

A sepia-toned portrait of a middle-aged man with a receding hairline, wearing a dark jacket over a light-colored shirt and tie. He is seated with his hands clasped in front of him, looking slightly to the right. The background shows a bookshelf filled with books.

LIEFSCHITZ

**El artista y la falsa
consciencia**



EDITOR

EL ARTISTA Y LA FALSA CONSCIENCIA

MIJAÍL LIFSCHITZ

Traducción directa del ruso
Víctor Carrión



Ediciones EDITHOR
Quito – Ecuador
2022



Mijaíl Alexándrovich Lifschitz
(Melitopol 1905 – Moscú 1983)

*Textos Libres es una serie de textos que
Ediciones Edithor coloca a libre disposición
para su lectura y difusión.*

Título original: *Judozhnik i lozhnoie soznanie*.

Discurso en la XXXVIII sesión de la Academia de Artes de la URSS, 24 de marzo de 1982.

Publicado por vez primera en: *Iskusstvo*, 1982, No. 8 con el título “El camino al arte contemporáneo”.

El texto se traduce del ruso según la versión publicada en: Lifschitz, P.V.: *Sobranie sochinenij v trej tomaj*, t. III, Editorial “Izobrazitelnoie Iskusstvo”, Moscú, 1988, pp. 476-89.

Todas las citas han sido contrastadas con traducciones disponibles en castellano o con el texto en el idioma original (ver las notas al pie para los detalles).

478 В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», десятилетия которого было недавно отмечено, говорится, что советская литературно-художественная критика, развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, должна считать точность критерия оценки, глубину социального анализа и эстетической выразительности, бережный отношение к таланту, к подтвержденным творческим поискам. Точность критерия оценки и эстетическая выразительность! Эти требования можно, пожалуй, применить и к самому искусству. По известному выражению Тургеневского, искусство высказывает свой притвор под жеманом, то есть оценивает его, и оно, без сомнения, должно отличаться также эстетической выразительностью по отношению к явленным жизни и своим собственным созданиям.

Иногда критика измывает претензию на роль художника. Вообще говоря, это нелепо, ибо художником-историком можно быть во всяком деле. Но если эта претензия означает желание избежать суда теоретического мышления, основанного на понятии, если критика хочет быть инферой, коррумпацией своих неаргументальных суждений и сиюминутных востанов, на провалом личного внутреннего контроля, если это есть бегство из мироощущения, из марксистско-ленинской, — такая претензия не только смешна, она издевательски и общественного осуждения. Более справедливо будет, если мы (не смущаясь образом художника с понятием мышления) скажем, что в известное социальное искусство также есть критика. И мы должны быть рады этому, потому что наше мироощущение является по существу критическим и революционным.

Но было бы предосудительно думать, будто искусство несет в себе большое критическое содержание только там, где художник изображает бедствия жизни. Нет, это не так. Искусство есть критика и там, где оно изображает положительное в жизни, высокое и прекрасное. Всякое подлинное искусство содержит в себе критику ложного отношения нашего сознания к действительности. Жизнь во все времена, а в XX веке особенно, ставит человека перед множеством испытаний, часто невыносимо тяжелых. Естественно, что все это дает на человеческое сознание, создает колоссальную травму, ослепленность, жажду голого отрицания.

* Диплом на XXXVIII сессии Академии правды СССР 24 марта 1982 г. Опубликован в журн. «Искусство» (1982, № 8) под заголовком «Путь современного искусства» — Примеч. ред.

Primera página del artículo *El artista y la falsa consciencia en Obras Escogidas en tres tomos.*

Tamaño reducido.

EL ARTISTA Y LA FALSA CONSCIENCIA

Mijaíl Lifschitz

En la resolución del CC del PCUS *Sobre la crítica literaria y artística*¹ (cuyo décimo

-
- 1 La resolución *Sobre la crítica literaria y artística* fue aprobada por el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética el 21 de enero de 1972 y publicada en "Pravda" (N.º 25, 25 de enero de 1972). En su análisis de la situación de la crítica literaria y artística la resolución asevera que esta "aún no responde en plena medida a los requerimientos determinados por el creciente rol de la cultura artística en la construcción comunista", ya que entre otros errores esta tenía un carácter superficial, brindaba una valoración errónea de la cultura prerrevolucionaria y no afirmaba de manera suficiente los ideales humanistas del arte del realismo socialista en la lucha ideológica contra las tendencias revisionistas, no marxistas y la "cultura de masas" burguesa. En sus consideraciones finales podemos leer: "El deber de la crítica es analizar profundamente los fenómenos, tendencias y regularidades del proceso artístico contemporáneo, contribuir por todos los medios a la consolidación de los principios del partidismo y carácter nacional, luchar por el alto nivel estético ideológico del arte soviético e intervenir de modo consecuente contra la ideología burguesa. La crítica literaria y artística está llamada a permitir la ampliación del horizonte ideológico del artista y el perfeccionamiento de su maestría. Al desarrollar la tradición de la estética marxista-leninista, la crítica literaria y artística debe combinar la precisión de la valoraciones ideológicas,

aniversario celebramos no hace mucho) se dice que la crítica literaria y artística soviética, al desarrollar la tradición de la estética marxista-leninista, debe combinar la precisión de las valoraciones ideológicas, la profundidad del análisis social con la exigencia estética, la actitud cuidadosa para con el talento, para con las fructíferas búsquedas creativas. ¡La precisión de las valoraciones ideológicas y la exigencia estética! Este requerimiento, tal vez, también se aplique al propio arte. Según una conocida expresión de Chernischevski, el arte emite su veredicto sobre la vida², es decir, la evalúa, y este, sin duda, también debe diferenciar la exigencia estética con relación a los fenómenos de la vida y con respecto a sus propias creaciones.

De cuando en cuando, el crítico manifiesta la pretensión de ocupar el rol del artista. Hablando en general, esto no es malo, pues el

la profundidad del análisis social con la exigencia estética, y la relación cuidadosa con el talento, con las fructíferas búsquedas artísticas" ("Postanoblenie TzK KPSS O literaturno-judozhestvennoi kritike" en *El Partido Comunista de la Unión Soviética en resoluciones y decisiones de congresos, conferencias y plenos del CC*, t. 12 [1971 - 1975], Editorial de Literatura Política, Moscú, 1986, p. 172 [en ruso]). (N. del ed.)

