

Malévich y la consagración del suprematismo

Posted on 29 de enero de 2014 by Marta Rebón

> La realidad nunca puede ser alcanzada y sentida al mismo tiempo. Sólo la imagen de la realidad imaginada puede sentirse. Pero la imagen es algo que no puede sentirse dado que no hay nada más que nuestra imaginación.
>
> Kazimir Malévich

No hay polémica que cien años dure. Tampoco en el mundo del arte. El tiempo, con su ejército de teóricos, expertos y comerciantes, se encarga de quitar aristas y de suavizar el vértigo que provocaron algunas obras cuando fueron expuestas por primera vez al escrutinio del público. El pasado 29 de mayo se cumplió un siglo del estreno de *La consagración de la primavera* en el teatro de los Campos Elíseos de París. Aquella noche, con las notas iniciales del fagot, arrancaron los primeros abucheos de la platea. El malestar no se apaciguó con la coreografía de Nijinsky, que desafiaba los postulados clásicos y respondía a la llamada de la

tierra y de los dioses paganos, ni tampoco con el torrente de notas disonantes del joven Stravinsky, quien afirmaba que en su partitura no había «regiones para la búsqueda espiritual»Igor Stravinsky y Robert Craft, *Dialogues*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 90.. Esa falta de asideros para el espectador provocó un vendaval que los años –decíamos– se han encargado de amainar. Es el riesgo al que se enfrenta el artista cuando crea una obra que rehúsa la repetición de modelos: «Es estúpido empujar a *nuestro* tiempo –escribió Kazimir Malévich– hacia las formas viejas del tiempo pasado»Kazimir Malévich, «Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico» (1916). En *Escritos. Malévich*, trad. de Miguel Etayo, Madrid, Síntesis, 2008, p. 238. En el mismo texto, Malévich afirma que «crear significa vivir, forjar eternamente cosas siempre nuevas» y que «la academia es una cueva cubierta de moho donde se flagela el arte».. En este sentido, es interesante acudir al que fue durante muchos años el único texto de Malévich disponible en Occidente, publicado por la Bauhaus en 1928 con diseño de László Moholy-Nagy. En *El mundo no objetivo*, el artista nacido en Kiev divide en tres categorías la actividad creadora. Dos de ellas promueven el progreso, bien cuando se crea algo totalmente nuevo (invención), bien cuando se transforma lo existente (combinación). Sin embargo, una tercera se limita a reproducir (imitación) y es la base de la actividad reaccionaria. Toda expresión portadora de una novedad que destruya el orden estético acostumbrado se expone a recibir como respuesta, por el mero hecho de alterar ese orden, el desprecio o la ignorancia. Lo apuntó también Nadiezhda Mandelstam en sus memorias: «La gente que se sirve de fórmulas generales aceptadas universalmente se siente ofendida por fuerza cuando se enfrenta a una idea nueva, angulosa, en estado todavía bruto»Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*, trad. de Lydia Kúper, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 362.. Malévich envolvió su huida de la figuración hacia la sensación pura en un denso, y muchas veces oscuro, aparato teórico, tal vez para diluir los «abucheos» que también había recibido con su apuesta suprematista, primero de una parte de la crítica, luego directamente del engranaje ideológico soviético, poco entusiasta de las obras que dieran pie a interpretaciones libres. En el texto de la Bauhaus, describió la acogida de su obra emblemática, *Cuadrado negro*: «Cuando, inmerso en mi desalentadora pretensión de liberar al arte del lastre de lo objetivo, busqué la evasión en la forma del cuadrado y colgué en una exposición un lienzo en el cual sólo se veía representado un cuadrado negro sobre fondo blanco, la crítica, y con ella la sociedad, suspiraron desasosegadas: “Todo aquello que siempre hemos amado se ha perdido: estamos en un desierto… ¡tenemos ante nosotros un cuadrado negro sobre fondo blanco!” […] A la crítica y a la sociedad, aquel cuadrado les pareció algo incomprensible y peligroso. Ciertamente, no cabía esperar otra cosa»Kazimir Malévich, *El mundo no objetivo*, trad. de Juan Pablo Larreta, Sevilla, Doble J, 2007, pp. 70-71.. Y es que la pintura, como destaca el filósofo Rafael Argullol, carga con la presunción de ser, esencialmente, representaciónRafael Argullol, (2013) *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la belleza*. Barcelona:

Acantilado. p. 9.. Todo lo que se aparta de este parámetro corre el peligro de convertirse, a ojos de extraños, en un desierto.

