

PRESS KIT

Departamento de Prensa
[+54 11] 4104 1044 / 43
prensa@proa.org



RETROSPECTIVA COLECCION DEL MUSEO DEL ESTADO RUSO

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca, Ciudad de Buenos Aires
[+54 11] 4104 1000/1 info@proa.org
www.proa.org

KAZIMIR MALEVICH

RETROSPECTIVA. COLECCION DEL MUSEO DEL ESTADO RUSO SAN PETERSBURGO

Embajada Argentina en la Federación Rusa
Ministerio de Cultura de la Nación Argentina
The State Russian Museum
Fundación Proa

Agradecimientos

Pablo Avelluto
Pablo Tettamanti
Américo Castilla
Horacio Lazzari Mathieu
Francisco Tropepi
Valentina Rapelli
Filippo Zevi

Concepto

Eugenia Petrova, Curadora
Joseph Kiblitisky

Coordinación general

Elena Tyun
Cintia Mezza

Producción

Anna Lacks
Irina Podk
Alexander Levchenko
Marina Panteleymon
Cecilia Jaime
Luisa Tomatti

Investigación

Paula Bruno

Departamento de Prensa

Josefina Insausti
Juan Pablo Correa
Víctor López Zumelzu

T [+54 11] 4104 1029/43
prensa@proa.org
www.proa.org

Diseño expositivo

Agustín Schang

Imagen y didáctica

SPIN, Londres
Guillermo Goldschmidt

Montaje

Pablo Zaefferer

Registro y Conservación

Ivan Bezsolitsin
Pavel Lazarev
Alisa Lyubimova
Soledad Oliva
Teresa Gowland
Pia Villaronga

Educación

Paulina Guarnieri
Rosario García Martínez
Camila Villarruel

Media Partner

Revista Ñ

Auspicio

Tenaris – Organización Techint



PROA

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca, Ciudad de Buenos Aires
[+54 11] 4104 1000/1 info@proa.org
www.proa.org



Tenaris



KAZIMIR MALEVICH

RETROSPECTIVA. COLECCIÓN DEL MUSEO DEL ESTADO RUSO, SAN PETERSBURGO

Inauguración: septiembre 2016

Curadora: Eugenia Petrova

Organizan: Museo del Estado ruso, San Petersburgo - Fundación Proa, Buenos Aires

Auspicia: Tenaris - Organización Techint



Carpintero, 1928-1929 Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo © Museo del Estado Ruso 2009

Por primera vez en Argentina y Latinoamérica Proa, conjuntamente con el Museo del estado ruso, presenta la monumental exposición retrospectiva de **KAZIMIR MALEVICH** (Kiev, 1878 / Leningrado, 1935), artista fundamental para comprender las nuevas tendencias artísticas en el siglo XX.

La muestra, curada por la especialista Eugenia Petrova, recorre todo el panorama creativo del artista ruso. Desde sus inicios, con sus obras de influencias simbolistas, hasta las últimas pinturas de retratos, donde da cuenta de la vida campesina y sus singulares personajes geométricos. El Suprematismo es parte fundamental de la exhibición, con una amplia documentación sobre el nacimiento y el contexto del movimiento.

Mientras Picasso es considerado el artista que realiza la mayor contribución para renovar la figura humana, y Duchamp el fundador del arte conceptual, **KAZIMIR MALEVICH** es quien abre los caminos hacia el arte abstracto a partir de la creación del Suprematismo, movimiento fundamental en la historia del arte del siglo XX.

KAZIMIR MALEVICH se enriquece con un exhaustivo material documental, a cargo del profesor Kiblitsky, quien también recrea, por primera vez, “La Victoria sobre el Sol”, con los 15 trajes que Malevich realiza para esta obra de teatro. El video de la obra también va a estar presentado en el Auditorio.

Un intenso programa de extensión cultural se desarrollara junto al Departamento de Educación de Proa. Incluye propuestas para la familia y las escuelas, así como todo el material provisto en nuestros canales educativos de PROATV y conversaciones en PROARADIO.

Con esta exhibición Proa comienza a festejar sus 20 años, prosiguiendo con su programa de presentar a los grandes creadores del arte moderno y contemporáneo.

EL CAMINO CREATIVO DE MALEVICH

Eugenia Petrova



Cuadrado negro, ca. 1923, Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo © Museo del Estado Ruso 2009

A comienzos del siglo XX, las reflexiones sobre los temas relacionados con el Universo, el Cosmos, el lugar del Hombre en la tierra y el espacio celeste, preocupaban a los más importantes filósofos, poetas y pensadores de la época. Kazimir Malevich fue el primer pintor que supo transformar estos pensamientos en el idioma del arte plástico. Los tratados teóricos y las búsquedas artísticas de Malevich están penetrados, casi en su totalidad, por las ideas sobre el Universo, el Cosmos y la relación entre el Hombre y el Espacio circundante. En este sentido, *Cuadrado negro* se convierte para Malevich en una expresión filosófico-artística de la Nada Universal, de la inexistencia completa, donde nace, sin embargo, algo Nuevo y Desconocido.

Comenzar desde cero, correrse de la imitación literal de la realidad, salir al espacio libre, hacia el cielo y las estrellas, donde todo se diluye en una apariencia irreal: eso era para Malevich la tarea del arte del siglo XX. Hacia 1910, las categorías

que construyen la realidad, tales como el peso, el volumen o la gravedad, comienzan a perder para el pintor su relevancia. Cobra fuerza la necesidad de exteriorizar el mundo de una manera diferente.

¿Cómo? ¿Con qué medios? Estas son las preguntas que, durante toda su vida, intentará responder Malevich, a nosotros y a sí mismo. *Cuadrado negro*, el “ícono de mi tiempo” como lo llamaba el pintor, no surge de la nada. Esta obra se gesta durante un periodo de veinte años. Igual que sus contemporáneos, Malevich transita distintas corrientes artísticas. A comienzos de 1900, su pintura fue “casi” realista. Unos pocos dibujos quedan de aquella etapa. A mediados de 1910 aparecen *Paisaje* y *Paisaje con la casa amarilla*, obras que corresponden a su etapa impresionista. Pinta *Naturaleza muerta*, imitando la pintura expresionista de Cézanne. Cuando el simbolismo llega a Rusia, Malevich y sus contemporáneos no pueden sustraerse a sus encantos. Sin embargo, ya para 1907, Malevich se aparta del misticismo expresionista y pinta sus cuadros de manera más concreta y profunda.

En este sentido, dentro del ciclo de los bocetos para la pintura al fresco, se destaca *Autorretrato* de 1907. Aquí Malevich representa una temática religiosa y a sí mismo como un dios, con lo cual va a contracorriente de las normas de representación pictórica. De esta manera, Malevich marca su posición: él no está dispuesto a sujetarse, sin más, a los límites de las corrientes del momento. No sorprende, entonces, el siguiente acontecimiento: Las obras de Malevich destinadas a la Exposición de la asociación de los pintores moscovitas (donde también exponen magníficos pintores simbolistas rusos como Konstantin Bogaevsky o Vasilií Denisov), generan incompreensión por parte de los críticos, que repiten perturbados: “estos cuadros, o son muy buenos, o son muy malos”. Este fue el veredicto de la comisión que seleccionaba las obras para la exposición.

El gusto de Malevich por la parodia y la agudización se refleja, especialmente, en las obras de los años 1913-1914, por ejemplo, *Vaca y violín*, 1913. Esto sería un claro ejemplo de alogismo (ca-

rente de lógica), una corriente literaria que Malevich aplica en la pintura...

Al periodo corto de alogismo (al igual que las demás corrientes, antes del suprematismo), sucede un periodo igualmente corto de cubofuturismo. La extravagancia de la etapa anterior, consumada en *Vaca y violín*, toma un impulso lógico con la llegada de las ideas futuristas a Rusia, hacia 1910. Malevich se convierte en la figura central de esta corriente. Al igual que Mijail Larionov o David Burliuk (el padre del futurismo ruso), Malevich se suma a la movida de recorrer las calles con el rostro pintado y la cuchara en el ojal (en vez del aburrido crisantemo), para pregonar la “caída” del viejo arte. A la vez, su energía futurista encuentra desahogo en algunos lienzos, tales como *Composición con Gioconda*, 1914, *Retrato de Klun*, 1913 y *Aviador*, 1914.

Sin lugar a dudas, el estilo cubofuturista de Malevich fue producto de las experiencias previas de los futuristas y de Picasso. Este nuevo estilo se aparta de los volúmenes tradicionales y los reemplaza por la unión de los planos. El *Retrato de Klun* nos muestra un nivel de metáfora superior, si comparamos esta obra con la producción de los cubistas o futuristas rusos y europeos. Incluso, en este punto, Malevich llega a superar a Picasso. Malevich no pinta retratos convencionales...

