural organization, *Prolekult*, Aleksandr Bogdanov. The Bogdanov faction insisted that the past must be treated as a tabula rasa, from which proletarian art and culture would be built on entirely new principles. To Lenin the underlying principle was that of Marx, that ‘Everything which was created by humanity before us’ must be critically assessed, and ‘the treasures of art and science must be made accessible to the whole popular mass’” (Cullerne y Taylor, 1993, p. 88).

El surgimiento del denominado Realismo Social, con su *dictum* de que el arte debería ser “Nacional en su forma y socialista en su contenido”², complicaría los propósitos de los abstraccionistas que buscaban practicar la *tabula rasa* con el pasado histórico. El asunto presentaba dos aristas problemáticas: por una parte, desconocía el pasado artístico de la propia Rusia imperial y, por otra, no parecía dar cuenta de las Repúblicas no rusas, es decir, de los países ocupados por la Unión Soviética, cuyo pasado no era necesariamente compartido con la Rusia zarista.

El abstraccionismo, además, compartía una hermandad con las vanguardias artísticas europeas del momento, las cuales eran tildadas de burguesas y, por lo tanto, en contra de las

pretensiones artísticas soviéticas. Al respecto el crítico de arte, Federov Davidov³, señalaba: “El abstraccionismo es una escuela negativa y profundamente reaccionaria del arte burgués. El abstraccionismo es antihumano y hostil a todo lo que es verdaderamente humano. Es enemigo del realismo y enemigo del arte socialista y, en general, de todo arte progresista y avanzado...” (Kurtz, 1991, p.138).

Esta peculiaridad obligó a reformular los propósitos artísticos y arquitectónicos de acuerdo a los principios de este “realismo social”, y siempre conservando el fuerte contenido utópico que caracterizó a la producción arquitectónica soviética en casi toda su existencia. No obstante, resulta interesante constatar que este fuerte impulso abstraccionista no desapareció del todo: “Khrushchev’s ‘thaw’ followed—the liberalization of the most repressive policies of Stalinism in politics, culture, and everyday life. With this change to official discourse, architects were able to return to avant-garde forms from the 1920s and re-embrace the Constructivist legacy” (Zarecor, 2014, p. 5), este abstraccionismo resultó funcional para aquellas obras que pretendieron instalar una nueva identidad a través de toda la Unión Soviética, más allá de sus diferencias regionales.

ESTÉTICA Y UTOPIA

“La cultura maquinista al estilo soviético tuvo sus orígenes en la expresión de una carencia, por lo que incluso se podía ver que su brutalidad poseía una cualidad utópica” (Buck-Morss, 2004, p.128). Para la construcción de la utopía que tenía en mente el estado soviético, tuvo que utilizar las diversas disciplinas artísticas como medio para poder plasmar este ideal de sociedad que se deseaba construir, es por ello que el factor

² Esta frase fue acuñada por Stalin en los años 20, dirigida especialmente a la protección de la cultura de las repúblicas no rusas que conformaban la Unión Soviética (Van Ree, 2002).

³ Alexey Fedorov-Davydov (1900-1969) fue un estudioso de arte soviético. Su artículo de 1929 “Los principios de los museos de arte de construcción” criticó las galerías y museos soviéticos existentes por su “fetichismo de los objetos”.

estético adquirió tanta importancia en la historia de la Unión Soviética. Así, algunos autores postulaban que el componente utópico del arte y arquitectura soviéticos tendría su origen en el carácter revolucionario de su nacimiento, lo cual lo habría hecho único, irrepetible e intemporal o fuera del tiempo histórico: "Revolution is Revelation, an eschatological moment in human experience that announces the New Order, the New World, the New Life... Russia's was the first revolution to occur when both politics and technology were seen to be globally interlocked" (Stites, 1989, p. 3). En esta perspectiva, se encuentra la carencia de bienes materiales que caracterizó a los primeros tiempos de la URSS y que fue reemplazada por la promesa de futuros recursos, que proporcionarían una supuesta felicidad material para todos sus ciudadanos, a través de una poderosa maquinaria propagandística que, por largo tiempo, mantuvo vivo el ideal utópico: "Su estilo visual de representación del confort corporal –la vida sobre la muerte, la salud por encima de la enfermedad, la abundancia, sobre la necesidad– apelaba al espectador en un nivel somático que poco tenía que ver con su contenido ideológicamente artificioso" (Buck-Morss, 2004, p. 139).

Se prometía un bienestar físico, enfocado en lo corporal y el bienestar material, ideales que se construyeron a partir de un imaginario visual que tuvo como objetivo concederle un carácter estético a estas ideas políticas, tendientes a mantener vivo el anhelo de la utopía. Precisamente, la persistencia de este ideal utópico se verá fundamentado en una carencia permanente, la cual habría conducido a una verdadera "utopía petrificada" tal como lo definen Balina y Drobenko (2009, p. XXIV): "But perhaps the most interesting thing about a petrified Utopia is the trail of evidence for this pursuit of happiness. And it is perhaps the most significant and instructive thing in the experience of the lost Soviet civilization".

