

MALEVITCH PINTA PALABRAS

Xosé Luís Mosquera Camba
I.E.S. Mugaros

RESUMEN

Aunque Malevitch ocupa un lugar preferente en la historia de la pintura por sus propuestas en el ámbito de la abstracción, antes de adoptar dicha posición llevó a cabo experimentos que se insertaron en el complejo panorama del vanguardismo ruso de las primeras décadas de la pasada centuria. En este artículo se aborda el estudio de una serie de obras en las que la presencia de la palabra es el rasgo más significativo y, por ello, entroncan con una tendencia constante en gran parte del arte contemporáneo que encontró en dicha simbiosis un campo de riquísimas posibilidades. Este trabajo forma parte de la Tesis Doctoral defendida por el autor recientemente en la UNED, "La presencia de la palabra en las artes plásticas de la primera mitad del siglo XX".

Palabras clave: vanguardismo ruso, futurismo, manifiesto, zaum, suprematismo, Malevitch.

ABSTRACT

Although Malevitch occupies a preferred place in the history of the painting by its proposals in the scope of the abstraction, before assuming this position carried out experiments that were inserted in the complex panorama of the Russian vanguard of the first decades of the last century. In this paper is approached the study of a series of works in which the presence of the word is the most significant characteristic and, for that reason, connect with a constant tendency to a large extent of the contemporary art that found in this symbiosis a field of very interesting possibilities. This work comprises of the Doctoral Thesis recently defended by the author in the UNED, "The presence of the word in the plastic arts at first half of 20th century".

Keywords: Russian avantgarde, Futurism, manifest, zaum, Suprematism, Malevitch.

La Rusia de comienzos del siglo XX ha sido definida en más de una ocasión como un verdadero laboratorio experimental en el que se ensayaron algunos de los modelos ideológicos que con mayor intensidad marcaron la historia posterior, independientemente de cual llegara a ser el resultado final. Cuando comenzó la centuria el país seguía estando regido por una dinastía que ejercía el poder con un sistema absolutista sobre una población predominantemente campesina, miserable y analfabeta. Existían unas cuantas ciudades que crecían con fuerza gracias a una incipiente industrialización promovida a partir de las inversiones extranjeras, permitiendo que junto a la tradicional nobleza del antiguo régimen fuese apareciendo una burguesía rendida a los dictados de Occi-

dente y, por supuesto, un proletariado cada vez más numeroso.

En pocos años se vio envuelta en dos dramáticas guerras, la primera contra Japón, en 1904-5, en la que sufrieron una humillante derrota al tratarse aparentemente de una lucha desigual entre una gran potencia (Rusia) y un pequeño estado que acababa de salir de su edad media. La segunda, la Gran Guerra o I Guerra Mundial, que supuso el punto límite de lo que la población rusa podía soportar. En directa relación con ambos conflictos –y con causas más complejas que no nos corresponde analizar aquí– se fueron desencadenando diversos procesos revolucionarios que culminarían con la conquista del poder por el proletariado en octubre de 1917. El primer paso lo supuso la

revolución fallida de 1905, aunque había conseguido que el zar renunciara al absolutismo naciendo así un parlamento (Duma) y la primera constitución. El paso siguiente lo determinó la revolución de febrero de 1917, generando la abdicación del monarca y la posterior proclamación de la república, adoptando el modelo liberal occidental que muy poco duró.

Pero el primer estado de la historia en el que las clases obreras habían llegado al poder todavía debía hacer frente a nuevos obstáculos, el primero de ellos una cruenta guerra civil que se prolongaría hasta el año 1921.

En definitiva, la breve exposición anterior permite que nos hagamos una idea del contexto en el que el arte se tuvo que desarrollar, contagiándose a su vez de la vertiginosa serie de transformaciones que lo sacudían todo. Parece lógico que los artistas pretendiesen llevar a cabo sus propias revoluciones, unas veces fructíferas y otras fallidas, reflejando su propio tiempo y, en conjunto, aportando uno de los más ricos y sugerentes corpus de propuestas tanto teóricas como prácticas, imprescindibles todas ellas para poder entender la evolución del arte hasta nuestros días.

Pero el hecho de que la historia de Rusia haya sido extremadamente accidentada no fue óbice para que allí llegasen las noticias de lo que estaba sucediendo en las capitales artísticas de Occidente, fundamentalmente en París. El flujo de artistas, de obras de arte, libros, revistas o periódicos, era constante entre la práctica totalidad de países europeos, Rusia incluida¹. Las clases más acomodadas se dejaban seducir por los atractivos reclamos de las novedades producidas en la idealizada urbe parisina, pendientes de lo que en ella causaba admiración, era moda, o simplemente escandalizaba. No es de extrañar que muy pronto el arte francés, y el occidental en general, se convirtiera en objetivo principal para ciertos coleccionistas rusos. Los casos más famosos serían los de Shchukin, que inició sus adquisiciones ya en 1897, y Morozov, cuya colección arranca del 1908. Ambos atesoraron un importantísimo número de obras de los más significativos movimientos artísticos de finales del XIX y principios del XX, y de sus principales representantes. Resulta indicativo que en 1914 Shchukin hubiera reunido doscientas veintiuna obras, de las cuales cincuenta y cuatro eran de Picasso y treinta y siete de Matisse².

Como consecuencia de esta circulación de información y de intercambios comenzaron a emerger en Rusia grupos de jóvenes artistas que abrazaban los nuevos planteamientos estéticos, criticando e incluso atacando al arte dominante, que se mantenía dentro de las pautas más puramente academicistas o bien en el ámbito del simbolismo.

En muy poco tiempo todas las grandes corrientes artísticas que se habían generado en occidente tuvieron sus émulos dentro de Rusia y, en ciertos casos, incluso eran los mismos artistas los que rápidamente se iban moviendo de una a otra, imbuidos por un afán desmedido de cambio, de búsqueda. El arte ruso conoció entonces los efectos del postimpresionismo, de los nabis, del fauvismo, del cubismo en todas sus vertientes, del futurismo, etc. Nada de esto hubiera sido relevante si únicamente se tratase de la adopción repetitiva de dichas tendencias, pero aunque es innegable que a veces una parte de las propuestas artísticas surgidas en esa dinámica no eran sino eso, no puede tampoco discutirse la originalidad de la aportación que un elenco de artistas rusos supo proponer al apropiarse de los nuevos lenguajes y adaptarlos al alma rusa. Es de esta amalgama de la que se nutrió cada uno de los movimientos que marcaron con una fuerte impronta el arte de la Rusia de las primeras décadas del siglo XX. A ello debemos añadir su capacidad para responder a los avatares históricos a los que nos hemos referido, convirtiéndose de ese modo en un arte que supo ser reflejo de los mismos desde diversas posiciones, pero casi siempre decantándose por la óptica más comprometida, no sólo en lo formal, sino incluso en lo social y en lo político.