Después de *Retrato de Klun*, le sigue cronológicamente *Composición con Gioconda*, 1914. En el tránsito de la pintura clásica hacia el nuevo realismo, Malevich recrea la famosa obra de Leonardo da Vinci. En este caso, la imagen de Gioconda, de tamaño muy modesto, se ubica sobre un fondo de cuadrados blanco y negro. Malevich solía comentar que, en un principio, los labios de Gioconda sostenían un cigarrillo, que posteriormente se perdió. Un objeto tan cotidiano como un cigarrillo, pegado a los labios de Gioconda, indicaría una postura irónica respecto de la obra maestra...

Después de las obras *Retrato de Klun*, *Composición con Gioconda*, y algunas otras, donde todavía se adivinan figuras y objetos, Malevich ya se encontraba en el camino que lo llevará (en palabras del pintor) más allá del “realismo práctico”. En el verano de 1913, nace la idea de una ópera innovadora, llamada “Victoria sobre el sol”. (ver

texto) Esta obra teatral será una bisagra en la actividad creativa de Malevich: lo acercará a la representación sin objetos. El *Cuadrado negro* aparece por primera vez en el boceto del telón; al cabo de un año, aparece sobre el lienzo, hecho que cambiará la percepción de todo el arte del siglo XX.

Después de *Cuadrado negro*, aparecen los cuadrados blanco y rojo. Sin separarse de la vida real, Malevich trabaja su nueva representación, a través de las composiciones, las formas, los colo-



Vaca y violín, 1913 Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo © Museo del Estado Ruso 2009



Retrato perfeccionado de Ivan Kliun, 1913
 Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo
 © Museo del Estado Ruso 2009

res y los ritmos suprematistas. El *Cuadrado rojo*, 1915, tiene además, dos nombres: *Realismo pintoresco de una campesina en dos dimensiones* y *Campesina suprematur(sm)*...Aquí ya no encontramos parecido con las formas reales, el cual según Malevich, ya no es necesario. Para transmitir el sentido de lo representado, bastan el color y las formas...

Malevich percibe al hombre del futuro, inmerso en una sociedad igualitaria, que vive tranquilo y en paz con la naturaleza y el Universo. La idea de la unión entre el Hombre y el Universo le sirve al pintor de fundamento para pensar que la representación no-objetivista es el único y correcto camino del arte del futuro. En su tratado *Suprematismo*, el pintor describe sus visiones sobre el futuro de los viajes

espaciales: “La Tierra y la Luna; entre los dos cuerpos celestes se podrá construir un satélite equipado suprematista. Su avance sobre la órbita nos marcará un nuevo camino”

En el momento de la Revolución de 1917, que cambia el destino de las personas y del país, la concepción de Malevich sobre la representación no-objetivista estaba ya formada.

Malevich, al igual que muchos de sus contemporáneos, abraza entusiasmado la formación de una nueva estructura social. A la par de los innovadores, que apoyan la Revolución, Malevich se involucra en la organización del proceso creativo, que se basa sobre nuevos principios. En 1919, gracias a la invitación de Marc Chagall, Malevich se traslada a Vitebsk (hoy Bielorrusia) junto a sus alumnos y colaboradores. En este lugar, Malevich funda la asociación *Sostenedores del nuevo arte* (UNOVIS); además, prepara a la ciudad para la conmemoración de la Revolución Rusa, escribe tratados suprematistas y reflexiona sobre su propio futuro y del arte en general...

De acuerdo a las cartas y las obras de Malevich, hacia 1928 nacía una nueva concepción del suprematismo. Sin embargo, las ideas sobre el desarrollo de la corriente se rastrean ya a fines de 1910 y comienzos de 1920.

En esta época, Malevich reflexiona mucho sobre la posibilidad de la síntesis entre arquitectura, escultura y pintura. Observa que las Casas y los Palacios de Cultura (que reemplazaron a las iglesias y a las catedrales de la Rusia vieja) tienen mucho en común. Se trata del sentido de la influencia que ejercen estas instituciones sobre la gente. “Las paredes de estas construcciones están decoradas por igual, con retratos (...), de acuerdo al rango e importancia: en la Casa y en el Palacio cuelgan imágenes de mártires y héroes y sus nombres se inscriben en los registros. Entonces, la diferencia no existe, porque detrás de todo está la pregunta, el objetivo y el sentido de la búsqueda de Dios, que según Malevich, también se asocia con la Verdad”

Precisamente, en aquella época el pintor comienza a producir obras dedicadas a la temática del campo. Esta etapa se va a llamar “segundo ciclo campesino”, porque anteriormente, Malevich ya los había pintado.

Malevich abre así un nuevo mundo expresivo; nadie lo había hecho antes. Las obras, de alguna manera figurativas, se exteriorizan, sin embargo, sin apelar a los elementos reales.

A fines de 1920 y comienzos de 1930, los retratos de los campesinos pierden todo anclaje real. Van a representar la figura prototípica de “todo hombre” (“vsecheloveki”), y del hombre del futuro (“budetlaine”), tal como ya aparecieron en 1913, en los bocetos de los trajes para la ópera *Victoria sobre el sol...*

A través del ciclo campesino de 1928 y de comienzos de 1930, así como de sus otras obras, tratados artísticos y artículos, se puede dar cuenta de la constante búsqueda creativa que convertirá a Malevich en un pintor excepcional. El claro ejemplo de esta excepcionalidad resulta en los dos cuadros homónimos *Cabeza de un campesino*, 1928-29 (los dos se encuentran en el Museo Ruso). Un cuadro representa al campesino sobre un fondo de una cruz roja. El otro cuadro representa al campesino en el campo, junto a sus compañeros, mientras sobre sus cabezas sobrevuelan aviones. Los dos cuadros hacen recordar a uno, que sería el cuadro precursor, pintado entre 1909 y 1910, y también llamado *Cabeza de un campesino*. Lamentablemente, solo subsisten sus reproducciones...

La creación, en 1928-29, de dos obras para *Cabeza de un campesino*, apunta a un solo tema. Ya conocemos la iconografía de esta obra de 1909-1910. En este sentido, Malevich va a continuar avanzando. Las dos obras para *Cabeza de un campesino* de 1928-29, se identifican metafóricamente con Dios (El Salvador).

La cruz roja detrás del campesino; el campo, donde trabajan; los aviones en el cielo: todos son

elementos que remiten a dos hipóstasis del hombre, pero que se apoyan sobre el CAMPESINO, que trabaja la tierra. La palabra “crest” (cruz) que forma la base de la palabra “crest-ianin” (campesino), es el elemento que corresponde al significado de los dos cuadros. El elemento de los aviones, en un cuadro, representa el sentido de la industrialización del hombre; el elemento de la cruz roja, en el otro cuadro, representa su costado espiritual...

El ciclo de las representaciones campesinas, a fines de 1920 y comienzos de 1930, fue la materialización de su visión de “mártires y santos”. Estas imágenes podrían muy bien llenar los espacios de las Casas y los Palacios de Cultura, sitios donde iba a nacer una “nueva religión” socialista.

Mientras los pintores contemporáneos se dedican a producir obras optimistas, Malevich exterioriza, a través del color, su visión de SANTOS Y MARTIRES, como por ejemplo, en la obra *Premonición compleja* o *Torso en una camisa amarilla*. La inscripción del autor, indica en el reverso: “la composición reúne elementos que generan sensación de vacío, soledad y una situación sin salida (...)”. Una figura amarilla se erige solemne y solitaria, al igual que la casa roja, ubicada en el campo. La calma

tenza, en esta obra, se transmite a través del color y el ritmo. El sentido de esta imagen figurativa, pero no realista, es la sensación de zozobra. Para poner de relieve la diferencia de resolución pictórica del cuadro de Malevich, lo comparamos con una magífica obra de Kusma Petrov-Vodkin 1919. *Inquietud*, 1934. El cuadro representa la inquietud de una familia por algún suceso, el cual es observado por el padre desde la ventana...



Cabeza de campesino, ca. 1930
Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo
© Museo del Estado Ruso 2009



Deportistas, 1930-1931. Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo © Museo del Estado Ruso 2009

Ciertamente, la década de 1920 y los comienzos de 1930 fueron álgidos en la vida del pintor. En este sentido, ya desde mediados de 1920, padece cierta presión ideológica; en 1926 se cierra voluntariamente el Instituto de Cultura Pictórica, que fue una creación de los vanguardistas rusos; en 1927 debe dejar abruptamente sus exposiciones en Alemania, donde quedan sus mejores obras del periodo anterior, para volver a la Unión Soviética...

Malevich coincide con sus colegas pintores en el deseo de cambiar, a través del arte, la psiquis “del hombre contemporáneo”. A la vez, cuando conversa con sus alumnos, les aconseja correrse del realismo, porque el arte pictórico moderno debe basarse sobre la imagen, expresada por medio del color, el ritmo y su combinación.