Es indudable que uno de los componentes fundamentales en el sostenimiento de este ideal utópico fue la estetización de una cultura de consumo visual en general, más que la

implantación de una cultura material. En rigor, verdaderamente fue la estética la que le dio cuerpo a la utopía; de esta forma, lo ideal a través de lo estético tuvo precedente sobre lo real, pero, a su vez, lo estético fue de alguna manera una forma de lo real.

LA RACIONALIDAD ESTÉTICA

Uno de los problemas trascendentales que tuvo el realismo soviético fue encontrar precisamente un fundamento racional para lo estético, que lo alejara de las aproximaciones personalistas y burguesas y que se estaban dando en las vanguardias europeas. El realismo socialista, definido a partir de la idea de Marx, señalaba que el universo material existe ante todo, y la percepción del hombre es secundaria a su realidad material. Esto conducía a la necesaria búsqueda de una racionalidad en los propósitos artísticos.

Nicolái Gavrilovich Chernyshevski⁴, filósofo socialista revolucionario que influyó en personajes como Lenin estableció el criterio que señalaba que la vida era estética, y que la belleza estaba asociada a una existencia humana saludable y normal. Con ello se pretendía encontrar un fundamento racional a lo estético. El problema se suscitaba cuando la objetividad buscada en este primer criterio desaparecía en el segundo postulado del mismo autor: "This second criterion of the aesthetic is a subjective one, however. It assumes that aesthetic qualities are determined by the subject, and are not necessarily present in things as they objectively are, in themselves" (Lazlo, 1964, p. 227).

En efecto, este segundo criterio, más subjetivo, asumía que las cualidades estéticas estaban determinadas por el sujeto y no necesariamente

presentes en las cosas objetivamente. Así, mientras el primer criterio sentaba las bases para una escuela objetivista, que propendió a ser dogmática y absolutista, el segundo apuntaba a un pensamiento más evolutivo y progresivo que, con exclusión de las cualidades estéticas de la esfera del objeto, le otorgaba al sujeto un rol como elemento relacional en el arte.

La escuela objetivista afirmaba que la realidad era una sola, y debería ser reflejada a través del proceso artístico, y que la cognición artística no era diferente de la científica, por consiguiente, lo que diferenciaba el arte de la ciencia era solo un asunto de material. Esta dualidad objetivo/ subjetivo pareció caracterizar a todo el Realismo soviético, reflejando, por una parte, las tensiones existentes entre la construcción de una nueva realidad y, por otra, el respeto por el pasado y lo local.

En un ulterior desarrollo de esta búsqueda de la racionalización del pensamiento estético, encontramos las posturas de Vanslov, Stolovic, Tasalov, y Borev:

"They managed to circumvent Burov's difficulty with the reflection theory in finding aesthetic qualities by deduction from the objective process of social life. Thus, (unlike Burov) they take for their starting point social existence, and not individual cognition. While they agree that the aesthetic specific of reality is due to objects expressing a content relevant to human life, they attribute these qualities to the objects (i.e. to objective reality) making the presence of the aesthetic qualities independent of the perception of any given individual human subject" (Lazlo, 1964, p. 227).

Estos autores se apartaron de los postulados que se basaban en los procesos cognitivos para

⁴ Nicolái Gavrilovich Chernyshevski (1828 -1889) fue un revolucionario y un filósofo socialista ruso. Fue el líder del movimiento revolucionario en Rusia, conocido como *naródnik* (nombre que reciben los revolucionarios rusos de las décadas de 1860 y 1870), en la década de 1860, y una figura que influyó a líderes como Vladimir Lenin, Emma Goldman o Svetozar Marković.

interpretar la realidad, y tomaron como punto de partida la existencia social y no la cognición individual. Se buscó, entonces, cualidades estéticas relacionadas con lo socialmente colectivo, más que las obtenidas por la percepción individual de un solo sujeto.

Aquí la belleza no es inherente a la relación sujeto-objeto, sino a las relaciones sociales de las personas. Así, la representación de la belleza aparecía en el curso de la vida social como en un proceso de existencia humana colectivista; aquí el sujeto importante es el “sujeto colectivo”, y es en torno a este sujeto el que debían surgir los nuevos ideales estéticos. En estos ideales se encontrarían los denominados valores sociales colectivos, como lo es, por ejemplo el “heroísmo”:

“The heroic act transforms the hero’s body from a medium into a message. In that respect the hero’s body is distinct from that of the politician, scientist, entrepreneur, or philosopher, the bodies of whom are concealed behind the social function they exercise. When a body manifests itself directly, however, when it explodes the shell of the social roles it usually plays, the result is the hero’s body” (Groys, 2008, p. 130).

Este hombre nuevo además se asociaba directamente con el ideal utópico de sociedad que tenían los jefes de la URSS, y que muchos de ellos creían corporeizar, como es el caso de Stalin y la reproducción de su figura (Kabachnik et al, 2015) como líder y prototipo de este ideal: el hombre que no actuaba para su propio interés, sino para el interés colectivo. La búsqueda entonces de la representación de estos valores, fue lo que hizo que tempranamente se diera un giro que alejaba el arte del abstraccionismo y que caracterizó a los primeros años de la Revolución.