«A la crítica y a la sociedad, aquel cuadrado les pareció algo incomprensible y peligroso. No cabía esperar otra cosa»

Retomemos el paralelo con el estreno de *La consagración*. En el primer texto crítico positivo sobre esta obra, Jacques Rivière, en calidad de testigo ocular, nos descubre una danza «biológica» que no es tanto la del hombre primitivo como «la danza anterior al hombre»Jacques Rivière, «Le Sacre du Printemps», *La Nouvelle Revue Française*, noviembre de 1913, pp. 706-730. Consultado aquí el 15 de diciembre de 2013., reconocible de alguna manera desde la lejanía de los milenios. Describe en su ensayo la forma en que los bailarines la ejecutaban sin, aparentemente, comprenderla, «como el animal que da vueltas en su jaula y no se cansa de apoyar la frente en los barrotes». Un siglo después, aquel animal con forma de partitura musical ya está domesticado: «El arte nuevo siempre tiene un carácter subjetivo; se muestra incomprensible e inarmónico hasta que logra imponerse, es decir, hasta que su particularidad subjetiva es reconocida por la sociedad y "elevada" al rango de normalidad objetiva», escribió también MalévichKazimir Malévich, *El mundo no objetivo*, p. 35.. Hay obras, sin embargo, que se resisten a la domesticación: *Cuadrado negro* de Malévich es una de ellas.

* * *

La alusión a la *troupe* de los Ballets Rusos va más allá de la coincidencia de su centenario con el de una de las obras pictóricas fundamentales del siglo pasado. Siete meses después del escándalo orquestado por el empresario Serguéi Diáguilev, se estrenó la primera ópera futurista, *Victoria sobre el sol*, en el teatro Luna Park de la entonces capital rusa, San PetersburgoSe trata del primer parque de atracciones de Rusia que estuvo abierto al público entre 1912 y 1924. Actualmente, en sus terrenos se hallan unas instalaciones deportivas de la Universidad Estatal de San Petersburgo.. Montaje de vida fugaz, sólo subió a las tablas para celebrar dos funciones y compartió cartelera con una tragedia creada e interpretada por el poeta Vladímir Maiakovski. Dado que los futuristas estaban a la sazón en boca de todos, y como los periódicos se habían hecho eco del programa desde su primer anuncio, la expectación era enorme. Velimir Jlébnikov firmó el prólogo de la ópera, Alekséi Kruchenij escribió el libreto, Mijaíl Matiushin compuso la música y Kazimir Malévich se ocupó del diseño de la escenografía y del vestuario, así como de los efectos de luz (fue la primera vez que se utilizó una consola automatizada para producir haces de colores sobre el escenario). El trabajo conjunto de seis meses, cuya idea original había surgido durante el verano de aquel mismo año en Uusikirkko, pequeña estación balnearia en el Golfo de FinlandiaEl encuentro en

Uusikirkko entre Kruchenij, Matiushin y Malévich (Jlébnikov perdió el dinero para el viaje y no pudo asistir) fue bautizado con el rimbombante nombre de «Primer congreso panruso de poetas futuristas». Se publicó un manifiesto en el que se anunciaba el nacimiento de un nuevo teatro y la destrucción de la lógica, las utopías simbolistas y el sentido común. Véase Jean-Claude Marcadé, «La victoire sur le soleil ou le merveilleux futuriste comme nouvelle sensibilité» en Aleksei Kruchenij y Míjail Matiushin, *La victoire sur le soleil*, Lausana, L'âge d'homme, 1976., constituye otro ejemplo, junto al espectáculo ya mencionado de París, de cómo se intentó en la cultura eslava acometer la *Gesamtkunstwerk* o síntesis de todas las artes. Malévich, un artista preocupado por que el conjunto de su obra tuviera una sólida coherencia a los ojos de la historia –aunque para ello tuviera que alterar su fecha de nacimiento o la de creación de sus cuadros–, procuró que el trabajo creativo derivado de *Victoria sobre el sol* pasara a la posteridad como la génesis de *Cuadrado negro*, su manifiesto suprematista y, en palabras de su creador, «icono de nuestro tiempo». Para el investigador Selim O. Jan-Magomedov, 1913 fue el año en que el arte ruso se fraguó como un todo: en las dos siguientes décadas se asistió al nacimiento de un torrente de estilos y bifurcaciones después de un largo período en el que se había seguido a pies juntillas cuanto procedía de EuropaSelim O. Khan-Magomedov, *Heroes of Avant-garde, Kazimir Malevich*, Moscú, Sergey Gordeev, 2011, p. 51.. De ahí el interés de Malévich en datar la semilla de su *tabula rasa* artística en los esbozos escenográficos de esta ópera programada en las frías noches del 3 y 5 de diciembre a las puertas de la Gran Guerra, aunque el cuadro como tal no fue presentado en sociedad hasta la inauguración de *0.10 Última exposición futurista*, en 1915.