Cuando Malevich pinta las temáticas deportivas o laborales, tan cercanas a los pintores soviéticos, no abandona su estilo suprematista.

“Supernaturalismo” indica Malevich en el reverso del marco de la obra *Muchachas en el campo*, 1928-29. Por un lado, Malevich no oculta que las imágenes surgen de sus vivencias; por el otro,

subraya la relación con el suprematismo, que se va a llamar nuevo realismo pintoresco, presente en toda su obra suprematista...

El color va a ser un elemento clave en la constitución de la sociedad contemporánea. Esto se demuestra por las fachadas y la decoración de los interiores de las Casas y los Palacios de Cultura, que Malevich va a llamar “fuego del color”. (...) El va a reclamar a los arquitectos y pintores la necesidad de un nuevo fuego del color, de una *nueva composición colorimétrica*. A fines de 1920, comienzos de 1930, Malevich crea un ciclo pictórico, donde la constante es el “fuego del color”. El pintor sigue repitiendo que “por un lado, el mundo del arte es

una mundo sin objetos; por el otro, el arte soviético es un arte simbólico, no es lo mismo que un *arte naturalista o realista*”. Malevich está convencido de que la nueva vida de la sociedad socialista necesita un arte entendido por el pueblo; sin embargo, el arte debe permanecer artístico. A partir de esta idea, Malevich pide a los pintores “elevar al rango de una obra, todo lo que se puede tematizar, y trabajarlo a partir de las nuevas gamas de colores, formas y composiciones”.

Sus dos lienzos *Deportistas*, 1930-31 y *Caballería roja*, 1932 y muchos otros trabajos de aquellos tiempos, son un claro ejemplo de lo que el pintor entendía por la pintura moderna.

Para el arte soviético estos dos motivos no eran especiales. El tema del deporte en los años 1920-30, era un tema muy popular (Alexandr Deineka, *Corrida*; Alexandr Samojvalov, *Muchacha con la pelota*, y otros). Sin embargo, las obras de Deineka y Samojvalov son figurativas y realistas. Malevich, en cambio, expresó el tema del deporte de forma muy abstracta. En su obra *Deportistas*, las figuras -de colores muy fuertes- ni siquiera parecen tener peso y gravedad.

El cuadro *Caballería roja*, como lo atestigua el “año 18”, está dedicado a la Guerra Civil. Sin embargo, no hay en él desplazamientos militares. Los contornos rojos de los jinetes cabalgan sobre un campo abstracto. Se puede percibir la caballería, pero no la vemos como tal (“imagen-percepción”, según Malevich). Gracias a los métodos pictóricos creados por Malevich, *Caballería roja* se diferencia de *Muerte del comisario*, de Petrov-Vodkin, donde el suceso narrado es palpable...

A fines de 1920 y comienzos de 1930, Malevich transita un nivel de abstracción que le permite, sin embargo, expresar un tema (“percepción de la imagen”) sin necesidad de una narración exacta. Lo hace solamente a través del color, el ritmo, la forma. Es decir, por medio de los elementos suprematistas. Ya no le preocupa si sus obras se relacionan con la realidad soviética o no.

El pintor abraza al socialismo (y rechaza rotundamente el comunismo), porque lo siente parecido al suprematismo, es decir, lo siente esencialmente “anti-burgués”. A fines de 1920, Malevich reflexiona sobre el arte y llega a la siguiente conclusión: en el futuro, el arte no será el arte de la agitación: “No habrá ideas nuevas (...). La idiosincrasia va a ser única (...). Cuando la economía se afiance, va a quedar tiempo libre para la superación personal, para la creación de un hombre (...) vamos a presenciar el perfeccionamiento del sujeto (...)”.

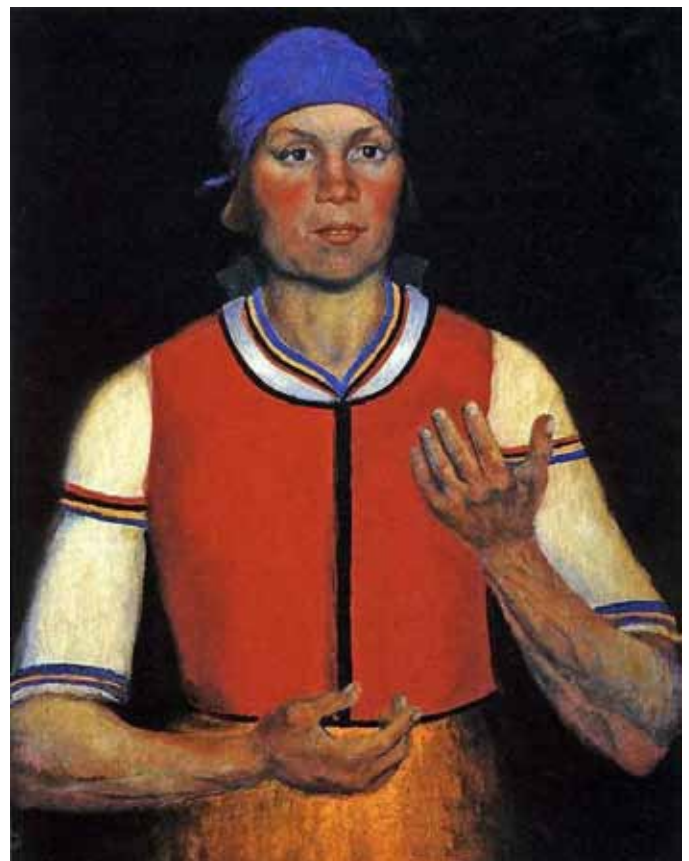
De esta manera, en función de su visión de la sociedad del futuro, Malevich comienza a “reunir al hombre” en su obra. En 1932, el pintor escribe: “En este momento estoy trabajando formas, mejor dicho, imágenes humanas en sus *percepciones clásicas*, pero esto no significa que mis creaciones serán al estilo de Venecianos, Ivanov, Fedotov; ellas van a tener la resolución suprematista”.

Lo confirman las obras de 1933, *Retrato de la mujer del pintor*, *Trabajadora* y otras obras. La estilización, los elementos de la abstracción y del suprematismo, llevarán a estas obras fuera del retrato convencional. Los gestos y las poses de recogimiento, la impersonalidad, van a recordar las imágenes sacras de diversas épocas, tal como lo hacía la pintura del Renacimiento.

Se puede pensar que estos retratos estaban destinados para un proyecto (no realizado) que se-

gún Malevich debía llamarse *Ciudad socialista*. Es posible que Malevich representaría a sus héroes y mártires, también para este proyecto, pero en este caso, a través de imágenes-percepciones de los trabajadores y la “intelligentsia”. Pinta a sus personajes a la manera de *Deportista* o *Muchacha en el campo*, distanciándose de los pintores del realismo soviético. Los personajes de Samojvalov, Deineka, Pajomov y otros, “viven” en la tierra, pertenecen a una determinada época y país. Los personajes de Malevich -campesinos, intelectuales, deportistas, pioneros- son gente que se encuentra fuera del tiempo y de la nacionalidad. Son la evocación del supernaturalismo, la corriente que crea Malevich a fines de 1920.

Sin apoyo y sin comprensión por parte del gobierno, y tampoco de la mayoría de la “intelligentsia” artística, Malevich sigue luchando por el derecho al arte innovador. En mayo de 1930 escribe a su amigo Kiril Shutkó: “Sé bien que, a pesar de las calumnias de mis enemigos, mis obras vendrán a reemplazar el viejo arte, la ignorancia medieval y la no aceptación por parte de nuestra gente más iluminada de lo *nuevo*”



Trabajadora, 1933. Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo © Museo del Estado Ruso 2009

MANIFIESTO SUPREMATISTA (FRAGMENTOS)

Kazimir Malevich

Traducción de Raquel García



Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los suprematistas, carecen de significado; en realidad, la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió. La llamada “concretización” de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo. Y no solo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra de arte (sea cual sea la escuela a que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.

*

Pero para el suprematista siempre será válido aquel medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno como tal, y que sea extraño a la objetividad habitual. Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo y las representaciones de la conciencia no tienen valor para él. Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo. Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad. El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del arte: se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad.

*

El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, con el andar del tiempo, se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicación de las cosas.

*

Si se quiere juzgar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el auténtico contenido de una obra de arte.

*

El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres, no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la cosa (por tanto, sin la fuente válida y experimentada de la vida), sino en sí y por sí.

*

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado=sensibilidad; fondo blanco=la Nada, lo que está fuera de la sensibilidad.

*

El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad en sentido general. El cuadrado se modifica para formar figuras nuevas cuyos elementos se componen de una u otra manera según las normas de la sensibilidad inspiradora. Si nos detenemos a mirar una columna antigua cuya construcción, en el sentido de la utilidad, carece ya de significado, podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad pura. Ya no la consideramos como una necesidad arquitectónica, sino como una obra de arte.