- 2 Lifschitz hace referencia a la definición "... el arte es esa actividad humana que dicta sentencia sobre la vida" atribuida a Chernischevski por el crítico V. V. Stasov (cf. Chernischevski, N. G.: *Obras Completas*, t. 2, Editorial Estatal de Literatura, Moscú, 1949, p. 824 [en ruso]). (N. del ed.)

maestro artista puede ocuparse de toda cuestión. Pero si esta pretensión denota el deseo de soslayar el juicio del pensamiento teórico, basado en los conceptos, si el crítico desea ser una pitonisa que profiere sus juicios ininteligibles en estado de éxtasis, allende todo control interno, si esta es una evasión de la cosmovisión, del marxismo-leninismo, tal pretensión no solo es risible, ella también es digna de la condena social. Más justo sería si nosotros (sin mixturar las imágenes del artista con los conceptos del pensamiento) dijéramos que, en un sentido consabido, el arte también es crítica. Y debemos alegrarnos de esto, porque nuestra cosmovisión es, por esencia, crítica y revolucionaria.

Pero sería un prejuicio creer que el arte porta en sí un contenido crítico mayor solo allí, donde el artista representa las insuficiencias de la vida. No, esto no es así. El arte también es crítica allí, donde este representa lo positivo en la vida, lo sublime y lo bello. Todo arte genuino contiene en sí la crítica de la falsa relación de nuestra consciencia con la realidad. La vida en todos los tiempos, y en el siglo XX en particular, coloca al ser humano ante multitud de pruebas, a menudo insufriblemente pesadas. Naturalmente, todo esto abruma la consciencia humana, crea traumas psíquicos, enfurecimiento, sed de la negación desnuda, engendra ideas unilaterales que cubren el sentido general de los procesos en marcha, que a menudo se dan lejanos y sombríos, socavando la fe en la capacidad de

vencer las insuficiencias de la vida, de encontrar el camino a su afirmación superior, de la victoria de lo mejor y de lo auténtico. Al representar la vida en una luz positiva (esto es, en el espíritu de lo artísticamente bello), como le es, en general, propio, el arte sostiene la dignidad humana y la facultad de enderezar nuestra relación con la realidad, como la Venus de Milo enderezó el espíritu de un ser desdichado en el relato de Gleib Uspenski³. El arte no justifica el mal, a menos que se trate de algún arte falaz y embellecedor. Este sostiene nuestra voluntad para la victoria sobre el mal, nuestra certidumbre en la masa inagotable de fuerzas humanas ante las cuales es fútil todo lo que nos inspira duda y falta de fe. En una palabra, el arte trae consigo la altísima misión de la negación de la negación.

Lo enemigos del realismo socialista mantienen un criterio directamente opuesto, en estos enemigos no siempre es necesario ver unos lobos que agitan los dientes, algunas veces son ovejas extraviadas que buscan la salida del bosque tenebroso y no conocen el camino. Un horrible sofisma pende sobre el mundo en el que el interés por el arte hoy ocupa un lugar tan grande, puede ser que desproporcionadamente grande. Este sofisma

3 Referencia al ensayo "La rectificación" (*Vipriamila*), escrito por Gleb Uspenski en 1885, en el que critica la doctrina del "arte por el arte" y resalta la misión positiva del arte que al mostrarnos tipos ideales nos motiva a ser mejores, a mejorar la sociedad. (*N. del ed.*)

reza que al representar la vida bajo la luz positiva de la belleza traicionamos las ideas de avanzada de la contemporaneidad. ¡Millones de niños mueren de hambre, los regímenes reaccionarios aniquilan a civiles con todos los medios de la técnica militar, la gente es engañada con frases hipócritas sobre la prosperidad y tú deseas retratar la belleza coadyuvando a esta mojigatez, a este embuste! Así hablan los partidarios de la fealdad histórica en el arte moderno.

Es sabido que en los años 60-70 surgieron varias tendencias vocingleras que se plantearon el objetivo de desacreditar y aniquilar todo tipo de arte, de una vez y para siempre. Todo esto se entrelazó con los movimientos políticos de ultraizquierda y la cuestión llegó hasta los piquetes en los museos. En 1972, un grupo italiano muy de izquierda demandó con gran escándalo que el premio especial de la Bienal de Venecia le sea otorgado a Laszlo Toth, maniaco, que dañó con un martillo la "Piedad" de Miguel Ángel en la catedral de san Pedro⁴. Adorno, el fallecido líder de la así llamada escuela de Fráncfort que tuvo un enorme ascendiente entre el estudiantado revoltoso, dedujo la teoría según

4 El 21 de mayo de 1972, Laszlo Toth al grito de "Soy Jesucristo, de vuelta de entre los muertos" golpeó con un martillo la *Piedad* de Miguel Ángel destruyendo un brazo y una porción del rostro de la Virgen María. Toth no fue encarcelado, pues al ser considerado un enfermo mental fue hospitalizado y, posteriormente, deportado en 1973 a Australia. (N. del ed.)

la cual el arte moderno aún puede existir, pero solo al demostrar su propia muerte. Con todo, en Occidente también predomina, en forma menos extrema, la convicción de que la obra de arte puede ser plenamente contemporánea y no se reconcilia con el mundo de la cultura burguesa “represiva” solo allí, cuando porta en sí un determinado coeficiente de fealdad, esto es, de negación propia.

Lamentablemente, este sofisma fútil tiene difusión por todas partes y a menudo se lo encuentra en gente socialmente respetable. Un artista francés, no del todo privado de talento, imprime y pega grandes pósteres sin palabras en las calles de París. En la concepción del autor, estas representaciones de gentes sin casa, infelices y azoradas deben echar a perder el optimismo de las clases dominantes de la sociedad burguesa. En uno de estos pósteres tenemos una representación abominable de unas mujeres desnudas, y en el álbum, consagrado a la creación de este artista, se explica que en Francia cada año un millón de mujeres se realizan abortos clandestinos, siendo de notar que cinco mil mueren por esto. Con toda probabilidad, el artista consideró su representación una hazaña y, en parte, en realidad es así, pero, ¿no basta con que la mujer sea infeliz, acaso es necesario ultrajarla en nombre de un fin progresivo comprendido de forma absurda?

Aunque la cuestión trate sobre el mundo capitalista, estamos prestos a acoger toda crítica contra este siempre y cuando no

transforme la aspiración de causar daño a las úlceras de la sociedad en un fin en sí mismo bajo la apariencia de luchar contra la próspera belleza. La pintura sucia, deforme, pensada para sentir repugnancia no es la lucha contra el mal social, sino su multiplicación, la transformación de la negación desnuda en negación absoluta. El arte incluye en sí el elemento de la fealdad, pero en toda creación genuina esta última palabra queda por detrás de las fuerzas que son capaces de enderezar al hombre oprimido.