Tanto empeño por parte de Malévich en establecer su cronología artística no ha resultado vano. El padre del suprematismo, el artista que liberó a la pintura del yugo de la figuración«Yo me he metamorfoseado en el cero de las formas, he llegado más allá del cero, a la creación, es decir al suprematismo, nuevo realismo pictórico, creación no objetiva. El suprematismo es el inicio de una nueva civilización: el salvaje ha sido vencido, como ha sido vencido el mono. Cuanto más amor al relamido paisajito, más amor en cuyo nombre traicionar la verdad del arte. El cuadrado no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva. ¡La cara del arte nuevo! El cuadrado es un recién nacido vivo y majestuoso. El primer paso de la creación pura en el arte. Antes de él había desfiguraciones ingenuas y copias de la naturaleza». Kazimir Malévich, «Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico» (1916), en *Escritos. Malévich*, p. 253., se ha visto recompensado, coincidiendo con el centenario del estreno de *Victoria sobre el sol*, con sendas restrospectivas en las dos sedes que custodian más obras suyas dentro y fuera de Rusia (el Museo Ruso de San Petersburgo y el Museo Stedelijk de Ámsterdam). *Victoria sobre el sol* representaba el intento utópico de instaurar una nueva era con el rapto del astro rey, símbolo del poder autocrático, y dar un paso hacia nuevos conceptos de espacio y tiempo. «Los futuristas –escribió Kruchenij en sus memorias–, quieren zafarse del orden del mundo, de sus vínculos, pero permaneciendo en él. Quieren sumir el mundo en el caos, romper en pedazos los sentidos establecidos y, a partir de esos pedazos, crear nuevos valores, articulando nuevas generalizaciones, descubriendo vínculos nuevos, inesperados e invisibles. Aquí está el Sol, un valor de antaño, y quieren derrocarlo. El proceso de derrocar al astro es el argumento de la obra»Citado en Selim O. Khan-Magomedov, *op. cit*., p. 31.. El personaje del Viajero, un aviador algo torpe que surca el cielo a través de los siglos y acaba estrellándose contra el escenario, es el portador de esa nueva era de la historia de la humanidad. Para Malévich, los personajes que conforman el *dramatis personae* de esta ópera (el deportista, Calígula, el Gordo, un Lector, etc.) eran «cuerpos geométricos sujetos no sólo

al desmembramiento [por los efectos de luz] en sus componentes sino también a la completa disolución en el espacio pictórico»*Ibíd*. p. 31.. El Domingo Sangriento, la dura represión contra los manifestantes agolpados a las puertas del Palacio de Invierno, residencia del zar Nicolás II, quedaba a la vuelta de la esquina, y la ejecución de la familia real en el sótano de la casa Ipátiev de Ekaterimburgo se vislumbraba ya en el horizonte.