*

En los museos se colocan y cuidan celosamente las obras de arte antiguo, no porque se las quiera conservar con fines prácticos, sino para gozar de su eterno valor artístico. La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo, sin objeto y sin utilidad, consiste en el hecho de que el pleno valor artístico del primero solo se reconoce cuando la vida, en busca de nuevas utilidades, lo abandona, mientras que el elemento artístico no aplicado del segundo corre delante de la vida y abre de par en par la puerta a la valoración práctica.

*

El arte nuevo del suprematismo, que ha creado formas y relaciones de formas nuevas a base de percepciones transformadas en figuras, cuando tales formas y relaciones de formas se transmiten del plano del lienzo al espacio, se convierte en arquitectura nueva. El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación del hambre; toda obra de arte, por mediocre y sin significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del sentido común están muy alejados unos de otros.

*

El suprematismo, pues, abre al arte nuevas posibilidades, ya que, al cesar la llamada consideración por la correspondencia con el objetivo, se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio.

CÓMO LA VICTORIA SOBRE EL SOL REVOLUCIONÓ LA VANGUARDIA RUSA (FRAGMENTOS)

Por Olivia A. Valentine

George Mason University

Publicado en Vanderbilt Historical Review. Traducido por Jaime Arrambide

La escena de la distopía

A las nueve de la noche del martes 3 de diciembre de 1913 –aunque algunas fuentes dicen que todo ocurrió el jueves 5, dos días después–, los espectadores del Luna Park de San Petersburgo pagaron 9 rublos para ver cómo rasgaban un telón por la mitad: era el estreno de *Victoria sobre el sol*. El telón rasgado reveló un retrato de los tres responsables de la construcción de la primera “ópera futurista”: el compositor, Mijaíl Matiushin, el libretista y creador del extraño dialecto del texto, Alexei Kruchenij, y finalmente el diseñador, Kazimir Malevich. No eran, sin embargo, “retratos” normales. Los tres hombres aparecían representados como formas recortadas, de diseño diferente, y el público entendió de inmediato que algo interesante estaba por

pasar. La “ópera” podía ser considerada un tipo de texto clásico, cuyo tema principal era la idea de la “destrucción”. La noche anterior, el 2 de diciembre, se había estrenado la tragedia en verso *Vladimir Maiakovski*, del autor homónimo, que para muchos críticos es una precuela de *Victoria sobre el sol*, tanto por su estilo como por su contenido. La tragedia en cuestión tenía un solo personaje, el propio Maiakovski, y fue representada una sola vez. No es casual que ambas obras fuesen representadas en el mismo lugar y en dos días consecutivos, pero mientras que la tragedia de Maiakovski fue considerada un monólogo, la *Victoria* era completamente futurista. La ópera era dinámica y agresiva, y la tragedia giraba exclusivamente en torno a Maiakovski y a su descripción de otras personas.



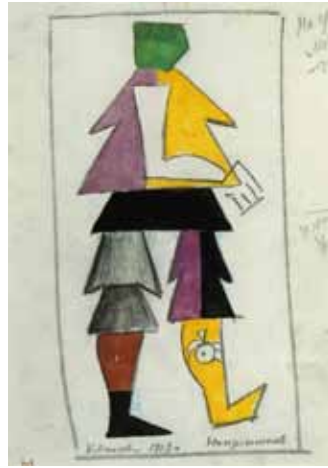
Escena de *Victoria Sobre El Sol*, 2013. Joseph Kiblitisky

Victoria sobre el sol puede ser definida como relativamente ingeniosa, absurda, y obra corta de apenas dos actos breves. En el elenco eran todos hombres, los personajes no tenían nombre ni una personalidad definida, y lo que es más importante aún, el libreto no tenía otro argumento que “la conquista del sol por parte de los hombres fuertes del futuro”. La obra se lanzaba a los brazos del futuro y la modernización. Sin embargo, la *Victoria* es también un retrato del sombrío futuro que le espera a la sociedad rusa si sigue por el mismo camino. En comparación con otras óperas futuristas de la época, fue considerada “el evento teatral más audaz y exitoso”, y también fue vista como una distopía contemporánea. Pero difícilmente pueda decirse que la *Victoria* era una ópera: tenía más texto que música, y por eso en la función sólo había un piano. Muchos la vieron como una **“anti-ópera”**, porque no sólo desafiaba el arte y la forma en que se lo presentaba, entendía y ejecutaba, y lograba expandirse sobre la música creando un estilo explosivo, todo con un piano, sino que también desafiaba el modo en que una ópera debe ser representada.

La obra tenía sus raíces en los ideales iconoclastas, anárquicos y futuristas, con base en el folclore ruso, en especial en lo referido al sol. Para el pueblo ruso y su cultura, el sol era la representación de la belleza, la cosecha y la tranquilidad. En la *Victoria*, sin embargo, ese **simbolismo del sol** es utilizado para poner en escena la destrucción del ideal romántico del siglo XIX en el que el sol es también sinónimo de renacimiento y de un nuevo día, y al conquistarlo, ese ciclo se termina. Los futuristas no sólo estaban embistiendo contra el pasado, sino que también desafiaban los simbolismos del folclore tradicional, confiriéndoles nuevos significados e interpretaciones. Los creadores de la *Victoria* usaban una cacofonía de anti-representaciones del “sol”, porque el sol tenía un papel muy relevante en la mitología eslava. Tomaron como referencia la historia de Snegúrochka, la “Doncella de la Nieve”, llevada a la escena por Alexandr Ostrovski con música incidental Tchaikovski en 1873. Mientras que la obra de Ostrovski terminaba el día más largo del año con el sol brillando a pleno, la *Victoria* termina con la captura del sol, que deja al mundo en tinie-

blas. Para los vanguardistas, era importante mostrar la destrucción de las tradiciones rusas para dar paso al futuro.

La obra fue pensada para **embestir contra las “viejas” tradiciones y sistemas de creencias**, pero también para mostrar la “emancipación del hombre de su dependencia de la naturaleza, que para los futuristas, hijos de la urbe, en el siglo XX había sido superada por la máquina”. Kruchenij dijo que la *Victoria* era una obra misógina que había sido construida “para allanar el camino hacia la era del varón”. La obra rechazaba las tradiciones en el campo del arte, la literatura y hasta la música, para abrirle la puerta a ideas más modernas y futuristas. Los tres arquitectos de la *Victoria* se propusieron desde el principio atacar el estilo del teatro ruso tradicional, para establecer su propia forma de teatro futurista ruso. Eso les allanaría el camino para presentar otras obras de Maiakovski y Jlebnikov. Al reflexionar sobre la obra en su ensayo de 1960 titulado “Sobre la ópera *Victoria sobre el sol*”, Kruchenij hace mención a la insuficiencia de fondos para producirla, y a que debieron recurrir a los miembros de la Unión de Jóvenes –un grupo de jóvenes pro-futuristas fundado por Matiushin– para interpretar los distintos roles. Los dos papeles principales fueron interpretados por los dos mejores músicos del grupo. El vestuario diseñado por Malevich estaba hecho de cartón duro, pintado por él mismo, montado sobre marcos de alambre rígido. Si bien el vestuario estaba pintado con un esquema de colores fuertes, no le alcanzó el dinero para comprar toda la pintura necesaria, así que los trajes se veían deslucidos. Según los periódicos de la época, sin embargo, el decorado producía un efecto de “visión de túnel” agradable para el ojo y la mente del espectador. La *Victoria* sólo tuvo dos ensayos generales –incluido el ensayo con vestuario–, y Kruchenij menciona que Matiushin se quedó extático por la eficacia de esos actores amateurs que habían contado con tan pocos fondos y tiempo para ensayar. Por el contrario, también menciona que Malevich estaba bastante disgustado por no haber podido diseñar y pintar a gran escala, o pintar a todo color, debido a la falta de fondos.



Trajes para La Victoria
Sobre el Sol, 1913

Los elementos

La *Victoria*, por supuesto, fue una representación muy extraña que no fue bien recibida ni por el público ni por la crítica, debido a su extraño lenguaje, música, vestuario y decorados. Sin embargo, la ingeniería detrás de su construcción debió originarse en alguna parte. ¿Dónde yacen entonces los orígenes de la *Victoria* y por qué fructificaron? Para analizar ese aspecto, es importante no perder de vista que la obra es recordada, sobre todo, por su extraño dialecto, y lo que es más relevante todavía, por los diseños artísticos de Malevich.