En este sentido, los grandes artistas fueron y siguen siendo grandes críticos de nuestras flaquezas espirituales. Sus evaluaciones de la vida, sus veredictos sobre ella se distinguen precisamente por su precisión ideológica, y su exigencia estética afina el ojo humano contra todas las versiones unilaterales del mundo representado que rayan en la caricatura o en la idealización trivial, la falsa grandeza u otra pretensión. Esta posición, que salvaguarda la plenitud de la verdad y es crítica con respecto de toda vulneración de la orientación justa en el mundo, es lo que se denomina lo artísticamente hermoso.

Así que, en ciertos aspectos la diferencia entre el artista y el crítico no es tan grande. Lamentablemente, esto es justo no solo en el buen sentido, sino también en el malo. Así, en el medio artístico a menudo se tilda, no sin ironía, de crítico al artista fracasado. Es posible concordar con esto en cierta medida, pero bajo la condición de que también pueda

decirse lo opuesto, y es que justamente también sucede que el artista es un crítico fracasado. En particular, en el siglo XX, a menudo lidiamos con un arte que pretende criticar la vida, pero que cumple su rol de mala manera. El principal ejemplo es el así denominado vanguardismo, implicado en la crítica de la sociedad burguesa y las bofetadas al gusto social.

En el momento presente, la crítica de la fealdad de la vida por medio de su representación fea, la visión terrible del nuevo Apocalipsis y otros productos de esta fábrica de suspiros de la “bestia oprimida”, ya se ha agotado. Primero, la muerte del arte es lo último que puede idearse en esta corriente, el último paso de la negación de la belleza, de la realidad de la imagen, del dibujo, de la composición, del colorido, esto es, de todos los elementos constitutivos positivos del arte clásico, y este paso ya fue dado, la muerte del arte es un tema de moda de esta era. Segundo, ya en la primera mitad de nuestro siglo el gran capital creó el comercio universal de las bofetadas al gusto social, y los ricos coleccionistas invirtieron mucho dinero en estos dudosos valores. El histérico en calidad de artesano es risible, pero cuando las contracciones nerviosas salen al bazar esto ya no es risible, sino detestable. Si el arte vanguardista en tiempos previos se regodeó de su crítica de la burguesía y el gusto mezquino, en nuestros días puede decirse de modo definido que el sistema predominante del

mundo occidental sometió del todo a esta crítica o, como gusta decirse, la integró. Ya en los años 60 el sociólogo estadounidense Quentin Bell escribió sobre la rebeldía de las escuelas de vanguardia: “Su no conformismo es portador de modo esencial de un carácter conformista y deja cada vez menos espacio para un único líder excéntrico o archiconocido”.

De allí el gemido general que, al parecer, aún no ha llegado a nuestros imitadores: los lamentos sobre el final de la época del vanguardismo. El influyente crítico inglés Harold Rosenberg en su libro *El arte en el filo* (1976) escribe: “Todos admiten que el movimiento artístico modernista de los últimos años agotó las premisas del desarrollo ulterior. En todo caso, el modernismo en el arte ya no es objeto de apoyo para la élite internacional”⁵.

Y de hecho, la moda del vanguardismo ha pasado o, por lo menos, está bajo amenaza. Observen lo que se comercia en las ferias de arte, hojeen los lujosos catálogos y quedarán estupefactos: en un ochenta por ciento, si no es que más, encontrarán mala pintura realista del siglo pasado: paisajes alpinos, malecones italianos, escenas pastorales, amables abuelas y abuelos. Todo esto de manera sorprendente se ha conservado, sobrevivió las pruebas del tiempo y ahora bellamente renovado va a

5 Aquí Lifschitz confunde las nacionalidades de los autores mencionados, Quentin Bell es inglés y Harold Rosenberg es estadounidense. (N. del ed.)

porfía. Las revistas comunican que los cuadros de género del siglo XIX cuestan más que las obras de los “pequeños holandeses”, que les sirvieron de modelo. La exposición titulada “Tradición realista: la pintura y dibujo franceses de los años 1830-1900” (incluye obras de 74 artistas) en la actualidad se muda de país en país. La revista londinense *Art and artist* escribe que esta pintura fue relegada a segundo plano por los “innovadores formalistas” y completamente olvidada. “Solo hoy -concluye la revista-, cuando brota una comprensión más profunda del siglo XIX, estas pinturas olvidadas pueden resucitar una vez más y sus obras alcanzan una digna valoración no solo como curiosidades de tiempos pasados, sino también como imágenes trascendentes que tienen derecho propio a la existencia”. “Ha sido evidente -escribe el crítico estadounidense Hilton Krammer-, también, en la forma que los historiadores del arte han estado revisando la historia de la pintura de los siglos XIX y XX, elevando a un estatus nuevo y de admiración a académicos y pintores de salón alguna vez despreciados tales como Gérôme, Bouguereau y Leighton, hace mucho considerados como los villanos de la historia del arte moderno”⁶. Despertó el interés a la no hace tanto muy despreciada era victoriana en Inglaterra, y en general la moda del realismo crece como una mala burla contra las

6 Kramer, Hilton: “Beyond the avant-garde”, *The New York Times*, 04 de noviembre, 1979, p. 10.

maldiciones que la literatura modernista de nuestro siglo profirió hacia el siglo XIX.

Por supuesto, no debe sobreestimarse esta bancarrota de la vanguardia. Primeramente, los adinerados propietarios y comerciantes de cuadros, los galeristas no permitirán que se deprecie su colección de todo tipo de absurdo, incluyendo también la colección de cuadros de los clásicos modernistas. Una vez puesta en marcha, la máquina hace lo suyo. El cuadro de Jaspers Johns (1958), que es en sí una simple representación dibujada de la bandera estadounidense, no hace mucho fue vendido por un millón de dólares. Los periódicos informan que el enfermo incurable Salvador Dalí tuvo la idea de fundar en la pequeña ciudad española, donde él nació, un centro mundial del surrealismo. Un evento tan fantástico está subsidiado por los administradores urbanos que, para el efecto, compraron todo un palacio de la época del Renacimiento. La finalidad, naturalmente, es comercial: la afluencia de turistas.