La consagración de la primavera hablaba de un tiempo pretérito; *Victoria sobre el Sol* trazaba el vector del futuro. En la primera producción, la danza recurría a un lenguaje primitivo; en la segunda, una parte del libreto se escribió en lenguaje *zaum*Según Victor Terras, en *Handbook of Russian Literature*, New Haven, Yale University Press, 1990, *zaum* [literalmente, «transracional»] es la más radical expresión del nuevo concepto de poesía que proclamaron los futuristas. Para este movimiento, la palabra poética debe ser autosuficiente, esto es, no referencial, una entidad fonética con su propia ontología. Es un lenguaje experimental que consiste en neologismos ricos en sonidos, pero ausente de gramática y sintaxis. El receptor comprenderá el mensaje no por un proceso racional, sino por la intuición.. Ambas eran fruto de la voluntad de distanciarse del arte occidental y del creciente interés por las manifestaciones artísticas del folclore eslavo. Como se ha dicho, la obra de Kazimir Malévich, alejada durante décadas del escrutinio público, se mantuvo ajena, a diferencia de la de Stravinsky, a toda domesticación. Quien lideró el ataque más contundente contra las convenciones en el arte fue arrestado a la vuelta de su único viaje al extranjero y sufrió serias penalidades materiales, y luego, después de su muerte, la pesada losa del silencio. Sólo durante los estertores y posterior derrumbamiento del Estado soviético resurgió el interés (y la cotización) de que goza hoy su obra. Aquel cuadro de simplicidad ascética, situado en la esquina superior de una sala de *0.10*, el lugar reservado a los iconos ortodoxos en las casas campesinas, rodeado de un corpus formado por unas cuarenta obras suprematistas, mantiene su vigencia y su misterio. Las palabras elogiosas de Rivière a Stravinsky parecen escritas también para el cuadro-revelación de Malévich: «Es una obra absolutamente pura. Amarga y dura, si se quiere… No es una “obra de arte” con los pequeños tejemanejes habituales. Nada está desdibujado ni disminuido por las sombras ni las dulcificaciones poéticas. Ni rastro de atmósfera. La obra se presenta tal cual, en bruto, todas sus partes están crudas; se nos sirven sin acompañarlas de nada que prepare la digestión; todo en ella es franco, intacto, limpio, tosco».

* * *

Malévich nació en 1878 en el seno de una familia de origen polaco establecida en Ucrania. Su padre trabajó como administrador en una refinería de azúcar y fue así como conoció de primera mano dos mundos aparentemente irreconciliables: el del campesinado, que poblaría sus telas de vivos colores e iconografía, y el de la fábrica, el reino de las máquinas que tanto

entusiasmó a los futuristas. Obtuvo su primera formación artística en Kiev, se trasladó luego a Moscú, pasó por el estudio de Fiódor Roehrberg y se hizo miembro activo de los círculos vanguardistas, donde cobró celebridad por sus interpretaciones cubistas del folclore ruso. Después del estreno de *Victoria sobre el sol* y de una etapa en la que trabó amistad con los poetas futuristas, de quienes apreció sobre todo sus experimentos para desvincular el lenguaje de la lógica convencional, trabajó sus formas incorpóreas en secreto. Quiso la (mala) fortuna que el artista Iván Puni se colara en su estudio. Dada la facilidad de copiar formalmente aquella nueva gramática pictórica, Malévich se apresuró a hacer públicas sus innovaciones y a redactar un manifiesto que lo erigiera en padre incontestable del suprematismo. Luego obtuvo un puesto como profesor en la escuela que fundó Marc Chagall en Vítebsk, oportunidad que lo alejaría un tiempo de las penurias de las ciudades rusas.

Malévich hizo saltar por los aires dos mil años de pintura realista

Aquello le ofreció, a su vez, la posibilidad de crear un círculo de fieles seguidores que le ayudarían a difundir sus ideas, así como a tener el tiempo de armar todo el aparato teórico fruto de sus elucubraciones y a expandir el suprematismo hacia la tercera dimensión. En 1927 viajó por única vez fuera de la Unión Soviética con motivo de la presentación de su trabajo en Berlín y Varsovia, para la que preparó material pedagógico y una selección personal de sus obras. Ante la exigencia de las autoridades soviéticas de regresar, Malévich dejó en Berlín todo aquel material pensando que podría volver a recuperarlo en un futuro, si bien fue a parar finalmente a fondos de museos occidentales. La etapa final de su vida artística siempre ha desconcertado por su retorno a la figuración, como si se hubiera doblegado a la imposición del realismo socialista. ¿Malévich retractándose? Una de las secciones más interesantes de la exposición *Kazimir Malévich antes y después del cuadrado. Selección de obras de la colección del Museo Ruso* es la que concentra el abigarrado mundo de este período, [*Deportistas* (1930-31), *Cabeza de campesino* (1928-1929) o *Caballería roja* (c. 1932)], en una disposición más bien densa a lo largo del espacio del ala Benois, situada a pocos metros de la iglesia del Salvador y del teatro Mijáilovski, y que tiene como colofón *Autorretrato* (1933), su último cuadro, en el que aparece, vestido al modo renacentista, con un brazo alzado a media altura y una mirada meditativa que escapa del marco.