“Avant-garde artists wished to create a new public, a new type of human being, who would share their own taste and see the world through their eyes. They sought to change humankind, not art. The ultimate

artistic act would be not the production of new images for an old public to view with old eyes, but the creation of a new public with new eyes” (Groys, 2008, p. 146).

La búsqueda de lo racional en lo estético también era un propósito compartido con las vanguardias europeas, corrientes iniciadas tempranamente por Konrad Fiedler quien postuló lo útil y funcional de la belleza; sin embargo, el punto de encuentro con los inicios del movimiento bolchevique se dio más bien con la pretensión de que lo mecanizado podría constituirse en esa base racional de las nuevas propuestas arquitectónicas: “the combination of art and technology, or applying the machine and displaying its features was one of the most prominent properties of their works” (Koloogani, Ghazvini, 2017, p. 58), dando origen a un corpus de propuestas, ideales y utopías que caracterizaron la producción de los constructivistas en sus primeros años, no obstante, posteriormente serían rechazadas por el régimen que inicialmente las apoyó.

Según algunos autores (Buck-Morss, 2004) el culto a la máquina antecedió a la aparición y adquisición de las mismas por parte del régimen, así la “maquinolatría” superó a la realidad, porque la industrialización llegó años después que en el resto de Europa y América, por consiguiente, no se vieron sus efectos inmediatos. En la Unión Soviética se poetizó, de alguna manera, la producción industrial, porque se conoció como idea antes que realidad, alcanzando niveles casi de fetichismo, como ocurrió con la figura de Henry Ford, en la URSS.

Sin embargo, parte de esta ideología de lo mecánico prevaleció en otros ámbitos artísticos, como lo fue en el cine. El ámbito cinematográfico será pues el primero que plasmó la imagen de lo colectivo como “masa”, y cuya manifestación plástica resultaba un fenómeno nunca antes visto: “Se ha llegado a decir que la ‘masa’ como fenómeno visual coherente, solo puede habitar en el espacio simulado e indefinido de la pantalla del cine. El

cine crea un espacio imaginado donde existe un cuerpo colectivo” (Buck-Morss, 2004, p. 169).

Sin embargo, en el resto de las artes, la Unión Soviética se decantó más bien por ideales morales que le permitieron guiar a la sociedad como un colectivo hacia la construcción de la utopía, que el Estado tenía en consideración. Es por ello, que lo heroico, el trabajo, el deporte, etc., fueron los elementos que formaron parte del imaginario soviético y se instalaron después del término de las propuestas constructivistas del primer período, y que responderían de mejor forma a los personalismos de sus propios jefes. De hecho, historiográficamente y, en cierta medida, cada una de las tres utopías reconocidas por los historiadores están relacionadas con un jefe distinto: Lenin, Stalin y Krushchev.

LA TIPIFICACIÓN Y LA INSTAURACIÓN DE UN NUEVO ORDEN

Aunque se creyó encontrar valores estéticos objetivos que respondieran a lo colectivo en la representación de ciertas figuras como el héroe, en el caso de la arquitectura esto era más complejo. Para ello, se utilizó la tipificación como un medio de responder a este sujeto-colectivo, la cual tendría como propósito crear el nuevo paisaje de la ciudad soviética, a través de la instalación de estos elementos tipificados en todas las ciudades del país. “According to Marxist materialism, the base determines the superstructure, and the task of Soviet construction was to build material foundations that would mould nothing less than a new society” (Humphrey, 2005, p. 39). Lo interesante de aquello es que más que partir de un tipo morfológico particular, se privilegió lo programático sobre lo formal, es decir, fueron programas asociados con este sujeto colectivo que se configuraron principalmente como los nuevos hitos del paisaje de la ciudad soviética: clubes, gimnasios, cines, museos, etcétera.

En esta perspectiva, algunos países en los cuales se ubican las obras a analizar en este estudio,

resultan un claro ejemplo de lo expuesto, debido a que varios de ellos han tenido épocas pretéritas tan diversas como las de los países del Asia Central y del Cáucaso, los cuales vieron sus ciudades invadidas por un set de edificios que comenzaron a reemplazar a las tradicionales construcciones de su pasado, “So was the idea that one had to rid oneself of old belongings and habits, purging the last traces of the past, both materially and mentally” (Reid, 2006, p. 257), y que justamente permanecen todavía en un estatus indefinido postindependencia y término de la Unión Soviética.

Cuando ocurrió la incorporación de estos territorios a la Unión Soviética esto significó una importante aportación al desarrollo del arte y arquitectura soviéticos, debido al contacto con el rico pasado cultural y artístico que estas naciones poseían. En efecto, el desarrollo artístico que ellas habían alcanzado se debía, en líneas generales, a que la mayoría de estas naciones formaban parte de la cultura islámica, escenario que hizo posible que sus principales expresiones artísticas, como los textiles, la orfebrería, la carpintería, etc. tuviesen un fuerte componente artesanal y, por lo tanto, popular en su factura. Este contexto motivó a los teóricos soviéticos para que reconsideraran este arte, especialmente, porque respondía a la idea de un arte colectivo realizado popularmente y, por ende, alejado de un origen burgués contra el cual se contraponían.