Para la creación de la *Victoria* era esencial el rechazo de todas las formas de la razón y la tradición en el arte, la literatura y la música. Muchos artistas y libretistas de ese período se esforzaron por ser diferentes y se embarcaron en “revoluciones” personales en su trabajo. Este cambio se lograba mediante el “alogismo”, un término acuñado por el director ruso Nikolai Evreinov, donde uno aspiraba a ser diferente, imaginaba un entorno diferente, y según el cual las personas nacían con un deseo profundo en el alma de ser diferente. Es similar a la idea de instinto teatral, también acuñada por Evreinov. Muchos de los artistas cubofuturistas rusos de entonces –entre ellos, muchos que con el tiempo se volverían suprematistas–, llegaban a considerar su trabajo como “una renovación de los lenguajes artísticos, y enfatizaban las características específicas de sus logros estéticos”. Se creía que “el universo alógico es tan espontáneo como la naturaleza del teatro” y que el proceso de actuar en una obra “ya sea de teatro, con poesía, o en la rutina diaria, puede compararse a un proceso cognitivo que permite investigar lo que racionalmente

sería incognoscible”. El alogismo era una forma de abstracción, un presagio del dadaísmo y el arte suprematista que era altamente impredecible e indistinguibles a primera vista, pero profundamente simbólico y rígido en sus significados. También era visto como un acto de equilibrio entre lo normal y lo absurdo. Y también puede ser visto como un enigma para el espectador, para el cual no hay respuesta correcta, ya que no sería posible formularla con claridad. Esta nueva forma de pensar en balancear dos opuestos se convirtió en una inspiración para Kruchenij, Malevich, y Matiushin, cuyo trabajo allanó el camino para la más famosa ópera futurista rusa.

El contraste de las ideas de armonía y disonancia estaban presentes en el alogismo, el futurismo, el cubismo y el suprematismo, y son la estructura de *Victoria sobre el sol*. El cubismo, movimiento artístico europeo de principios del siglo XX que incluía a artistas pioneros como Pablo Picasso, se ocupaba de la representación del espacio, el volumen y la masa, que rodeaban al sujeto-tema sobre el lienzo, y se convirtió en el predecesor del futurismo. Su contraparte tardía, el futurismo, fue un poco diferente, ya que se practicó en todas las disciplinas del arte. Específicamente en Rusia, este movimiento se centró en la literatura y las artes visuales, como los diseños y vestuario de Malevich y el guión de Kruchenik para *Victoria sobre el Sol*. El futurismo, una rama del cubismo, es el que ayudó a inspirar la idea del suprematismo, acuñado por Malevich en 1915 tras su experiencia con la ópera futurista.

El lenguaje de *Victoria sobre el Sol* no cayó bien ni al público ni a los críticos porque el guión desafia-

ba completamente la razón. En su lugar, abrazaba una nueva técnica literaria, llamada **zaum**. El término fue acuñado y creado por Jlebnikov (como se ve en el prólogo a *Victoria sobre el sol*) y ampliado y minimalizado aún más en términos de la estructura lingüística por Kruchenij. Fuertemente influenciado por este nuevo estilo de la literatura, Kruchenij lo utilizó para componer todo el guión de la *Victoria*. Esta nueva fónica literaria ayudó a impulsar al movimiento futurista en el contexto de la revolución de la vanguardia rusa. Zaum, que también se puede denominar como “beyonese” ya que coincidió con la aparición de alogismo en las artes visuales, era considerado un lenguaje mágico. Combinaba el habla inconsciente con el habla de la intuición, para luego terminar rechazando de plano cualquier patrón predicho de expresión. El zaum “coloreaba muchos temas y motivos de la poesía transnacional de múltiples capas de Kruchenij”. En lugar de confiar en lo que se decía, se centró en cómo sonaba y se veía en el papel. Por lo tanto, este nuevo lenguaje abarca la suma de ideas y esfuerzos de fonética física y aspectos visuales. Todo el diálogo de *Victoria sobre el sol* fue escrito en zaum, donde compositivamente nada tenía sentido, pero lingüísticamente sonaba hermoso. Ese era el efecto buscado por Kruchenykh al escribir el libreto. Inicialmente, el tema central era el uso del lenguaje, y no el arte. Sin embargo, son los diseños los que ponen en un lugar aparte a la *Victoria* respecto de otras obras futuristas de aquel momento. La obra es recordada sobre todo por la forma abstracta en que fue presentada.

Fuertemente influenciado por el alogismo, el artista **Kazimir Malevich** se reveló en sus **pinturas, trajes y escenografías** para *Victoria sobre el sol*, y su influencia también se hizo sentir en los **movimientos artísticos** que rodearon el cubismo y el futurismo. La construcción pictórica de la obra fue transformada en formas y estructuras anatómicas abstractas, y la obra en sí fue considerada como “un experimento incidental del género dramático”.

La *Victoria* se centraba en los conceptos clave de **peso, velocidad y dirección**. Confiaba más en el peso, la velocidad y la dirección que en cualquier color que se mostrase en un momento específico. Los efectos escénicos y la interrelación entre di-

rección de escena y escenografía generaban en el público un efecto de artes vivas. De acuerdo con la filosofía artística de Malevich, si un artista seguía pintando según leyes establecidas por otra persona, entonces ese arte no era ni verdadero ni sincero. El artista tenía que liberarse de las restricciones de las leyes artísticas. Sólo entonces el artista pintaría el lienzo o esculpiría el mármol con mente sana y espíritu limpio. Un artista que sigue adhiriendo a las enseñanzas de una escuela que sólo apunta a la repetición, según Malevich, disminuía el significado detrás de una pintura, porque su mensaje no era ni único ni honesto: eso es sólo posible cuando el arte se libera de las ideas pequeñoburguesas, del sujeto-tema, y cuando le enseñamos a nuestra consciencia a ver en la naturaleza no objetos y formas reales, sino materia, masa, con las que elaborar formas que nada deben tener en común con la naturaleza. Seguir permitiendo que el artista vea temas repetidos no produce nuevo arte. Por el contrario, el valor del arte disminuye. Para Malevich, era mejor ver el arte como el artista ve un nuevo bastidor en blanco: una nueva oportunidad de explorar algo único. La idea radical de que el inconsciente domina el consciente humano ayudó a conformar el arte suprematista de Malevich. No sólo ayudaba a construir un nuevo proceso de pensamiento, sino que a los ojos de Malevich, también un nuevo individuo.

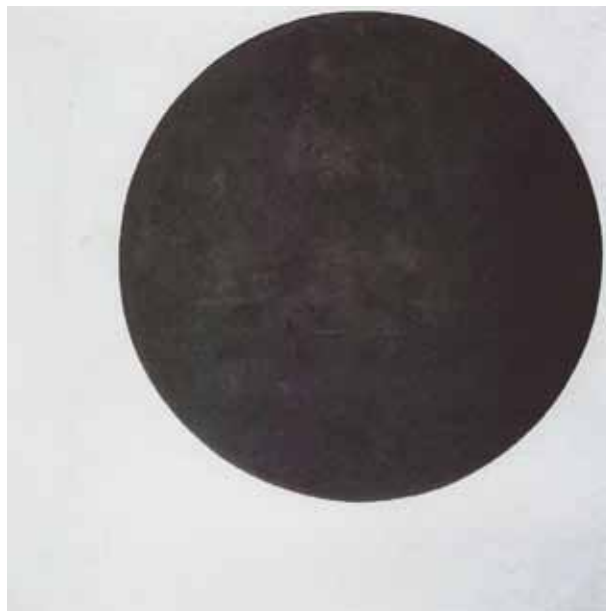
La razón por la que el arte cubista, futurista y suprematista no fueron comprendidos por la gente es por su acostumbamiento a las ideas y conceptos de la antigüedad que pueden verse en el arte del renacimiento, y que impedía entender la belleza de esta nueva etapa del arte moderno. Para Malevich, traer a la mente cosas del pasado hacía que los jóvenes sólo se expusieran a formas repetidas, en vez de liberarse del pasado para ver el mundo con ojos modernos. En un ensayo, Malevich dijo que “El arte no debe avanzar hacia la abreviación y la simplificación, sino hacia la complejidad”. Así quería él que el público viera sus pinturas, y no con un ojo puesto en el pasado. Y aunque las formas del arte suprematista y futurista son simples, su significado, sin embargo, está oculto y plagado de complejidades a desentrañar y comprender.

Las ideas del arte suprematista terminaron de despejar el camino de los conceptos del futurismo y de ese modo, esa nueva filosofía pudo florecer.

El famoso *Cuadrado negro* de Malevich, inspirado en los telones de fondo que había creado para la *Victoria*, no era más que un cuadrado negro pintado sobre un bastidor blanco. Con esa creación se conforma el trío de pinturas del **Cuadrado negro**, el **Círculo negro**, y la **Cruz negra**, que representan las bases del arte suprematista. Ese trío de composiciones está conectado a la idea de espiritualidad en Malevich, para quien toda conexión de lo representado con algo superior tenía un valor artístico mayor. El primer *Cuadrado negro*, pintado en 1915, se vio directamente influenciado por los diseños para la *Victoria*, ya que en la representación original faltaban colores. Sin embargo, en este trío de pinturas (círculo, cuadrado y cruz), el cuadrado recién llegó después del círculo. Malevich es conocido por su *Cuadrado negro*, ya que fue pintado y luego recreado ininidad de veces, pero el verdadero fruto de la *Victoria* fue el círculo. El “sol” era un círculo negro, y así, al pintarlo en el extremo superior derecho del lienzo y no en el en medio, revela un espacio y una desconexión con la realidad. Si lo hubiese situado justo en el centro, reflejaría unidad. Pero al estar desplazado a un costado, representa discordia y división, dos aspectos cruciales tomados de la destrucción presente *Victoria sobre el sol*.