En segundo lugar, no es difícil notar que la moda de la tradición realista del siglo XX está ligada con un vuelco de la psicología burguesa, de la formación de hoy, desde los excesos de la permisividad a un “nuevo conservadurismo”, y esto en virtud de la repulsión ciega puede revivir la aureola del vanguardismo a los ojos de las gentes de talante más democrático. Ya que la así llamada pintura de vaqueros del Oeste estadounidense, que conserva las formas tradicionales, se encuentra bajo la

particular protección del conocido reaccionario Barry Goldwater. En el centro parisino Pompidou hace poco tuvo lugar la exposición retrospectiva con el nombre “1919-1939. El realismo entre la revolución y la reacción”. El filósofo y crítico Jean-Marie Benoist le contrapone su exposición “París – Moscú”. Pero en el Centro Pompidou, a título de realismo, fueron expuestos los artistas italoalemanes de la época de Mussolini y Hitler, los pintores de la “nueva objetividad” muniquesa, los “Valori plastici” italianos, la “escuela metafísica”, el “Novecento”⁷ con su dudosa invocación del

7 *Nueva objetividad*: en alemán *die Neue Sachlichkeit*. Tendencia pictórica que surgió en Alemania en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial como una reacción contra el expresionismo, la nueva objetividad se presentaba como un retorno a la perspectiva y a la representación del objeto; sus principales representantes fueron: George Grosz, Otto Dix, Christian Schad, Lotte Laserstein. *Valori Plastici*: revista de crítica artística fundada en Roma, que estuvo en circulación entre 1918-1921. En las páginas de esta revista se hacía un llamado a retornar a la tradición nacional y a la cultura figurativa de matriz clásica, pero este llamado estaba imbuido de las nociones irracionalistas que marcaron el ambiente previo al ascenso del fascismo, Alberto Savino escribió en el primer número que su programa apuntaba a una restauración individualista, antifuturista y antibolchevique. *Escuela metafísica o pittura metafisica*: corriente pictórica ligada a la revista *Valori Plastici* que afirmaba retornar a la representación del objeto, pero desde un punto de vista irracionalista (metafísico) cuya aspiración era captar las esencias inmutables de la intuición mediante una perspectiva rígida y geométrica. El

*Renaissance*⁸ y sus llamados a volver al *buono mestiere*⁹, al oficio escrupuloso. Estos son, en opinión de Benoist, los predecesores olvidados del aborrecimiento actual de la vanguardia. Ustedes comprenderán que en calidad de realistas aquí se hacen presentes esos líderes modernistas que a inicios de los años 20 se adhirieron a las ideas totalitarias. En general, este enredado nudo es peligroso para la consciencia artística contemporánea.

En tercer lugar, y esto es lo principal, el modernismo lega al mundo su necia herencia de crítica fracasada de la vida que consiste en el falso filosofar sobre el lienzo con ayuda de

representante más conocido de esta escuela es Giorgio di Chirico. *Novecento*: movimiento artístico nacido en Milán a finales de 1922. Ligado a las posiciones de *Valori Plastici*, los miembros de *Novecento* hacían un llamado de “retorno al orden” en lo artístico y lo político, nutriéndose de las tradiciones clásicas y neoclásicas a las que reinterpretaban en un sentido formalista y esquemático. Varios de sus representantes, como Carlo Bonacina, fueron adherentes entusiastas de la dictadura de Mussolini. (N. del ed.).

- 8 *Renaissance* (Renacimiento): período histórico que marca el primer movimiento intelectual inspirado por la naciente clase burguesa, se extendió desde mediados del siglo XV a inicios del siglo XVI. Abarcó varios aspectos del pensamiento y la actividad social, en especial la política y el arte, si bien tuvo su centro en Italia también se hizo presente con fuerza en Francia y Alemania. El *Renaissance* se caracteriza por el desarrollo de los ideales humanistas y su defensa del libre estudio de la naturaleza. (N. del ed.)
- 9 *Buono mestiere*: buen oficio (italiano). (N. del trad.)

los símbolos místicos del infortunio. Este falso filosofar es hoy el peor enemigo del arte, pues es capaz emponzoñar todas las intenciones del artista, hasta las más honradas y progresistas.

En una época, los enemigos de la democracia y el socialismo le imputaron a la cosmovisión de avanzada que esta distrae al arte de su tarea inmediata, sometiendo el talento a la idea abstracta. Esto, ni que decir tiene, era injusto, pero en nuestros días la situación cambió tanto que ahora no es difícil demostrar lo contrario: es justamente la ideología no-democrática y no-socialista la que somete al arte a su idea abstracta. Envenenado por el falso filosofar, el artista abandona su propia causa, no le interesa la representación de la personalidad humana en su contenido espiritual extraordinario o el rico sentido interno de la vida en las cosas que nos rodean, no escribe eso que ven los ojos, sino que delinea sobre el lienzo con un pincel la declaración de su filosofía impotente. La obra de arte transformase en un pictograma auxiliar, una carta figurativa que transmite la metafísica artesana de su autor, cifrada con jeroglíficos convencionales y dirigida, como se dice ahora, a un recipiente.

Lean en las revistas (claro está, extranjeras) la fundamentación ininteligible de tal tipo de arte por los propios artistas o sus propietarios. ¡Qué no hay aquí! Tanto la geometría no euclidiana, el cosmos, los existencialistas, Wittgenstein, el estructuralismo, MacLuhan, Karl Popper y hasta Karl Marx (pero en un giro

tal que sería mejor si no estuviese). En un palabra, si no hay engaño, ahí está de todo. No encontramos muchos de estos nombres en nuestra literatura de estudios del arte, pero, lamentablemente, de suyo el fenómeno del falso filosofar también existe entre nosotros. No se piense que estamos hablando de alguna especie de alta matemática artística, protegida por una alta valla de la mirada de los simples mortales, los no especialistas. No, el meollo de la cuestión es el problema ideológico y, por eso, completamente asequible a la comprensión social.

Miremos, en primer lugar, en que consiste eso que se puede tildar de falso filosofar en el arte. Puede servir de ejemplo la actual moda occidental del realismo. Podemos aplaudir el recurso a la tradición del siglo XIX, pues en esta pintura tradicional habría mucho de realismo auténtico. Pero en esta a menudo encontramos también elementos ajenos a este, por ejemplo, el sentimentalismo almibarado sumergido en el idilio de la vida privada, la belleza de salón y cosas semejantes. Es característico que la moda realista de hoy toma esta tradición sin discernimiento interno, ni valora con más precisión lo que expresan los aspectos limitados del arte del siglo XIX. Los epígonos de ayer devienen en la última palabra de la moda. De tal modo, en el postmodernismo lo importante no es la esencia de la herencia realista del siglo pasado, sino el rótulo, la idea abstracta.