“Working on non-Western territory, modernist architects can be stated to have worked under an influence of two oppositely directed imperatives – a universalist one and a localising one, centripetal and centrifugal, futurological and traditionalist, functionalist and symbolical” (Chukhovich, 2017, p. 265).

Precisamente, estos países que se ubicaban fuera del orbe ruso serán los primeros que promuevan la idea de basarse en las expresiones artísticas locales e incorporarlas, de alguna manera, a la nueva arquitectura soviética, a través del trabajo del ornamento.

LA MEDIACIÓN DEL ORNAMENTO

“Ornament then represents the median plane that allows such arresting transitions between disciplines and scales to occur”. (Papapetros, 2016, p. 58).

Las nuevas categorizaciones estéticas surgidas a partir de la Ilustración, tendieron claramente a otorgarle un rol completamente secundario al ornamento, el cual terminaría por desaparecer con los ataques de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Sin embargo, en este caso, en países con una larga tradición artística en productos como los textiles, el ornamento adquirió un nuevo significado.

“There is a difference between ‘filling’ a space with a design and transforming an object by covering all or parts of its surfaces with that design. In the first instance, the filling design has no other purpose than to partake of whatever uses its carrier has; in the second one, it can transform the very purpose of its carrier” (Grabar, 1992, p. 41).

El ornamento en el arte y arquitectura islámicos, no es un mero “adorno”, sino como lo establece Grabar, el ornamento adquiere tal importancia que modifica la estructura misma de una obra, convirtiéndose así en la parte más importante del mensaje que la obra quiere transmitir. Y esto parece ser más evidente en las artes menores y la artesanía. El vestir tanto el cuerpo como la arquitectura pertenecían a la tradición de la que formaban parte los contextos culturales aquí referidos, enclavados en la antigua ruta de la seda.

“This principle of ‘dressing’, understood in its widest sense, is our subject here. In its emphasis on textural covering, and its convolution of visual and tactile sensuality, Semper’s work raises key questions about the material experience of Soviet daily life... carpets on walls, curtains in restaurants, fabric shops on every street – such were the familiar signs of the Soviet domestic landscape; these were the textures and

textiles within which daily life nestled” (Balina, Dobrenko, 2009, p. 120).

Esta cualidad textil semperiana, notoriamente presente en esta región del Asia, desde sus vestimentas hasta sus edificios, adquirió un nuevo significado para esta nueva sociedad soviética, cuyas carencias tenían que ser de alguna manera, cubiertas.

No obstante, la producción artesanal llamaría la atención de los teóricos soviéticos por el carácter que adquiría, por su propia factura y la habitualidad con que las artes principalmente textiles se practicaban en toda la región. Entonces, se intentó rescatar de estas expresiones artísticas la esencia “folclórica” que ostentaban estos textiles y el valor colectivo de los mismos, los cuales, en su conjunto, ofrecieron, a la postre, interesantes experimentaciones.

EL ROL DEL ORNAMENTO EN LA URSS

“Los arquitectos se apresuraron a declarar que seguían haciendo suya la frase de Lenin ‘los proletarios tienen también derecho a las columnas’, en el sentido, claro está, de derecho a la belleza” (Kurz, 1991, p. 205). Si pudiésemos simplificar la problemática de los estilos en la URSS, aún bajo el riesgo de ser “reduccionistas” podríamos afirmar que son tres tipos de ornamento los que entonces aparecieron en la Unión Soviética: 1. el ornamento clasicista que respondió al oficialismo y a los gustos y personalismo de sus jerarcas. Este ornamento clásico emergió preferentemente en aquellos edificios de carácter más político como los edificios de gobierno; 2. un ornamento que avaló las necesidades de identidad de las culturas regionales y que surgió en programas más de carácter cívico y social; y 3. un ornamento más abstracto, ligado a la prefabricación, presente en edificios cívicos y residenciales.

El desafío para los arquitectos soviéticos fue evitar la simple imitación de las antiguas

1. Mercado Techado de Oktyabrsky, Tashkent. Fuente: fotografía del autor, 2017.



2. Cirkus de Ashgabat. Fuente: fotografía del autor, 2017.



estructuras y, al mismo tiempo, generar propuestas modernas acordes a los programas del partido. “Kvirkvelia identifies two major tendencies in the architecture of this period: one was an attempt to create a so-called “National Style”, while the other was concentrated on the use of rationalistic principles for architectural compositional design” (Khabuliani, 2016, p. 43). Esto se resolvió de una manera dual: por una parte se buscó incorporar un nuevo set de edificios con los programas sociales exigidos, cuya morfología tendía a responder a una estética más asociada con la modernidad y los nuevos materiales y, por otra, se exploró la incorporación de elementos que, de igual manera, permitieran la identificación con las culturas locales. Para efectuar esto se utilizó el ornamento, el cual tuvo variadas maneras de ser incorporado, como podemos apreciar en las obras que procederemos a analizar sucintamente.