La obra de Malevich contiene **elementos militares** que pueden observarse en sus pinturas alógicas/zaum, como *Un inglés en Moscú*, que según los críticos, representaba la guerra a través de la fragmentación del sujeto material. La fragmentación, las distorsiones, y la idea de que el sol mismo es eterno revelan el duradero y devastador efecto de la guerra sobre sus víctimas. Las obras de Malevich mostraban cómo “el suprematismo era un sistema de arte abstracto que desdeñaba por completo cualquier método pictórico reconocible en obras de arte anteriores, como las del cubismo”.

La consolidación del suprematismo, sin embargo, no puede ser analizada sin mencionar los **“avances” musicales** de la *Victoria*, y que debemos a **Matiushin**, a quien se consideraba un hombre renacentista, que sabía de música, arte, literatura y



Círculo negro, ca. 1923, Col. del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo © Museo del Estado Ruso 2009

educación. Kruchenij dice que Matiushin eran “un eximio violinista, artista, escultor... y muy cercano a la literatura”. En cuanto a la *Victoria*, Matiushin compuso para un piano porque fue lo único que pudieron conseguir, y para cantantes masculinos, ya que sólo tenían actores varones, así que la partitura vocal es sólo para bajos y barítonos. La música fue vista como el toque final a los aspectos futuristas de la ópera, y fue considerada como una “anti-música”. Estaba muy influenciada y ha sido frecuentemente comparada con la *Alegoría de la primavera* de Stravinski, obra explosiva y atonal estrenada apenas seis meses antes, a principios de 1913. Hay dos versiones de la partitura de la *Victoria*: la primera, publicada en el libreto para la función de 1913, y una segunda, considerada más completa. Una alumna de Matiushin, Maria Ender, transcribió a mano las quince páginas del manuscrito original. La versión de Ender contenía muchas discrepancias, y algunos cuestionaron incluso si Matiushin merecía algún crédito por la música de la obra. Además sólo se encontraron unas pocas páginas del manuscrito de la *Victoria*, así que la transcripción de Ender ha sido la más utilizada en posteriores representaciones de la obra.

Un mes después del estreno de la ópera, Matiushin reflexionó sobre la misma en un ensayo titulado “Futurismo versus Petersburgo”. Recuerda el modo

en que convocaron a siete estudiantes entusiastas, de los cuales sólo tres tenían experiencia vocal, y dos de ellos ocuparon los papeles principales. Los administradores del Luna Park les concedieron sólo dos días de ensayo en sala, tiempo insuficiente para que los cantantes amateurs lidiaran con una pieza tan confusa y difícil. Matiushin dice en ese ensayo que “fue un problema enorme hacer que todos se aprendieran su parte”. El enorme piano que reemplazaba la orquesta estaba roto, sonaba horrible y sólo estuvo disponible el día del estreno.

Kruchenij, Malevich, Matiushin y otros artistas de vanguardia ya tenían noción de lo que era la sociedad civil y la cultura pública antes del estallido de la Revolución Rusa, en 1917, y en muchos aspectos, abrazaron su llegada. Mientras tanto, la dinastía de los Romanov celebraba sus trescientos años, totalmente ajena a la revolución que se incubaba y que estallaría apenas cuatro años más tarde. En esos años, sin embargo, los artistas de vanguardia ya estaban totalmente inmersos en su propia revolución. Los artistas rusos intentaban liberarse del continuum del arte, para crear **su propia revolución** artística de época. El repetido rechazo hacia el arte occidental y la estética de la antigüedad eran frecuentes entre los vanguardistas de entonces, y es un elemento que predomina especialmente en *Victoria sobre el sol*. Esas ideas giraban en torno a la noción de rechazo a lo conocido y liberación de las tradiciones, para encontrar un camino hacia la modernidad. Sin embargo, las tendencias nacionalistas también se entretrejen en sus obras. Su preocupación por las tradiciones nacionales de Rusia era un aspecto fundamental de la vida en aque-

llos años, y esas tendencias eran tan importantes para los artistas que no pudieron dejarlas a fuera de su ópera.

Tras el estallido de la revolución, en 1917, resucitar la *Victoria* parecía el camino más adecuado a seguir. Ahora, *Victoria sobre el sol*, que se había propuesto desde un principio como un puntapié inicial del futurismo ruso, cobraba un significado nuevo y aún más relevante, no sólo para el futurismo, sino en el contexto de la historia en su conjunto. Aunque no aceptado en un principio, su objetivo de ser una “anti-ópera” así como una máquina de lanzamiento de las ideas futuristas y luego de las ideas filosóficas y artísticas del movimiento suprematista, contribuyó a invocar, influenciar e inspirar toda una visión enteramente nueva y revolucionada del arte. La *Victoria* ofreció un panorama completamente distinto sobre la vida simbólica en la cultura rusa, así como un camino para que los futuristas dejaran atrás las tradiciones y encendieran la chispa de su propia revolución.

Actualmente, es una obra rara vez representada y presenciada. Por el contrario, sólo es conocida por sus avances artísticos, y no por sus novedades lingüísticas y tonales. Quienes tienen la suerte de participar en alguna de esas escasas representaciones actuales enfrentan desafíos similares a las que enfrentaron los creadores originales, aunque se trata de un tipo de obra hoy por hoy mucho más aceptada y respetada. Sus creadores ciertamente dejaron una marca duradera, en su tiempo y para la historia. Porque en definitiva, “todo está bien si empieza bien y no tiene fin: el mundo perecerá, ¡pero nosotros quedaremos!”



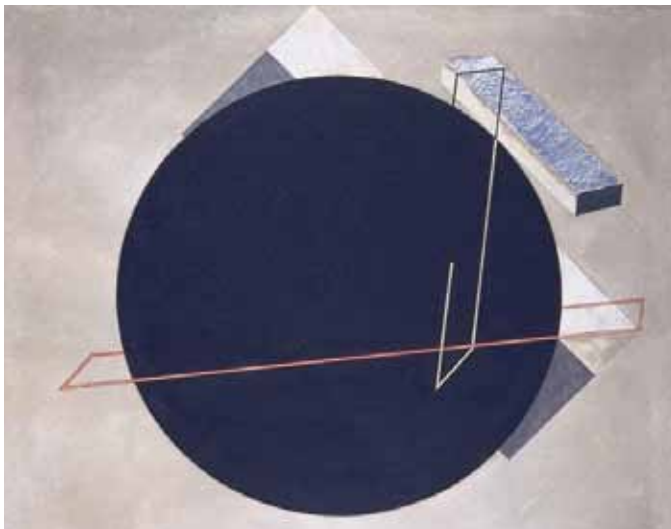
Mikhail Matyushin, Kazimir Malevich, Alexei Kruchenykh, 1913. Anónimo

MALEVICH Y LA ARQUITECTURA

Desde 1923 hasta 1927, Malevich produjo una serie de modelos tridimensionales llamados “**arquitectones**” que funcionaban como ensamblajes concretos de sus formas abstractas, más experimentales que funcionales. Se trata de una serie de modelos de yeso blanco compuestos por diversos bloques rectangulares agrupados de forma vertical y horizontal, acompañados de dibujos y diseños llamados “**Planits**”.

Los “**prouns**” de El Lissitzky

En los días que siguieron a la Revolución rusa, Malevich reconsideró las premisas del suprematismo al declarar que “la pintura estaba rendida”. Por este tiempo, El Lissitzky (artista, diseñador, fotógrafo, arquitecto y profesor) desarrollaba su propia variante suprematista: los “**Prouns**”, una serie de pinturas abstractas y geométricas que buscaban relacionar el espacio visual del suprematismo con el espacio del observador, yendo así más allá de la pintura hacia el terreno tridimensional, con ejes cambiantes y perspectivas múltiples. El propio artista definió la serie como “una estación de enlace de la pintura con la arquitectura”.