Se halla antecedido por las obras suprematistas de la colección del museo petersburgués, que incluye una versión de *Cuadrado negro* (1923)Las cuatro versiones de *Cuadrado negro* son la de 1915 y 1929 (Galería Tretiakov de Moscú), 1923 (Museo Ruso de San Petersburgo), y una cuarta versión de la década de 1930 (Museo Ermitage de San Petersburgo). Esta última se cree que fue pintada para la exposición *Artistas de la RSFSR de los últimos quince años*, que se celebró en Leningrado en 1932, la última aparición pública importante de las vanguardias., colocado para la ocasión de una manera cuando menos discutible. Los

responsables del Museo Ruso no han tenido una idea más brillante que colgarlo en la parte superior de una estrecha pared situada entre una puerta de servicio y la entrada a la siguiente sala, desluciendo por completo su impacto en el visitante. A diferencia del montaje del Stedelijk, donde también se exhibe *Cuadrado negro* (1929), junto con otras obras suprematistas, reproduciendo su disposición en *0.10* –esto es, en una esquina superior y perpendicular a la diagonal, de tal manera que parece «separado de la pared y proyectado en el espacio»–Linda S. Boersma, *The Last Futurist Exhibition of Painting*, Róterdam, nai010 Publishers, 1994, p. 67., en el Museo Ruso simplemente se mantiene su posición elevada, dificultando tanto un cara a cara con la superficie del cuadro como rebajando su posición privilegiada en el montaje originalEn la pared opuesta a *Cuadrado negro* se ha situado *Cuadrado rojo* (1915), perpendicular a la diagonal de la sala en la esquina superior, aunque como está situado en una zona de paso tampoco provoca el mismo encuentro con el espectador. Al mantener la disposición original, en el Stedelijk podemos aproximarnos a la obra desde distintos ángulos, con la mirada levantada como si contempláramos el rosetón de una catedral gótica.. Aun así, la visita de la sección postsuprematista y la lectura del luminoso ensayo *El camino hacia un nuevo realismo pictórico*, de Yevguenia Petrova, incluido en el catálogo, y al que volveremos más adelante, permite comprender mejor el círculo que cierra Malévich en su etapa de 1927-1935.

* * *

Cuadrado negro no es una figura geométrica perfecta. Sus lados son incluso irregulares. Se advierte el temblor de la mano. La pintura no se aplicó de manera uniforme. Esta exaltación de la nada no persigue la perfección geométrica sino la huida de toda referencia a la naturaleza. Otras figuras geométricas de color uniforme, un círculo y una cruz, gravitan en un espacio neutro. Los referentes se han esfumado, su iconografía es autosuficiente. No hablamos de una abstracción de la realidad, como se hacía en el cubismo y el futurismo. El cordón umbilical con el mundo sensible se ha cortado de raíz. Constituye la mayor revolución artística desde la imposición de la perspectiva en el Renacimiento. La pluma del escritor Daniil JarmsDe la obra de este singular escritor existo una selección reciente de sus textos: Daniil Jarms, *Me llaman Capuchino*, trad. de Fernando Otero, Madrid, Automática, 2012. puede dar una idea de la cadena que pretende romper el suprematismo. Miembro del grupo de vanguardia OBERIU, Jarms entró en contacto con Malévich en 1927, cuando este era el director del Instituto de Cultura Artística de Leningrado. En el archivo de Jarms, salvado después de que este personaje irrepetible fuera arrestado y muriera en un hospital psiquiátrico, se guarda una octavilla sobre el orden de las cosas y cómo los miembros de una serie se interconectan. En la sección «La manera correcta de rodearse de objetos», pone el ejemplo de una persona «completamente desnuda» que se instala en una habitación vacía.