“Soviet architectural strategies, like those of other European empires, began with the straightforward implantation of new building types, and culminated with their stylistic “nativization” (Castillo, 1997, p. 33). En el caso de las obras ubicadas en los países aquí tratados, surgió además un elemento adicional de suma importancia para los propósitos del ideario soviético, cual es el reemplazo de las antiguas estructuras medievales de las ciudades de la región por un planeamiento más funcional

y ordenado en lo urbano, lo cual dio origen a la demolición de los antiguos centros urbanos, para ser sustituidos por una grilla regular y, por otra parte, a la renovación del que se consideraba el edificio de mayor uso y afluencia de público, el Bazar. Es preciso recordar que numerosos países de la región formaban parte de la antigua ruta de la seda, por lo tanto, los “bazares” ocupaban un lugar fundamental en estas antiguas urbes. “Anyone who has visited even a moderate sized, pre-industrial Muslim town... will have noticed the architectural remnants of Muslim rule: the fort or palace, the mosque, and the bazaar” (Dale, 2010, p. 213). Sin embargo, la mayor parte de ellos fueron demolidos por los soviéticos y reemplazados por otras estructuras en las cuales se experimentó con nuevas formas muy diferentes a los mercados originarios. En rigor, el propósito de este conjunto de edificios cumplía así con la segunda parte del *dictum* de ser “socialista en su contenido”, pues estaba dirigido al uso colectivo de toda la población.

“After the middle of the 1950s, however, new types of construction emerged with the industrialisation of the building industry and the use of iron and concrete. A nostalgia for “national” architectural decorative elements emerged and took the form of heavy iron and concrete grilles on façades, with iron and concrete arcs and domes” (Alexander, Buchli, Humphrey, 2012, p.112).

En virtud de ello, fueron diversas las maneras para incorporar el ornamento dentro de esta nueva arquitectura. En primer lugar, tenemos el caso de la aplicación de un motivo ornamental que se traspasa de un medio al otro, como es la transferencia de motivos textiles a la arquitectura; así lo demuestra el “Mercado Oktyabrsky” (antiguo bazar de Tashkent, capital de Uzbekistán), de los arquitectos Vladimir Azimov, Sabir Adylov et al., c. 1980. Si bien el bazar posee una estructura completamente moderna, su revestimiento está constituido por cerámicas que imitan los motivos textiles propios de la zona (FIGURA 1).

En segundo lugar, tenemos la incorporación de motivos ornamentales extraídos de la cultura popular, situados en lugares estratégicos y similares a lo ocurrido en el Art Deco en Europa; es el caso del Cirkus de Ashgabat, diseñado por Arif Zeynalov y construido en Turkmenistán, en 1984 (FIGURA 2). En este caso, el edificio también presentaba una morfología moderna, pero se utilizaba una decoración de motivos estilizados principalmente en los aleros y cornisas del edificio.

En tercer lugar, observamos la reinterpretación de motivos ornamentales a través de un nuevo elemento más abstracto como los paneles prefabricados que parecen convertirse en una segunda fachada de un edificio; esta característica se puede observar en el Hotel

3. Hotel Uzbekistan. Fuente: fotografía del autor, 2017.
4. Ex Museo de Lenin. Fuente: fotografía del autor, 2017.
5. Auditorio de la Escuela Tecnológica de Tbilisi. Fuente: <http://wiki.azw.at/sovietmodernism>
6. Casa de la Educación de Ashgabat. Fuente: fotografía del autor, 2017.



Uzbekistán de los arquitectos Ilya Merport, L. Yershova, V. Rashchupkin et al., de 1974 (FIGURA 3), y en el ex Museo Lenin de los arquitectos Yevgeny Rozanov, Vsevolod Shestopalov, de 1970 (FIGURA 4), ambos edificios situados en Tashkent. Sin duda, esta modalidad se configuró en una interesante readaptación de un motivo ornamental a través de un elemento nuevo. El resultado fue exitoso en la mayor parte de estas construcciones, adecuándose el edificio a la modernidad y también a la apropiación de lo local mediante la ornamentación. De esta forma, ambos edificios muestran una morfología completamente moderna: en el caso del

Museo, surge esta doble fachada que imita la geometría de los ajaracados propios de la ornamentación islámica; mientras que en el caso del Hotel, el motivo asume las veces de un quebrasol muy similar a sus contemporáneos europeos.