El Futurismo ruso

Hablar de Futurismo en la vanguardia rusa es internarse en una de las cuestiones más laberínticas que el arte del siglo XX nos deparó. La bibliografía al respecto es cada vez más abundante —siempre resulta relativo—, pero hay que partir de una situación no muy lejana en la que apenas sí se contaba con la obra ya mítica de Camilla Gray³; ello no hace sino confirmar la aseveración. Tradicionalmente el hecho de recu-

rrir al término “futurismo” para referirnos a una determinada producción artística que un grupo de creadores rusos habían elaborado en las primeras décadas del pasado siglo no hacía más que convertir el fenómeno en una especie de secuela o consecuencia de lo que el futurismo de Marinetti había sido capaz de generar con su carácter propagandístico. Y, aunque simplificando mucho, puede haber en ello cierta parte de verdad, resulta mucho más complejo que todo eso. Precisamente la primera duda a la hora de abordar este apartado se generó en la adecuación misma del título. Los “futuristas” rusos hicieron constantemente lo mismo. Han sido múltiples las denominaciones que aparecieron entre ellos para conseguir distinguirse del movimiento italiano, casi siempre con el ánimo de proclamar sus diferencias, de acentuar la originalidad de su(s) mensaje(s). Pero no sólo eso, ya que dentro de lo que nosotros aquí agrupamos bajo un mismo epígrafe, sucumbiendo finalmente al pragmatismo dominante en la historiografía occidental, tuvo su multiplicidad formal. Es decir, en realidad nunca existió un único “futurismo” ruso, sino varios, aunque ni siquiera sea fácil determinar cuántos y con que distintos planteamientos y componentes. En esencia sí hay que señalar un dualismo geográfico, el derivado de la existencia de dos polos urbanos con vida propia e incluso a veces antagónica: Moscú y San Petersburgo. Ello originó una especie de competitividad en el seno de la vanguardia, pero no supuso la inexistencia de intercambios y colaboraciones que terminan provocando la imposibilidad de concederle a este rasgo el rango de marco en el que encuadrar la historia del arte ruso de aquellos momentos.

De un modo esquemático se podría decir que el “círculo” moscovita desempeñó un papel más activo, y que estaba formado en torno a la figura de David Burliuk, integrando a poetas y pintores de la importancia de Khlebnikov, Kruchenik⁴, Kamensky, Mayakovsky, Rozanova y otros, entre los que podríamos encontrar a Larionov y Goncharova. En San Petersburgo la actividad se articuló en el entorno de Matiushin y Elena Guro, con Malevitch (había roto con Larionov y Goncharova después de “El blanco de tiro”) y Livchits entre otros. Entre miembros

de una y otra facción hubo no obstante verdaderos lazos de amistad, tal y como los existentes entre Kruchenik y Matiushin, o Rozanova y Elena Guro⁵. Fueron como puentes que permitieron salvar no pocas veces las distancias de todo tipo.

Se llegan sin embargo a distinguir cuatro tendencias diferentes, tal y como indica Agnés Sola⁶: el “Ego-futurismo”, el movimiento “Mezzanini de la poesía”, el “Cubo-futurismo” y “Centrífuga”. En cualquiera de los casos son las preocupaciones de índole literaria las que ponen en funcionamiento las búsquedas de nuevas actitudes y planteamientos estéticos, dándolos a conocer normalmente en revistas u otro tipo de publicaciones que fueron verdaderos órganos de expresión y de catalización de estos grupos.

La unidad de todos ellos nunca dejaría de ser un imposible, y así lo expone Livchits en sus memorias⁷, que son de obligada referencia para adentrarse en esta etapa del arte ruso. En ellas relata como la famosa visita que Marinetti realizó a Rusia en el año 1914 generó un enfrentamiento interno entre las distintas facciones futuristas e incluso entre miembros de una misma. Marinetti fue denostado por muchos de los futuristas rusos y apoyado por algunos. Larionov publicó en la prensa unos días antes de la llegada a Moscú del italiano un llamamiento para recibirle con lanzamiento de huevos podridos.

Se suele citar la fecha de 1910⁸ como el momento en el que nació esta corriente, atribuyendo el papel fundador al libro “El vivero de los jueces”, con poemas y textos en prosa de Khlebnikov, Kamensky y D. Burliuk, aunque la actividad intensa de todos estos creadores no estallaría hasta la aparición del manifiesto *Bofetada al gusto del público*, firmado por Burliuk, Khlebnikov, Kruchenik y Mayakovsky en diciembre de 1912, todos ellos cubo-futuristas, lo que terminó motivando que finalmente se haya identificado muchas veces cubo-futurismo y futurismo ruso, lo que no deja de ser otra inexactitud.

El manifiesto era la parte más relevante de un almanaque en el que se incluían otra serie de escritos, entre ellos las dos primeras poesías conocidas de Mayakovsky⁹. Tenía un carácter

provocador, tanto en su forma como, por supuesto, en su contenido. Su cubierta externa era de tela de saco, el papel de sus páginas era el de embalar, rudo y marrón. En cuanto al contenido¹⁰, arrojaban por la borda del barco de la modernidad a Pushkin, a Dostoievsky, a Tolstoy, etc. Su actitud iconoclasta resultaba evidente¹¹. A partir de ese momento se ponía en marcha una ofensiva infatigable en todos los ámbitos de la creación y, a la par, una movilización en la calle para que no pasasen desapercibidos.

Malevitch

Uno de los artistas que mejor puede servirnos para analizar las consecuencias que esta nueva situación produjo en las artes plásticas es, sin lugar a dudas, Kasimir Malevitch. Su producción pictórica de este periodo es extremadamente curiosa. Partía de unos posicionamientos neoprimativistas, pero entre él y los cabecillas de dicha corriente se terminó generando una ruptura no sólo estética, sino también personal (incluso podría ser invertido el orden de las proposiciones). No tardaría mucho en ser uno de los principales artífices del emergente arte no objetual creando el Suprematismo en 1915. En apenas dos años transcurridos entre un momento y otro se consolidó como uno de los exponentes más significados del futurismo ruso.