Al vuelco hacia formas visibles, notado por la crítica artística occidental, con frecuencia le acompaña el énfasis en el aspecto fotográfico o en la simple aplicación de la fotografía. Pero este así llamado hiperrealismo que consiste en formas del ser intencionalmente mortificadas, sin verdad ni poesía, es, en esencia, la continuación de esos mismos procedimientos del falso filosofar con la diferencia de que en lugar de la simple ruptura de la forma o su negación abstracta el artista se vale de signos igual de abstractos de la realidad. Es como si le dijera al espectador: "Logré atravesar todo el espectro de las tendencias modernistas y ahora mi última palabra es pisotearlas. Estoy por delante de todos". Para semejante artista lo importante, como antes, no es el contenido y forma de la realidad, sino las mil y una noches de su propio "yo" que enseña los higos en su bolsillo al mundo que le rodea.

Es posible explicar claramente el falso filosofar en el arte con ayuda de la vieja norma jesuita, la llamada *reservatio mentalis*, o reserva mental. Según esta norma sería posible prestar cualquier juramento, si el que jura se desdice de este en lo profundo del alma. Así también es con el falso filosofar en el arte. Jura por el realismo para repudiarlo en soledad consigo mismo.

El artista puede representar las formas ordinarias, formas de la vida misma, y notificarle al mismo tiempo al espectador que él, en resumidas cuentas, es indiferente o

incluso hostil a la realidad sobre la que escribe. Para él esta solo son signos, tal vez, aún más convencionales que la deformación en el espíritu del cubismo o expresionismo. No le interesa ni el dulce relieve del cuerpo humano, ni la humedad de la mirada: nada de lo vivo, de lo concreto. La paradoja que se busca consiste en echar mano de estas formas para recalcar su aborrecimiento por lo que existe, en nombre de la independencia ante esto, la libertad abstracta del artista. ¡Ahí tienen la precisión fotográfica de la representación! ¡He ahí la línea académica y, una vez más, mi convencionalidad que la consciencia, el ojo que solo sabe ver, no pueden captar!

Tal invocación a las formas reales es precisamente una especie de falso filosofar, escisión de la consciencia del artista o, según la fraseología de moda, su ambivalencia. Esto es similar a la psicología del hombre que nunca dice nada con franqueza, y saca todo a relucir en la autoironía, reflexión y sarcasmo. No sería exagerado, probablemente, afirmar que tal forma de la consciencia artística es uno de los rasgos característicos de la cultura burguesa contemporánea. El realismo socialista [en cambio] es el arte que elimina este falso filosofar.

En los últimos años es posible notar un llamado a la experiencia de los viejos maestros. Desde mi punto de vista, este es un paso hacia adelante, una emancipación de un falso prejuicio. Ya que desde la posición de la así llamada vanguardia semejante actitud hacia

los grandes artistas de las décadas pasadas estaba vedada, y estos sufrieron los reproches de pertenecer al museo. Pero aquí también existe su peligro. A través de la herencia de los viejos maestros también es posible volver a los malos prejuicios de la pintura vanguardista. Una cosa es aprender de los artistas del pasado, sea de Durero, Cranach, del *quattrocento* italiano¹⁰, Bosh, Bruegel, las miniaturas orientales, etc. Y otra cosa completamente distinta es convertir este tesoro del ojo culto contemporáneo en un sistema de signos para la expresión de la dualidad de la consciencia artística, su reflexión encerrada en sí mismo. Esto solo sería una reiteración del epígono modernista.

No se debe, naturalmente, ver en todo un designio falaz. La obsesión por la originalidad también es ingenuidad. El artista a menudo se extravía: de una parte, lo seduce el sólido arte de los viejos maestros, de la otra, teme ser un copista, perder el vínculo con la modernidad. De este miedo brotan, me parece, dos prejuicios del falso filosofar que es necesario considerar como peligros evidentes. Así como

10 *Quattrocento*: o los años cuatrocientos (siglo XV), nombre dado al giro artístico e intelectual que marcó el final de la Edad Media y el inicio de la era burguesa, se caracterizó por un creciente interés en el arte clásico griego y romano y la centralidad de la representación de la figura humana tanto en escultura como en pintura. Grandes representantes del *Quattrocento* son Piero della Francesca, Donatello, Sandro Botticelli, Leonardo Da Vinci. (N. del ed.)

para el artista del período modernista y de la era postmoderna actual la representación del mundo exterior en y por sí misma no es para nada importante, sino que solo es importante el motivo ulterior del artista, su reserva mental, así también le es necesario despojar a todas las formas existentes de su apariencia viva inmediata, hacerlas extrañas, místicas, inaprensibles. Alcanzando esto por el camino de exagerar la precisión de la representación. Todo se presenta real, accesible al espectador ordinario, pero esto es solo exterioridad, un primer plano, y la esencia de la cuestión está en el miedo oculto ante esta realidad o su desprecio, algo comprendido solo por los partícipes de la conspiración de los iniciados. Ellos, por supuesto, se comprenden unos a otros, y se comprenden con ayuda de un particular signo masónico que es, en el caso dado, el “recorte” de la vida logrado por medio del aparato fotográfico o la técnica de dibujo. Los signos de la vulgaridad rebuscada y la banalidad intencionada de la representación juegan este rol. Si no hubiera estos guiños al espectador, entonces sería posible aceptar la representación como si fuese una imagen visual corriente, creada por la mirada ordinaria del realista honesto. Pero el falso filosofar no puede permitir esto: este se dirige precisamente contra la pintura como tal, contra el sometimiento de nuestros ojos a la profunda verdad del mundo objetal.

Es posible alegrarse de este reconocimiento de la crítica occidental según la cual el arte de

vanguardia cae en desuso. Pero las pervivencias del falso filosofar también pueden influir en el propio viraje al realismo, y estas verdaderamente lo influyen en todo lugar donde el artista no escribe del mundo a su alrededor, sino que complica sus signos con formas pseudoreales, donde las dibuja minuciosamente, pero recalcando que esta no es la línea viva, sino la geometría muerta, donde el lugar de la pintura lo ocupa la iluminación de los colores locales tomados abstractamente, donde el claroscuro transformase en un blanqueo mecánico acomodado en el dibujo lineal, en una palabra, donde el propio realismo deviene en medio de profundización de la consciencia solitaria en sí misma. Tal es el primer rasgo del falso filosofar como vestigio de la ideología modernista en el arte contemporáneo.