En cuarto lugar, contemplamos la incorporación del ornamento que buscaba conjugar la arquitectura con la escultura o la pintura, con propósitos análogos a los referentes modernos europeos; nos referimos al auditorio de la Escuela Tecnológica, el ex Museo de Arqueología, de Tiflis, y La Casa de la Educación de Ashgabat, en Turkmenistán. En estos edificios,

la parte ornamental está situada localmente en un frontón o cornisa del edificio de manera bastante prominente. En algunos casos se alude directamente a un elemento figurativo, como lo era en el auditorio de la Escuela Tecnológica de Tiflis del arquitecto Nikoloz Lasareishvili, de 1976 (FIGURA 5), o la Casa de la Educación de Ashgabat de los arquitectos Vadim Klivensky, Dagmara Vysotskaya, de 1970 (FIGURAS 6 Y 7). Mientras que otros edificios se apartan del figurativismo para aproximarse a propuestas más personalistas, como es el caso del ex Museo Arqueológico de Tiflis de los arquitectos S. Kavlashvili y S. Bostanashvili, construido en 1988 (FIGURAS 8 Y 9).

- 7. Casa de la Educación de Ashgabat. Fuente: fotografía del autor, 2017.
- 8. Ex Museo Arqueológico de Tbilisi. Fuente: fotografía del autor, 2017.
- 9. Ex Museo Arqueológico de Tbilisi. Fuente: fotografía del autor, 2017.
- 10. Ex Ministerio de Transporte de Tbilisi. Fuente: fotografía del autor, 2017.



Existe, finalmente, un quinto grupo de edificios que carece de ornamentos, y cuya morfología responde más bien a experimentaciones formales que delatan una evidente herencia de las propuestas mecanicistas de la primera época del constructivismo, como es posible observar en el ex Ministerio de Transporte de Tiflis (hoy Banco de Georgia), de 1974, de los arquitectos Georgy Chakhava, Z. Jalaganiya, T. Tkhilava y V. Kimberg (FIGURA 10).

Entonces, como podemos apreciar, el ornamento jugó un rol mediador entre lo abstracto de las nuevas formas y las raíces artesanales locales, por consiguiente, se puede suponer que se trataba

de lograr una identificación con estas nuevas estructuras. Al respecto, es sorprendente el amplio abanico de experimentación que es posible encontrar en la búsqueda de lograr la ecuación perfecta entre nacionalismo y socialismo. Sin embargo, a pesar del gran valor arquitectónico que algunos edificios presentan, gran parte de estos permanecen en un estatus incierto post Independencia de la Unión Soviética, dada la gran complejidad histórica, social, cultural y simbólica que supone asumir este pasado para estas nuevas repúblicas, proceso que una vez finalizado, permitirá otorgarles el rol patrimonial que estas obras les cabe tener dentro de la historiografía arquitectónica, tanto nacional como mundial.

CONCLUSIONES: DE LO TEXTIL A LO TECNOLÓGICO

“Ornament may be back, but only outting behind what gave it its past notoriety: its position outside of instrumental need, which is to say, its openly symbolic nature” (Levit, 2008, p. 71).

El ornamento tan fuertemente denigrado por el Movimiento Moderno, ha vuelto, solo que ahora lo ha hecho a través de pieles, patrones, superficies, teniendo en este caso un origen material más que simbólico, como alude Levit. Este carácter simbólico en el caso de las obras

aquí estudiadas, tuvo un claro fundamento en el valor asignado a lo textil en las culturas tratadas, así estas obras de alguna manera hicieron un tránsito de lo textil a lo tecnológico.

En el caso de los edificios aquí mostrados, podríamos decir, que de alguna manera se sitúan en un punto fronterizo, entre lo simbólico y lo material. Lo simbólico provendría del entorno cultural de los países en donde estas obras surgieron, y lo material de las necesidades tecnológicas que la propia modernidad exigía. Es por ello que este grupo de obras representa el completo espectro desde el ornamento simbólico (Museo arqueológico de Tiflis), pasando por el ornamento abstracto (ex Museo Lenin, Hotel Uzbekistán), hasta el completo abandono del mismo en pos de la pura expresión abstracta de lo material (ex Ministerio de Transporte de Tiflis).

De alguna manera este tratamiento del ornamento puso en relieve la importancia de la fachada como superficie de representación, que es la manera cómo la arquitectura contemporánea se está utilizando actualmente, así pasamos de la piel tejida a la piel digital. Un tránsito del que sin duda estas obras fueron precursoras.

En un ámbito más general, es posible señalar que todas estas obras comparten el hecho de haber comenzado como utopías, y haber terminado, de alguna manera, truncadas, distorsionadas o desviadas de su propósito original, al concluir en una realidad que resulta un pálido reflejo de lo que se planteó inicialmente. "They can be admired for their abstract formal qualities, but what they stand for allegedly cannot have any relevance today; empty shells are all that is left of them" (Kulić, 2018, p.1).

En consecuencia, se convirtieron, a la postre, en verdaderas distopías, esto es, no en el sentido negativo del término, sino más bien por esa cualidad inacabada que presentan los proyectos inconclusos que no lograron integrarse al desarrollo y evolución de la mayor parte de las tipologías arquitectónicas en toda su extensión.

Precisamente, consideramos que este rasgo los conecta con la categoría de lo *Off Modern*, propuesto por Stlevana Boym, y que trataremos a continuación.