En sus cuadros pueden observarse fácilmente dos polos, el más próximo a la pintura estrictamente cubista, a buen seguro que influido por Matiushin, y aquel más radical, determinado por los postulados de Kruchenik. Éste último jugó un papel trascendental dentro del vanguardismo ruso con la invención de su lenguaje “zaum”¹². Hay que precisar que no se trató tan sólo de una propuesta circunstancial nacida del afán provocador consustancial a estos artistas, y la prueba más irrefutable es la atención que los formalistas le depararon desde el primer momento. Sklovski, uno de los más relevantes representantes de esta escuela rusa del pensamiento, el 23 de diciembre de 1913, en el cabaret “El perro errante” de San Petersburgo, pronunció una conferencia titulada “El lugar del futurismo en la historia de la lengua”¹³. La intención no era otra que la de respaldar científicamente las innovadoras ideas que estaban

emergiendo en torno al uso y tratamiento de la lengua.

Entre esas dos vertientes no encuentra Fauchereau¹⁴ conflicto alguno. Pero otros hacen una lectura más precisa de este mismo hecho, y así Nakov¹⁵, en *La fureur iconoclaste*, que es el texto de presentación de los *Escritos* de Malevitch en su edición francesa, convierte sus posicionamientos en tres, en lugar de dos. Para este autor cabe diferenciar cubismo, futurismo y destrucción alógica del sujeto. En ello coincide también Marcadé¹⁶, quien escribe los textos para el catálogo de la exposición que el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dedicó al artista ruso a principios de 2003, y en el que matiza más esas tres fases, definiendo una primera de cezannismo geométrico, un cubofuturismo y, por último, el alogismo.

En cualquier caso, en esta corta etapa “futurista” Malevitch introdujo en múltiples ocasiones palabras en sus telas. En dicho proceso es cierto que podemos ir notando una evolución paulatina, con obras en las que apenas es fácil percibir su presencia, tal y como sucede en *La vida en el Grand Hotel* (Fig.1), de 1913, a aquellas en las que la palabra es tal vez el motivo principal en la articulación de la composición, lo que ocurre en casi todas las realizadas en 1914, y muestra de las cuales podría ser la conocida como *Un inglés en Moscú* (Fig.2). En esta progresiva transformación tuvo una capital importancia la asimilación de la técnica del collage.

El propio Malevitch parece intuir la singladura de sus pasos cuando pintó en 1913 su cuadro *Kountsevo. Estación sin parada* (Fig.3). Un gran signo de interrogación¹⁷ se superpone a todo. En un segundo plano, emergiendo lentamente, un cero se va dejando ver. Una especie de profecía de su futuro *Cuadrado negro*.

Y es que en el mismo año 1913 –a mitad de camino entre los dos extremos señalados– tuvo lugar un acontecimiento vital en la carrera del pintor. Se trata de su colaboración artística con el poeta Kruchenik y el músico Matiushin en la ópera *Victoria sobre el sol*. Esta inserción del pintor en el campo teatral fue la consecuencia de las deliberaciones que se produjeron en el “Primer Congreso de los Futuristas de toda

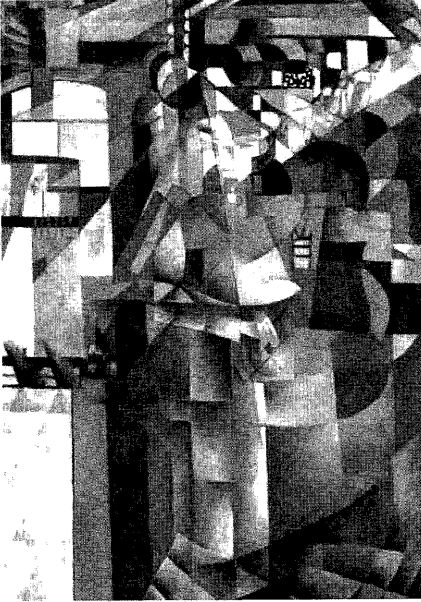


Fig. 1. Malevitch: *La vida en el gran hotel*, 1913.



Fig. 2. Malevitch: *Un inglés en Moscú*, 1914.

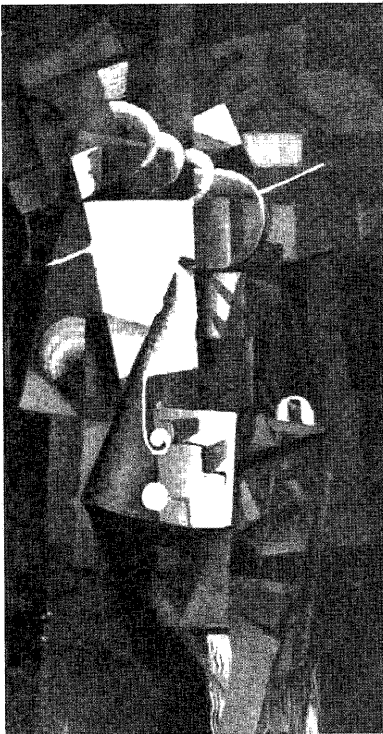


Fig. 3. Malevitch: *Kountsevo, estación sin parada*, 1913.

Rusia", que tuvo lugar en el verano de ese año en la dacha de Matiushin¹⁸.

En diciembre se llevarían a cabo dos representaciones en San Petersburgo, causando un gran escándalo. De ello nos dejó un testimonio directo Livchits en su libro de referencia, que no es otra cosa que sus memorias de estos años, justo hasta que estalla la guerra. Lo curioso es que, en los decorados para esta obra, Malevitch se aproxima por vez primera a la figura desnuda del cuadrado, e incluso parecen existir datos que apuntan a un final con uno totalmente negro como fondo (sólo se conservan algunos dibujos preparatorios de diverso contenido)¹⁹. En conjunto, la concepción de su trabajo en esta colaboración era la expresión práctica de todo lo que estaba plasmando en su pintura de caballete y de lo que muy pronto iba a ser la dirección única en la que terminó centrando su interés durante muchos años, aunque no es algo que aquí deba merecer nuestra atención.