Al introducir una silla, esta precisa de una mesa, y esta a su vez de una lámpara, y así sucesivamente en un proceso de suma infinita que acaba llenando toda la habitación. El peligro de los objetos es que se aferran a otros por las relaciones de utilidad que hemos tejido: «Sobre la mesa redonda uno querría extender un mantel, y sobre el mantel un jarrón, y en el jarrón poner una flor. Esta manera de rodearse de objetos en el que cada uno se aferra a otro es incorrecta, porque si no hay flores en el jarrón, entonces el jarrón pierde su razón de ser, y si retiramos el jarrón entonces la mesa redonda deja de tener sentido»Citado en Branislav Jakovljevic, *Daniil Kharms, Writing and the Event*, Evanston, Nortwestern University Press, 2009, pp. 73-74.. Esta malla invisible de relaciones tejida desde la Antigüedad fue, precisamente, lo que Malévich hizo saltar por los aires con el suprematismo. «Mi felicidad al no ser como usted –responde Malévich a la crítica negativa de Aleksandr Benois, para quien *Cuadrado negro* era sólo «un acto de autoafirmación, el principio de una vil desolación»– me da fuerzas para ir más y más lejos hacia la naturaleza vacía. Porque sólo allí se producirá la verdadera transformación»Citado en Linda S. Boersma, *op. cit.*, p. 67..

* * *



Cuando la versión de 1915 de *Cuadrado negro* viajó por primera vez a Estados Unidos, los análisis científicos del óleo revelaron que el cuadro que supuestamente inauguraba el «grado cero» de la pintura escondía una composición suprematista más compleja y dinámica. Debajo del blanco y el negro apareció, como en un palimpsesto, pigmento rojo, amarillo, azul oscuro, verde, violeta, así como azul claro y rosaMilda Vikturina y Alla Lukanova, «A Study of

Technique: Ten Paintings by Malevich in the Tretyakov Gallery», en Jeanne D'Andrea, *Kazimir Malevich 1878-1935*, Los Ángeles, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990, pp. 194-195.. Si bien las alteraciones en las fechas de las obras por parte de Malévich ya eran conocidas, parecía incontestable el estatus de *Cuadrado negro* dentro de la cosmogonía artística del autor. Los estudiosos (rusos y extranjeros) evitaron desactivar el relato del pintor que actuaba con una lógica retroactiva. Sin duda, la historia de su concepción es visual y conceptualmente «seductora»Christina Lodder, «Kazimir Malevich», *The Burlington Magazine*, vol. 145, núm. 1204 (julio de 2003), p. 542., tanto, que tiende a prevalecer la tentación de preferirla sobre alternativas más prosaicas. Incluso expertos como Aleksandra Shatskikh no pudieron evitar durante bastantes años abstraerse del influjo del relato malevichiano y de la autoridad de historiadores del arte como Yevgueni Kovtun, el primero en editar en 1976 la correspondencia entre Malévich y MatiushinEn Jean-Claude Marcadé, *Cahier Malévitch: recueil d'essais sur l'œuvre et la pensée de K. S. Malévitch*. Lausana, L'âge d'homme, 1983. Kovtun afirmaba con total seguridad: «Es justamente aquí, en los diseños para Victoria sobre el sol, donde se produce el giro definitivo hacia el suprematismo» (p. 173).. Malévich, el creador de mitos, siempre había situado cronológicamente la creación del cuadrado por delante del círculo y la cruz. A eso se le añade todo el proceso de (re)interpretación y (re)invención que la obra ha experimentado en el tiempo, dependiendo de quién lo haga y desde qué posición. Por no hablar de la propia evolución que experimentó *Cuadrado negro* en vida del autor. Aunque es una obra que evita a toda costa abrazar una interpretación, pasó de ser un motivo de un decorado teatral a óleo sobre tela, de emblema revolucionario cuando Malévich lideró el grupo UNOVIS, a la manera en que firmaba los cuadros de su última etapa, con un pequeño cuadrado negro sobre fondo blanco en la esquina inferior derecha, a modo de rúbrica.