El Lissitzky. *Proun 8*, año desconocido

Los proyectos del grupo UNOVIS en Vitebsk (1920-1922)

En 1919, El Lissitzky convenció a Malevich para que dejara su puesto de profesor en Moscú y se trasladara a **Vitebsk**. Al año siguiente, en 1920, allí se creó oficialmente el **UNOVIS** (un grupo de artistas rusos que buscaba explorar y desarrollar nuevas teorías y conceptos en arte), que Malevich presidió y que fue dominante en la escena artística del momento. Los proyectos del colectivo no involucraron la construcción de nuevas formas arquitectónicas ni rediseñaron el espacio urbano. En la mayoría de los casos, expandieron y tradujeron las características compositivas y formales del suprematismo a **superficies más grandes y bidimensionales**, como tabloncillos publicitarios en negocios y tranvías, murales en exteriores e interiores y paneles geométricos en fachadas de edificios.



Intervención de UNOVIS a la fachada del White Barracks Building, 1919

MANIFIESTO SUPREMATISTA UNOVIS, 1924 (Extractos)

Kazimir Malevich

“A partir de ahora la pintura de cuadros queda para aquellos que, pese al esfuerzo infatigable de su conciencia, no han logrado liberarse de la superficie **La nueva morada del hombre se encuentra en**

el espacio. Reconocemos la grandeza de la cultura antigua. No negamos que fue grande para su época. Pero toda nueva idea requiere una nueva forma adaptada a ella. Consideramos liquidada la forma de las manifestaciones pictóricas estetizantes. El suprematismo concentra sus esfuerzos en el frente de la arquitectura y llama a todos los arquitectos revolucionarios para que se unan a él”

LOS “ARQUITECTONES”

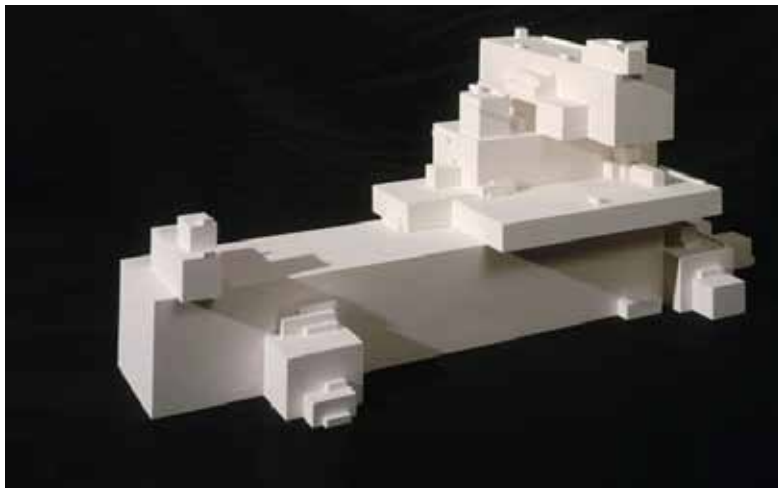
Traducción de Jaime Arrambide

Concepto

El “arquitectón” es un neologismo acuñado por Malevich, empleando las letras del alfabeto griego: *Alfa, Beta, Theta*, etc. Resulta verosímil que durante ese periodo de entusiasmo en el que el suprematismo no solamente quería ofrecer una nueva interpretación del mundo, sino también remodelar su apariencia, se decidiera por utilizar un nuevo alfabeto, punto de partida de **un nuevo lenguaje**.

Estructura

Entre las construcciones horizontales y verticales, existe un punto en común esencial: **la cruz**. Excepto el *A15*, todos los “arquitectones” de Malevich están concebidos según un sistema ortogonal. **El ángulo recto y la línea recta** determinan la totalidad de las formas. El círculo sólo aparece como decoración, pero jamás en la estructura. La idea de **dinamismo** es un vector-clave de la creación en Malevich, tanto en pintura como en los volúmenes. Esa idea es utilizada tanto en sentido metafórico como real. **El cuadrado se desplaza en el espacio**, vertical y horizontalmente. Los verticales parecen más bien macizos, pero esa sensación de pesantez suele borrarse gracias a la extrema **luminosidad del yeso**. En los modelos horizontales, los desplazamientos de los cuadrados son más o menos rápidos, y es esa velocidad la que en definitiva termina determinando su dimensión. Nada es simétrico, pero cada elemento es contrabalanceado por otro elemento que se le corresponde.



Alpha, 1920

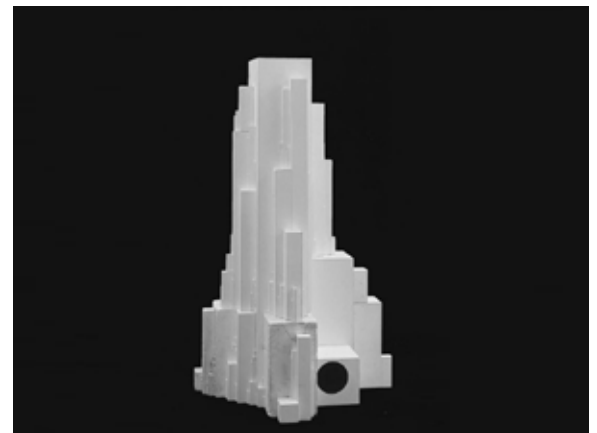
Fuentes:

Dulguerova Elitza. *Objectless in Vitebsk. Reflections on Kazimir Malevich, Architecture, and Representation*, Scapegoat Journal, Issue 03.

Martin, Jean-Hubert. *Malévitch, L'Art suprématisme et la volumo-construction*, en *Catalogue Malevitch dans les collections du MNAM: architectones, peintures, dessins*, Paris: Ed. du Centre Pompidou, 1980.

“Arquitectones” y arquitectura: la analogía es evidente. Pero creo que ceñirse a esa comparación no sería del todo exacto, ya que entre la búsqueda de los mejores medios para adaptar la forma a la función y **el intento de formalizar la intuición del espacio** existe una enorme diferencia. Para Malevich, la arquitectura debe formar parte de las consideraciones de todo artista plástico: “el arte moderno no es pictórico ni imitativo, sino ante todo arquitectural”. “Asistimos a una materialización del espacio, que provoca sensaciones de **estatismo y dinamismo** inducidas por la interrelación de diferentes movimientos en momentos diferentes (...) La sensación varía de un modelo a otro. En los modelos horizontales, todo nos habla de pesantez y peso acumulado: un reposo dinámico. Mientras que los modelos verticales exudan un dinamismo más agitado, más exteriorizado. Allí, la estabilidad es mayor y parece ofrecernos tiempo de reposo: son como playas de superficies horizontales.

(Caroline Kealy, “Les architectones”)

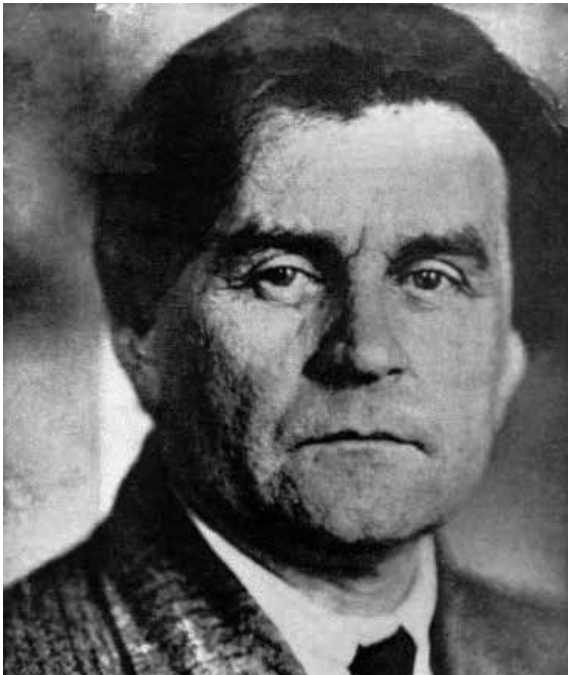


Gota, 1923

“Una de las consecuencias de mi interés por Malevich fue mi decisión de emplear la pintura como herramienta de diseño. El sistema de dibujo arquitectónico tradicional me resultaba limitante, y estaba buscando un nuevo modo de representación. Estudiar a Malevich me permitió desarrollar **la abstracción como principio investigativo**. (...) Sus formas geométricas dieron comienzo a un desarrollo que excede el plano, convirtiéndose en **fuerzas y energías** que conducen a ideas sobre cómo el espacio mismo puede ser distorsionado para aumentar el dinamismo y la complejidad sin perder continuidad. Mi trabajo exploró esas ideas a través de conceptos como **explosión, fragmentación, distorsión y agrupamiento**. Las ideas de liviandad, flotación y fluidez presentes en mis obras son fruto de esa investigación.”