Victoria sobre el sol puede explicar además la expansiva aparición de textos en los cuadros

de 1914, y no sólo eso, incluso el propio sentido o intencionalidad que pudieran tener. La directa comunicación con Kruchenik debió de surtir su efecto, pero tampoco debemos de olvidar que, aunque de forma menos directa, el propio Khlebnikov estuvo colaborando en la misma obra, ya que a él se debió la presentación al público. Todo esto habría que traducirlo en una cada vez mayor carencia de lógica (alogismo, sinónimo de "zaum") en las palabras, pero no significa una falta de intencionalidad.

Los citados responsables de este nuevo lenguaje pretendían con él ir más allá de lo que el valor semántico de la palabra tiene u ofrece, dándole importancia a aspectos que podían contenerse en su propia forma (las letras) y en su sonoridad, o aún más —en ello estriba la gran diferencia con la palabra en libertad futurista—, las profundas cargas emocionales que en su oscuro origen pudieron motivar ese prefijo o ese sonido, por lo que siempre buscaron la opción de la alternativa eslava en detrimento de los influjos occidentales (se bautizaron como "boudetlianos" partiendo de una raíz propia que hace referencia al porvenir, no teniendo así que usar el término "futurismo")²⁰.

Fauchereau²¹ sostiene que era en Malevitch en quien pensaba Khlebnikov al escribir su texto *Artistas del mundo*, un mensaje en el que aboga por el trabajo común de artistas y pensadores para conseguir así el objetivo último de crear una lengua escrita común. A los artistas reservaba la tarea de dar forma mediante signos gráficos a los elementos comunes de la razón. En sus consejos se aproxima en parte a las tesis que sostenía Rimbaud en su poema dedicado a las vocales, sosteniendo que sería posible asignar un color inconfundible a cada signo²². Dichos idearios ya los había expresado también en su famoso poema *Bobêobî*²³, que se incluía en el almanaque de 1912 acompañando el manifiesto futurista.

Todas estas circunstancias han de ser consideradas como factores determinantes a la hora de analizar las obras que Malevitch realizó como "futurista", sobre todo las posteriores a su colaboración en la citada ópera, es decir, todas las de 1914, de las que ya advertimos como se observaba en ellas un extraordinario protagonismo de la escritura.

Su citado cuadro *Un inglés en Moscú* puede servirnos de punto de partida. En él se representan una serie de objetos variados, muchos de los cuales tienen en común su propiedad cortante (sable, tijeras, hojas de sierra, bayonetas), incluso la silueta de un pez insiste en este rasgo por medio de sus apuntadas escamas o aletas dorsales. Identificamos además una vela o cirio, una escalera de mano, una iglesia (no hay proporcionalidad en las escalas), una cuchara²⁴, una gran flecha roja que atraviesa el lienzo en diagonal de arriba abajo y de izquierda a derecha, y, la enigmática presencia de una figura masculina semioculta detrás del pez, en una especie de semipenumbra, en la que resalta su sombrero de copa. El fondo lo componen unos cuantos planos de diferentes colores.

Pero queda una parte importante de la descripción. Entre ese amasijo de elementos se incrustan signos escritos que son tratados de diferente forma. Hay algunos alineados y que mantienen el mismo tipo de formato, otros están dispuestos más desordenadamente y con distintos tamaños, incluso con colores cambiantes. Para nosotros (occidentales ajenos al idioma ruso) provocan una doble reflexión: por un lado acentúan el desconcierto que nos genera la "escena", ya que aumentan el grado de desorden en la representación; por otro lado, nos hacen creer que si comprendiésemos el significado de lo escrito podríamos llegar a aclarar lo que el pintor quiere decirnos.

Las palabras o grupos de letras (caracteres cirílicos, por supuesto) están ordenadas del siguiente modo: 3A, ocupando la esquina superior derecha del lienzo y con un mismo color las dos letras, correspondiendo en español al significado de "detrás de", "fuera de", "más allá de"²⁵; justamente debajo, con otra tipografía y otro color, aparece TMEHE, que por sí sola no parece tener sentido alguno, pero que unida a la anterior compondría la palabra rusa correspondiente a "eclipse"; el juego continua en la parte inferior del cuadro, descomponiendo otra palabra completa en tres partes (ЧАС, que significa "hora", ТИЧ, que desconocemos si puede tener sentido, y НОЕ, que se corresponde con el nombre del personaje bíblico Noé), y que equivale en español a "parcial". Es decir, constru-

yendo una especie de puzzle obtenemos como solución la expresión "eclipse parcial". Parcial es la forma de ir presentando las palabras, pero lo era a su vez la presencia del personaje pintado.

¿Es posible obtener de todo ello una conclusión formalmente lógica, que permita darle un sentido preciso a la composición? Tal vez pudiera servir de ayuda otro texto de reducido tamaño que está entre las dos palabras más visibles de la tela. Se trata de СКАКОВОЕ ОБЩЕСТВО, es decir, "Sociedad hípica". Fauchereau sugiere que puede ser un recurso para evocar lo inglés²⁶. Nosotros queremos añadir la posibilidad de una interpretación también alegórica, ya que un jinete siempre va moviéndose sobre la silla de montar en una suerte de pequeños saltos, o incluso el caballo puede estar participando en un concurso de obstáculos. La lectura de la obra funcionaría igual. Eso encajaría además con la quebrada apariencia de los dientes de las sierras, o con el sentido de corte de otros instrumentos (entrecortar, no poder continuar libremente).

Parece haber entonces algún resquicio por el que penetrar en la intrigante creación de Malevitch, una mínima lógica con la que enfrentarnos a la intrigante oscuridad que desprende el contenido del lienzo.

Sensación falsa. El pintor repite las palabras de otro cuadro anterior. Esta vez forman parte incluso del título: *Eclipse parcial con Mona Lisa* (Fig.4). Aquí ni siquiera están fragmentadas, por lo que resulta clara su lectura. Cambia únicamente el orden de los factores y algunos de los signos, con otra tipografía, puesto que en la parte superior está escrito "parcial" y debajo "eclipse". El fondo es un conglomerado de formas geométricas puras, paralelogramos que se van superponiendo, aunque es también visible un triángulo. En medio de todo destaca nuevamente una figura, en esta ocasión femenina, más aún, es un trozo de una imagen reproducida de la famosa *Mona Lisa* de Leonardo²⁷. Malevitch la señaló irreverentemente con dos aspas rojas y le pegó un recorte de prensa con un par de palabras: en ellas se puede leer "apartamento libre". Se puede completar la oración con otras dos encoladas un poco más abajo, que nos indican "en Moscú".



Fig. 4. Malevitch: *Eclipse parcial con Mona Lisa*, 1914.