"Off Moderns explore a different conception of time that includes out-of-sync modernities and modalities" (Boym, 2017, p. 30). La autora acuña el término *Off modern*, para referirse precisamente a estas experimentaciones alternativas, a estos caminos paralelos que se dieron durante el siglo XX, durante el período de gestación de la modernidad arquitectónica. Resulta atractivo cómo surge el interés contemporáneo respecto de estas vías, rutas o caminos muchas veces trunco de la modernidad y no consideradas *in extenso* por la historiografía arquitectónica oficial. Para ofrecer una posible respuesta a aquello, quisiéramos plantear dos propuestas hipotéticas: 1) la del cambio de paradigma y 2) la del impacto del mundo virtual en la sociedad contemporánea.

Basados en el pensamiento de Boym, podemos sostener para la primera propuesta que uno de los elementos que ha caracterizado a los acontecimientos paradigmáticos de los últimos dos milenios, es una nítida flecha temporal, fijada por el pensamiento judeocristiano, que, entre otras cosas, cifra la salvación en un futuro ya sea religioso, político, tecnológico, etc. "Se suponía que se pasaba progresivamente de un estadio al siguiente; que el progreso era acumulativo; que cada estadio era necesario y que se trataba de un curso irreprimible en su conjunto, que podía demorarse, pero no detenerse" (López, Martínez, 2016, p.11). Desde hace más de 60 años el ya anunciado cambio de paradigma, establecía, de alguna manera, la crisis de este pensamiento lineal, de lo cual ahora parecemos tener clara evidencia, la línea se ha convertido en una red, una matriz, dentro de la cual no solo se posibilita un camino, sino infinitudes de caminos y rutas por transitar. Es decir, no hay un camino, solo vías y rutas posibles. "Linear thinking may be dangerous in a nonlinear complex reality" (Mainzer, 2007, p.16). Tal vez, entonces, el interés de estos caminos trunco de la modernidad, corresponda

a un revisionismo del pasado en busca de alternativas posibles a la situación presente. "Fulfilling the role of mnemonic bridges rather than tokens of longing for the failed communist past" (Bartmanski, 2011, p. 226). Para ello entonces, surge la necesidad de abrir todos aquellos caminos que alguna vez fueron posibles, e intentar ahora imaginariamente transitar hacia otros futuros. Es decir, buscamos "de-morar" el tránsito hacia este nuevo paradigma, tal vez por temor, o angustia, o simple nostalgia. "The off – modern shares with the postmodern approach an ambivalent attitude-between nostalgia and progress" (Boym, 2017, p. 35).

Nuestra segunda propuesta se relaciona con los desafíos que nos está imponiendo disciplinariamente la realidad virtual. Frente a innumerables manifestaciones que dejan en evidencia el impacto sobre la realidad física que está teniendo el mundo virtual, con sus "líquidas" consecuencias (Bauman y otros), la realidad material se presenta arcaica frente al etéreo mundo digital, con sus infinitas posibilidades de ubicuidad, velocidad y transparencia; es por ello que esta modernidad "brutalista" posee un doble atractivo: el de la ruina y el de lo arcaico. "This is where we might feel a surprising partial overlap with early modernism in architecture. The blankness of these forms and surfaces is mysterious, a void that provokes thought" (Harbison, 2015, p. 80).

Sin duda, que la descripción de las obras mencionadas anteriormente serían las primeras ruinas de la Modernidad, puesto que develan y despiertan una significativa nostalgia por aquello ya perdido u olvidado que ya no es solo el pasado, sino también el presente que lo arrastra consigo, porque la Modernidad nunca deja de ser nueva, por sus propios principios. "The experience of loss is endemic to living in modernity, regardless of whatever version of it applies in any particular time or place" (Pickering, Keightley, 2006. p. 920). A través de estos caminos trunco alternativos ha comenzado el período de oxidación de la

Modernidad, cuyos alcances son impredecibles y podrían hacer de todo el período Moderno una ruina. A esto se suma lo arcaico del carácter de estas obras, cuyo atractivo para la sociedad contemporánea está dado por su relación con lo basto, lo grotesco, etc., en definitiva, con aquello que nos remite a lo que es propiamente humano: el error. Tras esto, sin duda, detectamos la nostalgia por la vuelta a un origen que justamente comparte esa cualidad de lo informe, de lo arcaico, lo que está antes de la forma, o lo "preformado". Lo que, en rigor, no sería sino una expresión nostálgica y, tal vez, temerosa, de un futuro posthumano.