(Zaha Hadid, en el número de julio de 2014 de la *London Academy of Arts Magazine*)

KAZIMIR MALEVICH (KIEV, 1878 –SAN PETERSBURGO, 1935)



Pintor y teórico de arte ruso, pionero del arte geométrico abstracto y creador del suprematismo. Exhibió por primera vez en 1911, en la muestra del *Soyuz Molodyozhi*, un grupo de artistas vanguardistas rusos, y con el grupo *Donkey's Tail* (Cola de Asno), un conjunto de artistas aún más radical. Para 1914 ya estaba exhibiendo en el *Salon des Independants* de París. En 1915 publicó su manifiesto sobre geometría su prematista, *Del Cubismo y el Futurismo al Suprematismo*, y exhibió su primer Cuadrado Negro en la muestra *La última exhibición futurista 0.10* de Petrogrado, obra icónica que el autor catalogó como “el punto cero” de la pintura. Otras incursiones artísticas de Malevich se relacionaban con su interés por la aviación y la fotografía aérea, el diseño de prendas de vestuario y de piezas de porcelana y la producción de modelos arquitectónicos.

Luego de la Revolución rusa de 1917 ya era un miembro prominente de varias escuelas de arte, como la *Vitebsk Practical Art School*, la *Leningrad Academy of Arts*, el *Kiev State*

Art Institute y *House of the Arts* en Leningrado. En la cumbre de su carrera, en 1926, publicó una colección de escritos teóricos sobre arte suprematista.

Hoy Malevich es internacionalmente considerado un artista pionero que abrió nuevos caminos en el arte del siglo XX. Fue un prolífico y multifacético creador. Tras comenzar su carrera como Simbolista y Neo-impresionista, luego incursionó en el Cubo-Futurismo, movimiento que resumía las conquistas tanto del Cubismo francés (Braque, Picasso) como del Futurismo italiano (Balla, Boccioni). En sus últimos años retornó a una forma más figurativa de pintura.

EGUENIA PETROVA (LENINGRADO, 1946)



Curadora, Investigadora y ensayista. Licenciada en arte de la Universidad Estatal de Leningrado. Especialista en arte ruso. Ha trabajado desde 1966 en el Museo Estatal de Rusia, donde actualmente es directora adjunta de investigación. Autora e ideóloga de muchas exposiciones de gran importancia para el Museo Estatal de Rusia, entre ellas “La agitación para la felicidad”(Arte soviético desde 1930-1950), “Kandinsky y sus contemporáneo”, “El simbolismo en Rusia”, “K. Malevich en el museo ruso”, “Abstracción en Rusia. Siglo XX”, entre otras.

Es autora de más de 200 artículos e investigaciones sobre arte ruso, cruzando diferentes intereses en sus textos, entre arte ruso del siglo XIX, vanguardia rusa y arte popular.

PARA ACCEDER A MÁS INFORMACIÓN:

WWW.PROA.ORG - EXHIBICIONES

- Imágenes en alta definición
- Audioguía online
- Textos complementarios:

Evguenia Petrova

El camino creativo de Malevich (fragmento)

Giacinto di Pietrantonio

Kazimir Malevich: el mundo nuevo (fragmento)

Traducción de Jaime Arrambide

Joseph Kiblitky

Sobre la reconstrucción de la ópera Victoria sobre el sol (fragmento)

Kazimir Malevich

Manifiesto Suprematista (fragmento)

Manifiesto Suprematista Unovis, 1924

Olivia A. Valentine

Cómo la Victoria sobre el sol revolucionó la vanguardia rusa (fragmento)

Traducción de Jaime Arrambide

Los "arquitectones"

Traducción de Jaime Arrambide



Suprematismo, 1915-1916



Deportistas, 1930-1931

LISTADO DE OBRAS

Todas las obras pertenecen a la Colección del *Museo del Estado ruso* de San Petersburgo © The State Russian Museum 2009.

- 1. Paisaje**, ca.1906
Óleo y témpera sobre cartón
19,2 x 31 cm.
- 2. Paisaje con casa amarilla (paisaje de invierno)**, ca.1906
Óleo y témpera sobre cartón
19,2 x 29,5 cm.
- 3. Estudio para pintura al fresco**, 1907
Óleo y témpera sobre cartón
69,3 x 71,5 cm.
- 4. Estudio para pintura al fresco. Autorretrato**, 1907
Óleo sobre cartón
69,3 x 70 cm.
- 5. Estudio para pintura al fresco. Orante**, 1907
Óleo y témpera sobre cartón
70 x 74,8 cm.
- 6. Vaca y violín**, 1913
Óleo sobre madera
48,7 x 25,7 cm.
- 7. Retrato perfeccionado de Ivan Kliun**, 1913
Óleo sobre lienzo
111,5 x 70,5 cm.
- 8. Composición con La Gioconda (Augurio parcial)**, 1914
 leo, grafito y collage sobre lienzo
62,5 x 49,3 cm.
- 9. Cuadrado rojo (Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones)**, 1915
 leo sobre lienzo
53 x 53 cm.
- 10. Suprematismo**, 1915-1916
 leo sobre lienzo
80,5 x 81 cm.
- 11. Suprematismo (Supremus Nro. 58)**, 1916
 leo sobre lienzo
79,5 x 70,5 cm.
- 12. Taza**, 1923
Pintura sobre porcelana vidriada
7,2 x 12,5 x 6,0 cm.
- 13. Tetera con tapa**, 1923
Porcelana
16 x 22,2 x 8,8 cm.
- 14. Arquitect n Gota**, ca.1923
Yeso
85,6 x 56 x 52,5 cm.
- 15. Círculo negro**, ca.1923
 leo sobre lienzo
105,5 x 106 cm.
- 16. Cruz negra**, ca.1923
 leo sobre lienzo
106 x 106,5 cm.
- 17. Cuadrado negro**, ca.1923
 leo sobre lienzo
106 x 106 cm.
- 18. Taza y plato (Supremus)**, 1928
Pintura sobre porcelana vidriada
6,1 x 11 x 5,3 cm. (taza); diámetro 14,3 (plato)
- 19. Tres muchachas**, 1928
 leo sobre contrachapado
57 x 48 cm.

20. Cabeza de campesino, 1928-1929

Óleo sobre contrachapado

71,7 x 53,8 cm.

21. Carpintero, 1928-1929

Óleo sobre cartón

71 x 44 cm.

22. Carpintero, 1928-1929

Óleo sobre contrachapado

72 x 54 cm.

23. Muchachas en un campo, 1928-1929

Óleo sobre lienzo

106 x 125 cm.

24. Residente de verano, 1928-1929

Óleo sobre contrachapado

105 x 69,5 cm.

25. Segadoras, 1928-1929

Óleo sobre madera

71 x 102 cm.

26. Deportistas, 1930-1931

Óleo sobre lienzo

142 x 164 cm.

27. Cabeza de campesino, ca.1930

Óleo sobre lienzo

55 x 44,5 cm.

28. Dos figuras masculinas, ca.1930

Óleo sobre lienzo

99 x 79,5 cm.

29. Mujer campesina, ca.1930

Óleo sobre lienzo

98,5 x 80 cm.

30. Tres figuras de mujer, ca.1930

Óleo sobre lienzo

47 x 63,5 cm.

31. Casa roja, 1932

Óleo sobre lienzo

63 x 55 cm.

32. Ejército Rojo, ca.1932

Óleo sobre lienzo

91 x 140 cm.

33. Premonición complicada

(Torso en una camisa amarilla), ca.1932

Óleo sobre lienzo

98,5 x 78,5 cm.

34. Autorretrato ("Artista"), 1933

Óleo sobre lienzo

73 x 66 cm.

35. Retrato de la esposa del artista, 1933

Óleo sobre lienzo

67,5 x 56 cm.

36. Trabajadora, 1933

Óleo sobre lienzo

70 x 58 cm.

37. Retrato de la esposa del artista, 1934

Óleo sobre lienzo

99,5 x 74,3 cm.

38. Nikolai Suetin

Máscara mortuoria de Kazimir Malevich, 1935

Yeso

36,5 x 22 x 26

39. Autor desconocido

Molde de mano de Kazimir Malevich, 1935

Yeso

8,5 x 23 x 15

Audiovisuales

40. Ópera "Victoria sobre el Sol", 2013

(reconstrucción)

Director: Stas Namin

Video HD, 60' en loop

© The Moscow Stas Namin Theatre of Music and Drama

41. Imágenes de época 1900-1917, 2015

Video HD, 3' en loop

42. Imágenes de época 1918-1930, 2015
Video HD, 12' en loop

43. Documental "Victoria sobre el Sol", 2015
Director: Alexander Levchenko
Video HD, 15' en loop

Diseños de vestuario para la ópera "Victoria sobre el Sol"

44. Corista (en color claro)

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

45. Corista (en color oscuro)

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

46. Cobarde

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

47. Deportista

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

48. El Nuevo

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

49. Enemigo

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

50. Gordito

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

51. Muchos y Uno (en verde)

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

52. Muchos y Uno (en rosa)

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

53. Nerón

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

54. Recitador

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

55. Sepulturero

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

56. Sin título

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

57. Viajante

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala

58. Viejo residente

Reconstrucción de vestuario para **Victoria sobre el sol** a partir de diseño de época, 2013
Tela pintada, medidas a escala