Ante esto sólo cabe deducir que el artista se ha decantado por el abandono de los modelos de representación al uso, no sólo de aquellos que tienen que ver con el naturalismo, lo que ya había hecho en etapas anteriores, sino con cualquier atisbo de sintaxis narrativa²⁸.

Es esa misma actitud la que encaja con cualquier otra pintura de esa fase de su obra, y es la razón que ha llevado a los historiadores a calificarlas como "alógicas". En ocasiones parecen acercarse a una estética del despojo, al menos a un tipo de incontrolada recepción visual, como si recogiese "fragmentos publicitarios captados durante un paseo"²⁹, lo que puede perfectamente definir su *Dama delante de una columna de anuncios* (Fig.5) —el título nos ofrece el planteamiento—, o *Soldado de primera división* (Fig.6). Incluso Livchits recuerde en su libro de memorias³⁰ como se movían entre reclamos colocados en los cruces de las calles cuando ellos pegaban sus carteles anunciando alguna velada, y describe anuncios de forma explícita, uno de ellos referido además a una colonia con el nombre de "Joconde". Hay en ambas ciertas peculiaridades, puesto que en la primera

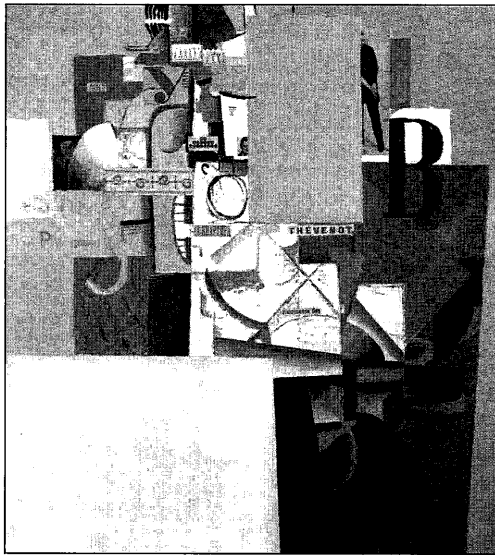


Fig. 5. Malevitch: *Dama delante de una columna de anuncios*, 1914.

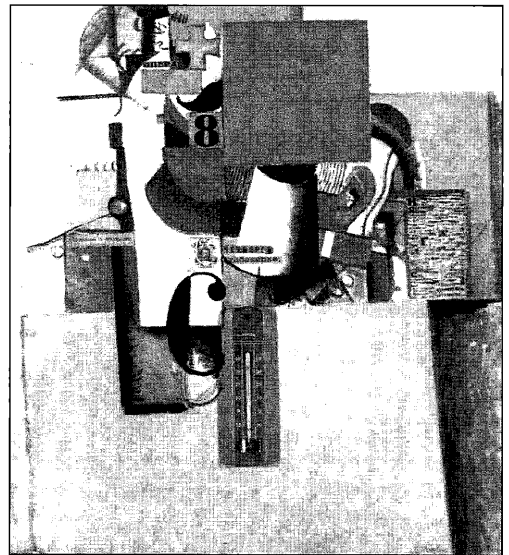


Fig. 6. Malevitch: *Soldado de primera división*, 1914.

empleó un nombre escrito totalmente con el alfabeto latino (THEVENOT), y en la segunda colocó una cuchara de madera de verdad, al igual que un termómetro real³¹. También en estas dos obras introdujo letras únicas, aisladas, de gran tamaño: B en una, que equivale a nuestro fonema /b/, y C en la otra, que sería el equivalente de /s/. Con ello no hace sino insistir en la tesis de las teorías de Khlebnikov y Kruchenik.

La culminación de esta fase podríamos simbolizarla en *El aviador* (Fig.7), que suele ser interpretada como el retrato alógico de Kamensky. Es en este cuadro en el que nos encontramos de nuevo con la KA que mereció en páginas precedentes nuestra atención. Malevitch la introduce perversamente como resultado del juego de descomposición de las palabras que practicó en otras telas analizadas. En realidad forma parte de *КА*, que quiere decir "farmacia", pero al *АПТЕКА* a unidad explota las posibilidades de cada parte. La A es una partícula negativa, *КА* nos remite a la raíz del sustantivo "pájaro ПТЕ al griego (alas), y además escribe o pinta un 2 a su lado, y la KA, tanto podría hacer alusión al nombre de Kamensky, como a su vez al simbolismo literario y filosófico que había adquirido en el futurismo (recordemos que los egipcios denominaban así a la

parte del alma que acompañaba a la momia)³². Todo aparenta estar cargado de misterio, como si de la lectura de un mensaje para iniciados se tratase. ¿Por qué el personaje lleva un as de trébol en la mano? ¿Alude a la fortuna de su amigo el aviador Kamensky que se había salvado de un accidente aéreo? ¿Cuál es el sentido de la flecha roja ahora en posición ascendente y señalando un cero? ¿Por qué en esta ocasión pinta un tenedor y no la característica cuchara? Vemos de nuevo el pez asociado a la figura del sombrero de copa, pero si antes era un inglés y ahora es Kamensky, ¿qué comparten ambas representaciones?. También están las enervantes dentaduras de las sierras...

Verdaderamente Malevitch desarrolló una pintura rica en sugerencias y ambigua en sus interpretaciones. Con la integración de las palabras consiguió llevar hasta los límites de las posibilidades la carga emocional de sus lienzos, en los que es totalmente inevitable dejarse arrastrar por la intriga y sentirse perturbado.

Teniendo en cuenta la rapidez con la que el artista había ido asumiendo propuestas estéticas cambiantes era de suponer que su afán de búsqueda lo terminara llevando más allá de estas posiciones. Como ya dijimos, en 1915, en San Petersburgo, en el mes de diciembre, se

inaugura la "Última Exposición Futurista: 0,10", en la que Malevitch tan sólo colgaría obras no-objetivas, y entre ellas el famoso *Cuadrado negro*. La palabra y la figura habían desaparecido. El lenguaje zaum quedaba transformado en aquello que no permitía mayor grado de abstracción, en un común denominador irreductible.

Hubiera sido posible otra salida.