De este modo, lo que para estos países puede ser una problemática herencia, para nosotros es una interrogante respecto de los cambios que están ocurriendo en la escena arquitectónica global de la llamada posmodernidad. Mientras que estos países del Asia Central y del Cáucaso formaron parte de los sueños utópicos soviéticos, se sustentaron dentro del orden de la ideología de Estado, pero cuando feneció la URSS, los dejó en un estatus de orfandad, que los hizo aparecer desnudos, desprovistos y mostrando la fuerza del brutalismo de su nacimiento utópico y el patetismo de su orfandad actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aalee Koloogani, M., & Shad Ghazvini, P. (2017). An Explanation of the Machine Aesthetics in Russian Avant-garde Art Based on Marx's Ideas. *Architecture & Urbanism*, 14(48). <https://doi.org/10.17265/2159-5836/2016.04.010>
- Alexander, C., Buchli, V., Humphrey, C. (2012). *Urban Life in Post-Soviet Asia*. London: University College London (UCL). <https://doi.org/10.4324/9780203944875>
- Balina, M. Y Dobrenko, E. (2009). *Petrified Utopia. Happiness Soviet Style*. London: Anthem Press. <https://doi.org/10.7135/UPO9781843318170>
- Bartmanski, D. (2011). Successful icons of failed time: Rethinking post-communist nostalgia. *Acta Sociologica*, 54(3), 213–231. <https://doi.org/10.1177/0001699311412625>
- Boym, S. (2017). *The Off-Modern*. New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501328961>
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo Soñado y Catástrofe. La desaparición de la utopías de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de la Medusa. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2499.001.0001>
- Castillo, G. (1997). Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition. *Tradition Dwellings and Settlements Review* 8(2): 32-47.
- Chukhovich, B. (2014). «Orientalist modes of modernism in architecture: Colonial/ Postcolonial/ Soviet», *Études de lettres* [En ligne], 2-3 | 2014, mis en ligne le 15 septembre 2017. URL: <http://journals.openedition.org/edl/728>; DOI: 10.4000/edl.728
- Claeys, G. Ed. (2017). *Dystopia, a natural history*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198785682.001.0001>
- Culler, M. y Taylor, B. (1993) *Arts of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. New York: Manchester University Press.
- Dale, S. (2010). Empires and Emporia: Palace, Mosque, Market, and Tomb in Istanbul, Isfahan, Agra, and Delhi. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 53(1/2), 212-229. <https://doi.org/10.1163/002249910x12573963244403>
- Frolova-Walker, M. (1998). "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics. *Journal of the American Musicological Society*, 51(2), 331-371. <https://doi.org/10.2307/831980>
- Grabar, O. (1995). *The Mediation of Ornament*. Oxford: Princeton University Press.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/7469.001.0001>
- Harbison, R. (2015). *Ruins and Fragments. Tales of Loss and Rediscovery*. London: Reaktion Books.
- Humphrey, C. (2005, March). Ideology in infrastructure: Architecture and Soviet imagination. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2005.00225.x>
- Kabachnik, P., Gugushvili, A., & Jishkariani, D. (2015). A Personality Cult's Rise and Fall: Three Cities after Khrushchev's "Secret Speech" and the Stalin Monument that Never Was. *Region*, 4(2), 309-326. <https://doi.org/10.1353/reg.2015.0015>
- Khabuliani, K. (2016). Some Considerations on Aspects of Tbilisi's Identity rough Architectural Narratives. <https://www.semanticscholar.org/>
- Kovtiak, E. (2018). A bridge to the past: Public memory and nostalgia for the communist times in modern Georgia. *Journal of Nationalism Memory and Language Politics*, 12(1), 31–51. <https://doi.org/10.2478/inmlp-2018-0005>
- Kulić, V. (2018). Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe. *Architectural Histories*, 6(1): 7, pp. 1–6, DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.273>
- Kurz, J. (1991). *El Arte en Rusia. La Era Soviética*. Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético.
- Lazlo, E. (1964) A Survey of Recent Trends in Marxist-Leninist Aesthetics. *Studies in Soviet Thought*, Vol. 4, No. 3 (Sep., 1964), pp. 218-231.
- Levit, R. (2008). Contemporary Ornament: Return of the Symbolic Repressed. *Harvard Design Magazine* v. 28.
- López Yáñez A, Martínez Gutiérrez (2016). La dimensión utópica de la idea de progreso. *Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica*. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro. Universidad de Barcelona 2-7 de mayo de 2016.
- Mainzer, K. (2007). *Thinking in Complexity: The Computational Dynamics of Matter, Mind, and Mankind*. Springer (pp. 1–482). <https://doi.org/10.1007/978-3-540-72228-1>
- Malikov, A. (2018). The politics of memory in Samarkand in post-Soviet period. *International Journal of Modern Anthropology*, 2(11), 127. <https://doi.org/10.4314/ijma.v2i11>
- Papapetros, S. (2016) Ornament as weapon. In *Histories of Ornament*. Necipoglu, Payne. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Pickering, M., & Keightley, E. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*, 54(6), 919–941. <https://doi.org/10.1177/0011392106068458>
- Reid, S. (2006). Khrushchev modern: Agency and modernization in the Soviet home. *Cahiers Du Monde Russe*, 47(47/1–2), 227–268. <https://doi.org/10.4000/monderusse.3800>
- Stites, R. (1989). *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York: Oxford University Press.
- Tlostanova, M. (2018). *What does it mean to be Post-Soviet?* Durham and London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822371632>
- Van Ree, E. (2009). *The Political Thought of Joseph Stalin*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203221631>
- Zarecor, K. E. (2014). Architecture in Eastern Europe and the Former Soviet Union. *Architecture Publications*. 10. https://lib.dr.iastate.edu/arch_pubs/10