Pero también existe un segundo rasgo. Este consiste en la aprensión ante la belleza y la poesía, ante la conclusión correcta de la valoración del mundo que nos rodea. El artista realista siempre es un crítico. Este nota, por ejemplo, al retratar un rostro humano, las huellas de todos los golpes y nada escapa de su mirada escudriñadora. Pero no es un artista si no puede devolvernos el goce certero de que la fuerza de la vida resplandece incluso en sus derrotas. Esto también se llama belleza, misma que es posible encontrar en cualquier personalidad, salvo una insulsa. La crítica, en particular la literaria, gusta de hablar sobre los

héroes positivos¹¹. Claro está, si en el arte este héroe se representa solo con la idealidad, sería falso. Empero, el arte, acorde con su naturaleza, al representar el mundo incluso de modo no ideal, está obligado a encontrar en él el manantial de la poesía, conservar esta última palabra tras el hermoso movimiento de la vida.

El principio del falso filosofar, en todas las tendencias y escuelas del arte de vanguardia, siempre fue y es lo contrario: el culto al diablo¹², la demolición sin más, la lógica de los

11 La problemática del héroe positivo en el debate soviético tiene raíces tanto en los clásicos del marxismo-leninismo como en el pensamiento estético de los demócratas revolucionarios y populistas rusos. Así, por ejemplo, para Vladímir Korolenko (1853 - 1921) mientras en el romanticismo “la historia de la humanidad no es otra cosa más que la historia de los grandes hombres”, en el realismo “solo las masas tienen importancia”, siendo que en cada minuto de la vida de un hombre son posibles “minutos de heroísmo”, siendo que el héroe “no se diferencia cualitativamente de la masa e incluso en el heroísmo las masas adquieren su fuerza. Los héroes son un producto de las masas y por eso pueden realizar más hazañas de heroísmo que en otros tiempos”, y por ello, según Korolenko, el arte debe “descubrir la trascendencia de la personalidad sobre el suelo de la trascendencia de las masas...” (cf. Kaminski, V. I.: “Geroi i geoicheskoie v literature ‘perexodnogo vremeni’” [Los héroes y lo heroico en la literatura de la “época de transición”], *Russkaya literatura*, N.º 01, 1971, p. 6). (N. del ed.)

12 En su artículo “¡Cuidado con la humanidad!”, Lifschitz expone su concepción de las fuerzas negativas que impregnan a la sociedad burguesa moderna apoyándose en la novela “Doktor Faustus”

valores negativos. Naturalmente, que la conclusión de este último aquí no viene a ser la belleza, sino la fealdad. Podemos estar orgullosos de que la única escuela de arte que se mantuvo de pie contra esta enfermedad del siglo o que la superó rápidamente es nuestra escuela, el arte del realismo socialista. Sean cuales sean sus flaquezas, en este no hay y no debe encontrarse el ponzoñoso culto de la fealdad. Es muy importante preservar esta posición en el momento presente, cuando la tentación de la religión del diablo, en pocas palabras, de la pose anarcodecadente, viene a ser más sutil.

Hoy, por doquier, el meollo de la cuestión es el regreso a la tradición. Y vemos en esto, por

de Thomas Mann (muy elogiada por el pensador soviético): “En escena de la tentación [por el diablo] de Adrian Leverkühn florecen las llamas satánicas de las flores ponzoñosas del mal. Aquí, si no hay engaño, están todos los lugares comunes de la consciencia burguesa moderna en su seductora desnudez; y la pluralidad de intelectos, y el ‘historicismo’ demoníaco que se convierte en negación plena de la verdad objetiva, y la ineluctabilidad de la destrucción como principio creativo, y la mixtura de ideas místico reaccionarias con el espíritu innovador ultraizquierdista, y la supremacía de la insolente irracionalidad sobre el cadáver de lo lógico, y el regreso no a lo bello, sino a lo más burdamente primitivo como si fuese alta cultura, y también la igualdad de enfermedad y salud con cierta supremacía de lo primero. En una palabra, todos los nuevos descubrimientos de nuestros provincianos que se acomodan al traje de moda del día de ayer” (Lifschitz, Mij.: *El arte y la ideología*, Edithor, Quito, 2018, p. 175). (N. del ed.)

supuesto, el rasgo de la protesta saludable contra el callejón sin salida de la falsa cultura artística del capitalismo tardío. Pero hay distintos tipos de retornos. El viejo arte no solo es la escuela de la representación real del mundo que nos rodea, también siguen siendo esos tesoros de las bellas formas poéticas; de las situaciones de trama hasta la métrica clásica, las relaciones espaciales o la armonía del colorido. Todos estos elementos pueden llegar a ser, por supuesto, banales con el epígono de su repetición, pero de suyo son ejemplos de la relación poética, positiva con el mundo, capaces de superar las más pesadas faltas de armonía y sostener al ser humano en su lucha. Pero si el artista contemporáneo se vale de los diferentes rasgos de los estilos históricos como una nomenclatura de signos convencionales, si se apresura a garantizar su originalidad e infunde en estas formas poéticas del viejo arte la sustancia tóxica de la dudosa modernidad, añadiendo a la belleza tradicional un coeficiente de fealdad, de ponzoñoso sarcasmo, algo de ironía tergiversada; ante nosotros solo está la herencia del falso filosofar de tipo modernista. En esta no existen los rasgos verdaderos de la contemporaneidad, estos se encuentran, más bien, en lo inverso: en la superación de la psique desaliñada, embrollada en su propia reflexión, en su superación por la senda de la invocación del contenido vivo de la realidad sin ninguna reserva mental, sin miedo ante la percepción natural directa, sin temor a caer en las formas

pasadas de moda. El artista será contemporáneo si sabe encontrar el aspecto de la vida en la realidad en el que brilla su belleza y poesía, y en esto es capaz de ayudarle la ciencia de los viejos maestros.

Tomemos un ejemplo más concreto. El siglo del Renacimiento fue una época de ascenso de todas las fuerzas humanas, incluyendo las fuerzas negativas desamarradas por la civilización clasista: el cinismo, la anarquía y ceguera social. No en balde en esta época se escribió la obra genial de Erasmo de Rotterdam “Elogio de la locura”. Esta nota irónica también existe en el arte plástico; tales como las muchas obras de Bosch, Bruegel que lograron en la actualidad una popularidad particular. Con todo, tanto Bosch como Bruegel son grandes maestros que con toda la agudeza de su crítica social no dejan al ser humano en el litoral infructuoso de la desesperación. La caución de esto es su propia pintura, estos colores asombrosos, estos cuadros poéticos de la naturaleza que tranquilizan el corazón, en medio de los cuales a menudo se suceden las acciones más irracionales. Ahora imaginen que el artista contemporáneo toma los rasgos externos de los necios en los cuadros de Bosch y Bruegel para sobreponerlos en calidad de cliché sobre la multitud infestada de gentes contemporáneas; esto también sería un modelo del falso filosofar heredado de la época modernista y que envenena el tan necesario retorno a la tradición.