Ivan Puni

Los enunciados cubo-futuristas que llevaron a Malevitch a su alogismo y de ahí al suprematismo también le podrían haber conducido a la postura adoptada por su amigo Puni, quien concedió a la palabra el valor de motivo único para el pintor, como manifestó a través de *Baños* (Fig.8) de 1915, convirtiendo así un simple letrero en el tema de una obra de arte pictórica. Pero no se conformó con ello, ya que hizo crecer más y más ese protagonismo en obras posteriores, llegando a desbordar las limitaciones físicas del propio lienzo. En *Naturaleza muerta con letras y jarrón* (Fig.9), de 1919, la palabra "baños" vuelve a ser la elegida, sólo que no puede escribirla/pintarla completa, son demasiado grandes las letras, por lo que quedan suprimidos un signo y parte de otro. Y más lejos aún, allí donde Malevitch con su suprematismo hizo gravitar formas geométricas relacionándolas con su entorno espacial, Puni trató de llevar sus letras, sus palabras³³. El exponente de este modelo es su cuadro *Espectro en fuga* (Fig.10), también de 1919. Quizás se trataba en verdad del espectro de todo un modo de afrontar la pintura que se terminaba perdiendo en un espacio reducido a formas geométricas y colores planos. Puni pintó en su cuadro letrista y suprematista la palabra "forma" ($\Phi O P M$) disolviéndose, deshaciéndose.

De todos modos este artista representa también la complejidad del vanguardismo ruso en su totalidad. Él y su esposa, la artista Boguslavskaja, además de Kliun, habían firmado junto a Malevitch el Manifiesto del Suprematismo. Vemos sin embargo como su obra no se mantiene en la unívoca dirección de tales principios³⁴. Él más bien parece aceptar de un modo más amplio el referente estético de Malevitch.

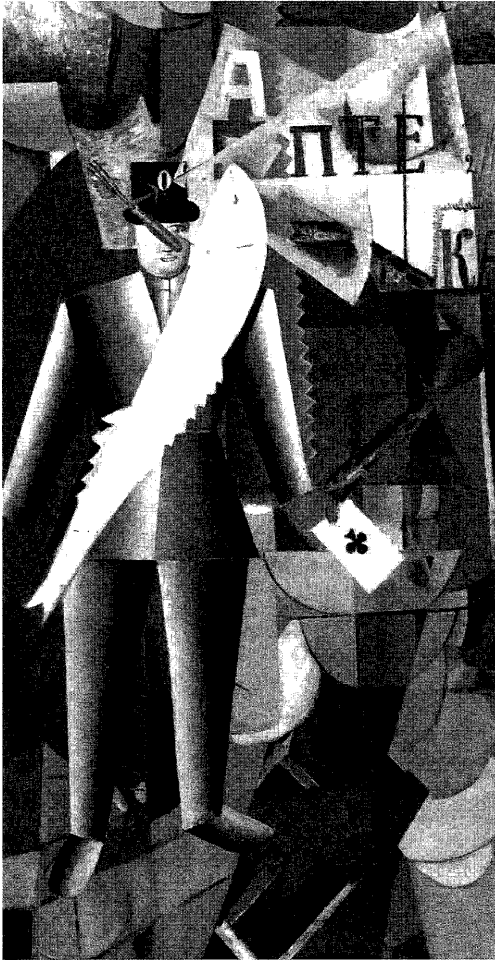


Fig. 7. Malevitch: *El aviador*, 1914.



Fig. 8. Puni: *Baños*, 1915.

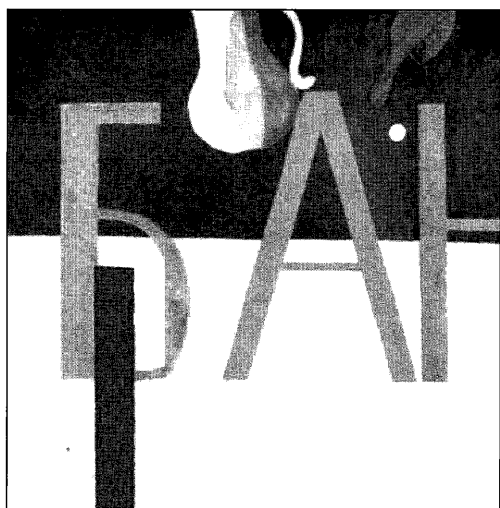


Fig. 9. Puni: *Naturaleza muerta con letras y jarrón*, 1919.

Eso podría explicar que desarrollase en torno al año 1915 sus pinturas-relieve o esculturas-relieve, como la *Escultura-relieve con sierra* (Fig.11), una mezcla de elementos del alogismo pictórico que observamos en obras como “Un inglés en Moscú” (la propia sierra, que además es real, es un objeto integrado en la pintura/escultura), un claro trasfondo de espíritu suprematista y, como no, un reducto para la palabra escrita. Puni inserta de modo bien visible, queriendo destacarlo, el término *палочка*, cuya traducción sería “palangana” o “ячГАЗа”. Parece inevitable en su obra la alusión a la higiene, a la limpieza. Pero no creemos que se trate de algo puramente anecdótico, sino de algo más complejo, consciente o inconscientemente metafórico. Su

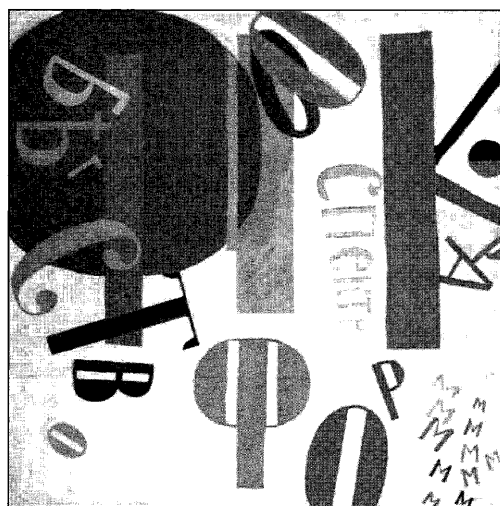


Fig. 10. Puni: *Espectro en fuga*, 1919.

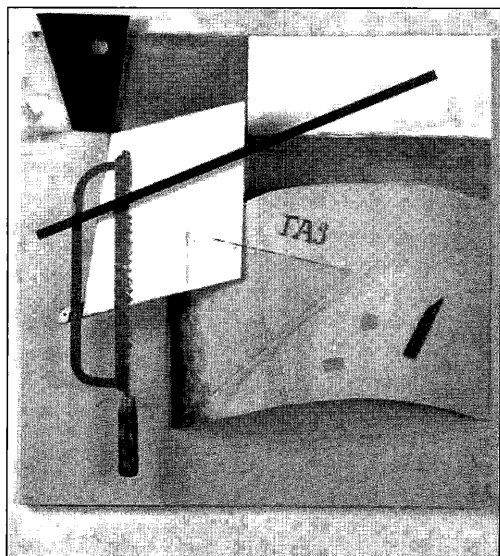


Fig. 11. Puni: *Escultura. Relieve con sierra*, 1919.

“limpieza” es el diagnóstico de lo que el desarrollo artístico ruso de aquel momento manifestaba. Para entonces la época en la que los artistas se paseaban con cucharas en los ojalos o con sus caras pintadas y escritas (lo había hecho Larionov y su grupo en el Moscú de 1913)³⁵ formaba parte ya de la historia de la vanguardia rusa.

El tránsito de las múltiples manifestaciones

“futuristas” hacia el predominio del arte no-objetivo era la tendencia rotunda que se estaba produciendo desde prácticamente el mismo momento del estallido de la guerra. El alogismo con el que Malevitch se despidiera de su etapa figurativa pre-suprematista tal vez no era otra cosa que la propia expresión de la sinrazón del violento momento que les estaba tocando vivir. Quizás las sierras y la limpieza, esa búsqueda del cero (aquél que ya emergía en el cuadro *Kountsevo. Estación sin parada*) era la necesidad

angustiosa de un mundo nuevo.

El poeta ego-futurista Vasilisk Gnedov lo expresó con absoluta precisión en su *Poema del fin*, incluido en el libro titulado *La muerte del arte*. El poema era el silencio absoluto, aunque el poeta llevaba a cabo su “lectura” en sus recitales públicos, sólo que su voz no emitía nada, todo se limitaba a gestos, la página estaba completamente en blanco³⁶.

NOTAS

¹ BARBIÉ-NOGARET, Manuel, “Crónica de una utopía”, París-Moscú 1900-1925. La deconstrucción de la forma, p.34: “...las fronteras –al menos para las clases cultural y económicamente privilegiadas– eran franqueadas sin dificultad, dando lugar a koinés culturales que sobrepasaban las lenguas y las tradiciones propias de cada país”.

² MARCHÁN FIZ, Simón, “Los orígenes de la abstracción en Rusia”, *Sin objeto. La vanguardia rusa en la colección estatal de San Petersburgo*, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso, A Coruña, 7 de noviembre de 2000 al 7 de enero de 2001. En las páginas 14 y 15 el autor aporta más datos sobre las citadas colecciones.

³ GRAY, Camilla, *The Russian experiment in art 1863–1922*, Thames & Hudson, London, 1986.

⁴ La transliteración de muchos nombres rusos es un problema de compleja solución. En este caso concreto nos hemos encontrado con un número considerable de variantes, y a buen seguro que todavía existen más. En español aparece escrito del modo que aquí recogemos, pero también podemos encontrarlo como Krucenic, Kruchenij o Kruchenyk. En francés son igualmente varias las opciones, aunque predomina en los textos que nosotros hemos manejado la forma

Krucenic. Los ingleses determinaron escribirlo Kroutchonykh. La insistencia en los ejemplos parece inútil, ya que cada lengua intenta adaptar de la mejor manera posible la grafía y el sonido a su sistema. Eso ocurre con otros nombres, sino con todos.

⁵ Guro murió prematuramente en 1913, cuando se iniciaba la aventura futurista. Su papel en este proceso no debe de ser por ello minimizado, tal y como demuestra BALSACH, Maria-Josep, “Elena Guro y Velimir Khlebnikov: del futurismo ruso a la lengua zaum”, *Revista Arte y Parte*, nº 40, pp.22–33.

⁶ SOLA, Agnés: *Le futurisme russe*, PUF, Paris, 1989, pp. 14-15.

⁷ LIVCHITS, B.: *L'Archer a un oeil et demi*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1971, p. 203: “...processus de croissance interne et de différenciation inévitable dans le camp des aveniristes–processus qui s'était évidemment accéléré grâce à l'arrivée en Russie de Filippo Tommaso Marinetti”.

⁸ Existe una línea de clara tradición marxista que integra el nacimiento del futurismo ruso en un plano de ebullición social y revolucionario muy concreto, tal y como apunta César Volpe en “Prefacio a la edición soviética” de Livchits, op.cit., p.29: “A partir de l'été 1910 commence une nouvelle aggravation de la lutte de la classe ouvrière (...) C'est précisément la nouvelle situation sociale qui se traduit par l'accroissement de la lutte révolution-

naire dans la conjoncture russe post-stolypinienne, qui a été le milieu idéologique dans lequel s'est formé le futurisme russe”.

⁹ Livchits, op. cit., 125.

¹⁰ Hemos manejado la traducción al inglés de dicho manifiesto, disponible en la red. No hemos tenido acceso a ninguna edición en español en el que estuviese publicado en su integridad.

¹¹ MARCADÉ, Valentine et Jean-Claude, en “Preface”, la introducción a la versión francesa de Livchits, op. cit., pp. 14-15, señalan como “si on compare un manifeste comme “Giffle au goût public” ou celui de la “La Queue d'âne” (1912) avec les manifestes de Marinetti, on s'aperçoit qu'ils sont émaillés, presque mot pour mot, de formules marinettistes, adaptées à la réalité russe.”

¹² MARKOV, Vladimir: *Russian Futurism: A History*, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 130: “chopped words, half words, and their whimsical, intricate combinations”. El lenguaje “zaum” (muchas veces se le denomina “transmental”) es una de las más importantes aportaciones de los futuristas rusos. Desde el punto de vista de la literatura generó la aparición de una serie de obras que serían determinantes en el avance de la poesía visual, la declamación, la ópera o el teatro. Podemos decir que Kroucheni llevó a su extremo último las teorías de Khlebnikov (éste había propuesto un lenguaje numérico). Ambos editaron

conjuntamente firmados los manifiestos “La palabra en cuanto tal” y “La letra en cuanto tal”, los dos en 1913.

¹³ GARCÍA GABALDÓN, Jesús, “La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* op. cit., pp. 26-34.

¹⁴ FACHEREAU, Serge: *Malévitch*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1992, p. 14: “Su evolución personal desde 1912 le orienta hacia el cubismo, (...) pero por otra parte, tiende al alógismo (...). Entre las dos tendencias no habrá conflicto alguno”.

¹⁵ MALEVITCH, K.: *Malevitch: écrits*, Editions Gerard Lebovici, Paris, 1986, pp. 70-71.