Por supuesto, si mi artista imaginario quiere retratar a sus iguales, por su desarrollo intelectual, preserva, tal vez, de manera muy abstracta los elementos tomados de la pintura de la época de Bosch y Bruegel, pero le dará a sus personajes una expresión particular de ternura ante su profundidad propia, lamentablemente igual de falaz que en el sarcasmo estéril que trae a la memoria a los cretinos de los lienzos de Bosch y Bruegel. No tengo en mente a nadie y no les daré ningún nombre, sino que hablo de las formas ideales impersonales que flotan en el aire, en algún lugar entre el falso filosofar y la pintura de verdad que no experimenta temor ante la realidad honesta, ante la poesía y la belleza.

Existen tres niveles del gusto y del desarrollo espiritual en general. El primer nivel lo forma el realismo ingenuo del hombre simple que está interesado en el arte, en vista de que este es similar a la vida, requiere habilidad, ocupa la inteligencia y crea emociones agradables. Esta es la consciencia artística del visitante dominguero de la galería de cuadros. El segundo nivel se eleva sobre el primero. Aquí lidiamos ya con la autoconsciencia del hombre que se considera a sí mismo conocedor del arte o que desea serlo. Su principal ocupación es separarse del primer escalón, del realismo ingenuo. Él ve el secreto del arte en el desarrollo de la segunda consciencia que expresa los signos de la primera. Esta segunda consciencia se sobresatura de conocimientos de la historia del

arte. Para este nivel del gusto ya no puede haber una sola verdad, todo depende del estilo de la época, de la voluntad del artista, cada época tiene su belleza. La segunda posición, claro está, es superior a la primera, superior al realismo ingenuo en la escalera de la cultura artística, pero esto no es ni de lejos incondicional.

Kant una vez dijo que existen los vicios de la ignorancia, de la incultura, pero también existen los vicios de la propia cultura. El segundo escalón de la cultura del gusto fácilmente puede ser patrimonio del esnob pancista con su escepticismo barato, su certidumbre arrogante de que la verdad no existe en y por sí misma, que todo está en las tendencias del sujeto y en las comunicaciones convencionales de las personas iniciadas. No hay que dejarse seducir por la instrucción de esta dudosa élite. Esta no se encuentra lejos de la total ignorancia, al perder su virginal frescura. A pesar de su desprecio por la multitud de realistas ingenuos y del “gusto de los bomberos”, según una conocida expresión francesa, esta propia posición espiritual intermedia puede ser y fácilmente llega a ser la psicología de la muchedumbre culta, la arrogancia pancista estereotipada. Es menester ir hacia adelante e ir hacia adelante es restablecer la simplicidad perdida, regresar a la mirada de lo real de la mayoría de la gente, a la altura de toda la cultura artística universal. Por supuesto, esta combinación de virtuosismo supremo con la simplicidad al

alcance de todos y, puede decirse, popular, no es tan fácil. Esta, dicho con propiedad, también es la tarea que hoy resuelve el realismo socialista. Y por doquier donde es posible hablar de él, allí está presente la unidad de la alta cultura y el carácter nacional en una u otra medida.

Es necesario reconocer con honradez que en nuestra prensa a menudo se expone un punto de vista francamente opuesto, que aclama el fenómeno del hiperrealismo emergente en todo el mundo y eso que se llama (incorrectamente, claro está) el estilo retro, teniendo en mente el recurso al siglo de oro holandés, el *quattrocento* italiano, Durero, Cranach. Ahí intervienen en primer plano los signos convencionales de la ambigua satisfacción de las formas tradicionales del arte, que puede llamarse falso filosofar, la representación exagerada, hiperrealista del mundo que lo transforma en una alucinación fatídica y despoja a los viejos maestros de su herencia de humanismo, belleza y poesía. A propósito de estos fenómenos, que se dejaron ver entre nosotros en los años 60 y 70, se escribe que estos elevaron el arte a un nivel superior. Con su gesto oscuro el artista supuestamente nos advierte de la inminente catástrofe ecológica a consecuencia del desarrollo impetuoso de la ciencia y la técnica. Olvidando que la dudosa señalización del próximo fin del mundo ya le fue atribuida a distintas revelaciones modernistas de un muestrario anterior.

En realidad, ¿acaso no existe en nuestra crítica artística toda una tendencia que afirma que si en el arte aún es posible la simple representación realista del mundo objetual, entonces esta solo tiene una importancia de segundo orden (en calidad de medio para el ascenso cultural de la mayoría inculta) y el genuino arte de la contemporaneidad consiste en los fantasmas de la imaginación dispersa que surgen bajo el peso de las contradicciones de nuestro tiempo, reflejadas por la consciencia del mártir artista? A menudo, tenemos ante nosotros al mundo convertido en una bufonada tonta, al mismo tiempo que encontramos, claro está, una crítica que explica esta transformación según la popular teoría, en nuestros tiempos, del fallecido M. Bajtin¹³, el así llamado principio del carnaval, y

13 Lifschitz en una carta a Vladímir Dóstal, del 23 de abril de 1967, valoró del siguiente modo la obra de Bajtin: "El libro de Bajtin sobre Rabelais es una apropiación de la escuela de Jung sin señalar las fuentes. Yo, por lo demás, leí un poco, pero no me agradaron ni las pretensiones ni la jerga: ¡ 'cultura de la risa popular'! Hablando en general, todo esto hace mucho que se conocía, es enorme la literatura a cuenta de esto. Con todo, Rabelais no develo esta llave, como Kafka tampoco develo la 'enajenación'. ¡Es sorprendente la renuencia a comprender la literatura partiendo de sí misma, de sus propias obras! El libro de Bajtin sobre Dostoievski también es un esquema sin ropa, que no tiene contacto íntimo con eso que el propio escritor escribió en sus novelas. Ahora todo esto esta de moda, a menudo hasta lo risible" (Lifschitz, Mij.: *Cartas a V. Dóstal, V. Arslánov, M. Mijailov 1959-1983*, Editorial Grudrisse, Moscú,

otras frases de moda. La afectación, la profundidad ilusoria, la ligereza de la fama artística procurada mediante la sensación; todo esto muchas veces seduce a las mentes jóvenes, distrayéndolas de la proeza que es, en realidad, la auténtica pintura seria.