¹⁶ MARCADÉ, J.C.: *Exposition Kasimir Malevitch. Un choix dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam*, coédition Paris-Musées/Les Amis du Musée d'Art moderne, 30 janvier–27 avril 2003, p. 93.

¹⁷ Marcadé, op.cit., pp. 100-101. Este autor adjudica al signo de interrogación de esta pintura un “sentido” de transracionalidad, aunque nosotros consideramos que si es así, lo es todavía de muy baja intensidad.

¹⁸ HARRISON, Charles, “Abstracción”, en *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, op.cit., p.238.

¹⁹ El “Manifiesto del Suprematismo” apareció en 1915, pero en él sorprendentemente Malevitch sitúa el origen de este planteamiento suyo en 1913 (ver Michelli, op. Cit., p.386: “Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado...”). Por esta razón Camilla Gray consideró en su libro que “Victoria sobre el sol” señalaba el inicio del suprematismo. Ver Gray, op. cit.,p. 136.

²⁰ Existen múltiples ejemplos de la utilización del término “futurismo” o “futuristas” escrito con los caracteres cirílicos (ФУТУРИСТЫ) –sobre todo en anuncios de actividades–, lo que significa que cuando querían dirigirse a las masas, a la gente de la calle, les resultaba más fácil recurrir al nombre más

identificable. Pueden verse algunos ejemplos reproducidos en Livchits, op.cit, pp. 159, 175, etc.

²¹ Op. cit., p.21.

²² Este texto sólo nos ha sido posible consultarlo en una traducción del francés al portugués realizada por Fabio Fonseca de Melo, y que está disponible en la página web www.iar.unicamp.br, que pertenece al Instituto de Artes de la Universidade de Sao Paulo. “A finalidade é criar uma língua escrita comum, comum a todos os povos do terceiro satélite do Sol, fundar signos de escritura compreensíveis e aceitáveis pela totalidade da estrela povoada pelo gênero humano (...) Cabe aos artistas do pensamento fundar o alfabeto dos conceitos, a ordem das unidades fundamentais do pensamento (...) A tarefa dos artistas da pintura será dar signos gráficos às unidades fundamentais da razão(...)”.

²³ “Bobèobi est un “portrait verbal” paru dans “Gifle au goût public” (1912). Khlebnikov attribuait aux consonnes et aux voyelles une signification picturale.” Livchits, op.cit., p. 168.

²⁴ La cuchara fue un objeto fetiche para los “futuristas” rusos, aunque no llegamos a comprender si escondía algún mensaje subliminal. Nakov, op. cit., p. 76: “Malevitch et Morgunov apparaissaient avec une cuillère bois à la boutonnière dans les rues de Moscou et aux soirées publiques”.

²⁵ Para aquellas situaciones en las que no hemos encontrado traducción en las fuentes bibliográficas utilizadas hemos acudido al Diccionario Ruso-Español dirigido por J. Nogueira y G. Turover, de Ediciones Danae S.A., Barcelona, 1969. En este caso concreto hay referencias al significado de las palabras del cuadro, pero no a su lectura parcial, tal y como están dispuestas en el lienzo.

²⁶ Op. cit., p.19.

²⁷ La historia del arte del siglo XX nos ha ofrecido numerosos ejemplos de iconoclastia. El más famoso de todos fue sin lugar a dudas el llevado a cabo por Duchamp sobre una reproducción de esta misma obra. Es muy

probable que no se haya sabido apreciar el carácter pionero que Malevitch desempeñó con esta pintura suya de 1914, “Eclipse parcial con Mona Lisa”. En todo caso tampoco deberíamos de olvidar que Marinetti hizo alusión al cuadro de Da Vinci en el Manifiesto Futurista de 1909. En su ataque furibundo a todo lo que encarnaba el pasado dejaba lugar para que una vez al año se colocase un ramo de flores a los pies de la Gioconda, tal y como se hace con los muertos el día de los difuntos.

²⁸ Así lo entiende Nakov, op.cit., p. 67: “Cette volonté de faire éclater l’ancien ordre se manifeste dans la rencontre de formes purement géométriques avec des objets (les célèbres cuillères en bois) et des inscriptions”.

²⁹ Fauchereau, op. cit.,p. 15.

³⁰ Op.cit., p. 161. “...imprimé sur du papier hygiénique (toujours à cause de la même maudite pauvreté que le public prenait pour la prétention à l’originalité) l’affiche de la “Première soirée des créateurs de langage” s’étalait aux carrefours au milieu des réclames et annonces habituelles de l’époque: (...) “Le charme merveilleux de Mona Lisa par la société Brocard & Co est incarné dans le parfum de la nouvelle eau de Cologne Joconde”.

³¹ “...cette oeuvre est peinte en pleine guerre de 1914, qui fut particulièrement atroce. Placé où il est, le thermomètre est le signe de cette incongruité...” MARCADÉ, Jean-Claude: *L’Avant-garde russe 1907-1927*, Flammarion, Paris, 1995, p. 105.

³² Existe un dibujo realizado por Khlebnikov para ilustrar su “Ka” en el que se nos muestra, entre otras muchas figuras, el busto de un faraón, lo que apunta en la dirección de asignar a dicha palabra un valor mucho más profundo, incluso cargado de esoterismo, que nos resulta difícil penetrar.

³³ La síntesis plástica que mejor expresa todas estas ramificaciones se encuentra seguramente en el “Alfabeto espacial” de Miturich, un artista que fue amigo de Khlebnikov y que

entre 1915 y 1917 construyó doce cubos decorados con diferentes colores y estilos, abstractos, sin huella alguna de signo escrito conocido. Ver reproducidos en el catálogo *Dada y Constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989, pp. 104-105.

³⁴ Marcadé llegó a calificar algunas obras de Puni (él en francés escribe

Pouigny) como "synthèse cubo-futuriste et suprématisiste". Op. cit., p. 121.

³⁵ PARTON, Anthony, *Larionov and the Russian avant-garde*, Thames & Hudson, London, 1993, pp. 67-72. El autor relata varios escándalos producidos por Larionov y sus compañeros por medio de este gesto de auténtico "body-art". Acompaña el texto con

fotografías, y comenta un manifiesto que los firmantes titularon "Por qué nos pintamos". Larionov llegó a afirmar que era ya hora de que el arte invadiese la vida. "The painting of our faces is the beginning of the invasion".

³⁶ Markov, op.cit., p. 80.