No puedo y no me concentraré en desarrollar esta cuestión con toda la minuciosidad, solo diré que no es posible cerrar los ojos al peligro del falso filosofar. Al parecer, existe una determinada capa de gente, una cultura de los nuevos ricos, que rompió con el realismo ingenuo del ojo humano corriente y que nunca llegó a la madurez racional. Es cierto que es posible esperar que esta no sea la última palabra de su desarrollo.

En la actualidad, tenemos una situación en la que a nadie se le ocurre lamentar que sus búsquedas creativas estén restringidas. Así debe ser en lo civil. Pero esto no debe conducir al surgimiento de la muchedumbre pancista, que los gritones dueños de la reflexión arrastran para su lado con los métodos del teatro de variedades. La libertad civil de creación no excluye en absoluto, sino, al contrario, supone el *partidismo*, la creciente influencia de la cosmovisión de Marx y Lenin, única capaz de ayudar al artista en su relación crítica con su propia crítica de la vida. La dispersión de las inteligencias no es nuestra posición. No es posible admitir el espíritu liquidador con relación a las ideas del

leninismo en estética y las grandes tradiciones del pensamiento artístico ruso de avanzada del siglo pasado. Probablemente, no cometería un error si dijese que nuestra Academia de artes debe apoyar esta posición con firmeza y ampararla sin ninguna timidez. Precisamente esta firmeza *ideológica* le ayudará no solo a preservar sus conquistas, sino también a ser un modelo para las generaciones que se suceden unas a las otras.

Hace veinte años, sino es que más, me relataron una graciosa historia que tuvo lugar en un centro de enseñanza de artes. Un docente de ciencias sociales, al ensalzar su materia, dijo: “No se puede ser un buen artista sin conocer el materialismo dialéctico”. Todo iba bien, cuando una avispada muchacha se permitió objetar: “¿Por qué? Repin no sabía de materialismo dialéctico y no pintaba nada mal”. A esto le siguió la respuesta: “Si Repin hubiera conocido el materialismo dialéctico, entonces habría pintado aún mejor”. Pero la muchacha avispada no se desconcertó: “Y usted, camarada docente, conoce muy bien el materialismo dialéctico, pero no sabe pintar en absoluto”. No recuerdo en que terminó esta discusión, pero creo que, pese a todo, el docente de filosofía estaba en lo correcto, aunque no supo demostrar de modo convincente su justeza. De hecho, Repin no conoció el materialismo dialéctico, pero sí conocía algo más que le era menester conocer: las ideas de avanzada del movimiento de

liberación de la democracia rusa del siglo pasado. Y él conocía esto no por un texto de estudio, sino por la propia vida, lo sabía tan bien que no existió diferencia alguna entre sus ideas y su maestría formal, su talento.

El artista de nuestra época tiene posibilidad de apoyarse en una cosmovisión más madura que sus predecesores en la historia del arte. Pero siempre que domine esta cosmovisión con la misma concreción, con la misma *indubitable fuerza vital*, como lo hicieron los viejos maestros en su nivel histórico. Las ideas juegan en el arte un rol decisivo, pero están deben ser ideas en el sentido pleno de esta palabra, y no lecciones escolares o escuelas hostiles de raciocinios circulares. El falso filosofar en el lienzo también es una idea, hasta es una tiranía de las ideas, ¿pero cuáles?

Belinski escribió bellamente a propósito del rol de la orientación ideológica en el arte: “Ahora muchos están apasionados por la palabra mágica: ‘orientación’; creen que toda la cuestión está en eso y no comprenden que en la esfera del arte, primero, ninguna orientación vale un céntimo sin el talento; segundo, la propia orientación debe estar no solo en la cabeza, sino, en primer lugar, en el corazón, en la sangre del que escribe, antes que nada debe ser un sentimiento, un instinto, y luego ya, quizás, una idea consciente que para él (esta orientación) nacerá sin falta, como el propio arte. La idea tomada o escuchada y, tal vez,

comprendida como debe ser, pero no ejecutada por medio de su propia naturaleza, sin dejar marca en vuestra personalidad, es un capital marchito no solo para la actividad poética, sino también para toda actividad literaria. No importa cómo copiéis la naturaleza, cómo condimentéis vuestra lista de ideas consumadas y ‘tendencias’ bien intencionadas, pero si no tenéis talento poético vuestras listas no le recordarán a nadie sus originales, sino que la idea y la orientación quedarán como retóricos lugares comunes”¹⁴.

El pensamiento de Belinski me parece actual también en nuestros días, en particular en las cuestiones del arte plástico. Un exceso de ideas abstractas, las supervivencias de la programación de tipo modernista, de la metafísica sin digerir de las diversas orientaciones y el simple raciocinio es lo que más interfiere con el saludable talento visual del artista. Este como capital marchito abruma la consciencia artística, en particular en los años de juventud. Si se habla con honradez, entonces en estos fantasmas de la sabiduría falsa se pone de manifiesto la influencia de la ideología burguesa. Pero incluso si se dejan de lado expresiones tan fuertes, no confundamos las ideas que se asientan en la base de los cuadros con pretensiones de agudeza de espíritu. Nuestra orientación, inspirada por la

14 Belinski, V. G.: “Vzgliad na russkuyu literaturu 1847 goda” [Una mirada a la literatura rusa de 1847], *Obras completas*, t. X, Editorial de la Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1956, p. 312 [en ruso].

cosmovisión de Marx y Lenin, supone una concepción tal de las ideas que las considera en estrecha unidad con las imágenes reales del mundo verdadero. La idea es todopoderosa cuando entra en la carne y la sangre del artista, cuando no es la pose y la declaración, sino la sublime sencillez artística del gusto desarrollado. La idea vive en las formas de la vida misma, y la transformación de estas formas en signos del pensamiento abstracto es el primer paso para salir de los límites del arte, hacia su muerte.

La crítica artística genuina debe montar guardia por el carácter ideológico del arte soviético, sin admitir el avasallamiento del talento ante la ideología ilusoria que olvida las bases de la filosofía verdadera de nuestra época y esta lista a trocarla por las búsquedas religiosas u otras excentricidades retrógradas. La precisión de las valoraciones ideológicas y la exigencia estética, he ahí la norma general que debemos seguir.