Con cada uno de estos giros semánticos, *Cuadrado negro* complica su relato. Por no olvidar que su emblemática figura lo acompañó en el féretro que diseñó Nikolái Suetin, al igual que decoró el camión donde sus restos fueron transportados hasta la estación de Moscú para emprender el viaje final a su querida dacha de Nemchínovka. El ensayo *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism* (reelaboración de *Kazimir Malevich i Obshchestvo Supremus*, de 2009), de Aleksandra Shatskikh, viene a arrojar luz sobre esta tensión entre las distintas narrativas que atraviesan un cuadro seminal del arte contemporáneo. Porque, como apunta la especialista en su prólogo, «Malévich fue el sujeto y el objeto de su propio arte». Shatskikh pertenece a la generación de investigadores que ya ha tenido acceso a la documentación que durante décadas custodió el crítico Nikolái Jardzhiev, «sin la cual habría sido imposible reconstruir la historia completa de las vanguardias rusas»Aleksandra Shatskikh, *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*, New Haven, Yale Universtiy Press, 2012, p. 5.. Este título de Shatskikh viene precedido por otros ensayos

imprescindibles suyos sobre Malévich y por la descomunal tarea de ordenar, en cinco volúmenes, su obra escrita, referente indiscutible para cualquier estudioso del tema. Tampoco podemos olvidar, también de Shatskikh, *Vitebsk, the Life of Art* (New Haven, Yale University Press, 2007), ensayo ganador del Robert Motherwell Book Award, que recoge los años de ebullición artística (1917-1922) de esta población bielorrusa.

Puede que la datación de *Cuadrado negro* sea algo irrelevante. Puede que lo más interesante sea simplemente por qué y cómo llegó hasta él

Durante mucho tiempo se ha compartido la opinión de que el suprematismo surgió mientras Malévich revisaba los diseños que iban a acompañar una nueva edición impresa de *Victoria sobre el sol*, en que la figura protosuprematista del cuadrado negro eclipsaba el astro. Que el debate sobre *Cuadrado negro* sigue vivo, lo demuestra el último ensayo de Shatskikh. En él se marca como fecha precisa de la concepción de esta obra el 21 de junio de 1915 gracias al repaso concienzudo de los matasellos de las cartas rescatadas del archivo Jardzhiev, aquellas en las que Malévich alude textualmente a un cuadrado negro por primera vez. Con todo, el hecho de añadir nuevos diseños a la reedición del libreto de la ópera le supuso un auténtico rompecabezas hasta que el conjunto logró la coherencia que el artista tenía en mente: «las correcciones mezcladas de los diseños originales con los números ordinales de los actos y las escenas tachadas, escritas más tarde de puño y letra de Malévich, demuestran lo difícil que le resultó correlacionar sus nuevos diseños con los que había dibujado antes de diciembre de 1913»*Ibíd*. p. 49.. Puede ser aventurado por parte de Shatskikh aportar una fecha a sabiendas de que la datación aún puede sufrir modificaciones en un futuro. Una de las consecuencias precisamente de que el archivo Jardzhiev haya quedado dividido, con una parte en Moscú y la otra en Ámsterdam, es que algunas cuestiones no podrán darse por zanjadas hasta dentro de algunos años: el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI) no permitirá a los especialistas la consulta de los fondos Jardzhiev, por voluntad expresa de su antiguo propietario, Nikolái Jardzhiev,, hasta 2019. Hasta entonces las fechas todavía podrían bailar.

Lo que queda patente es la consciencia de Malévich de que, utilizando la publicación del libro para trazar la historia de su cuadrado negro, situaba el precedente necesario para erigirse como padre indiscutible de la pintura no objetual, y, de esta manera, coincidir en el tiempo con la obra rayonista de Mijaíl Lariónov. Puede que la datación de *Cuadrado negro* (y en este caso nos estaríamos refiriendo al germen) sea algo irrelevante dado que, desde el momento del análisis del cuadro para la exposición en el Guggenheim, quedaba claro que *Cuadrado negro* no era la primera obra suprematista. Puede que lo más interesante sea simplemente por qué y cómo llegó hasta él. Shatskikh sitúa una fase intermedia entre *Victoria sobre el sol* y *Cuadrado negro* que ha pasado de puntillas en la historiografía y que Malévich intentó

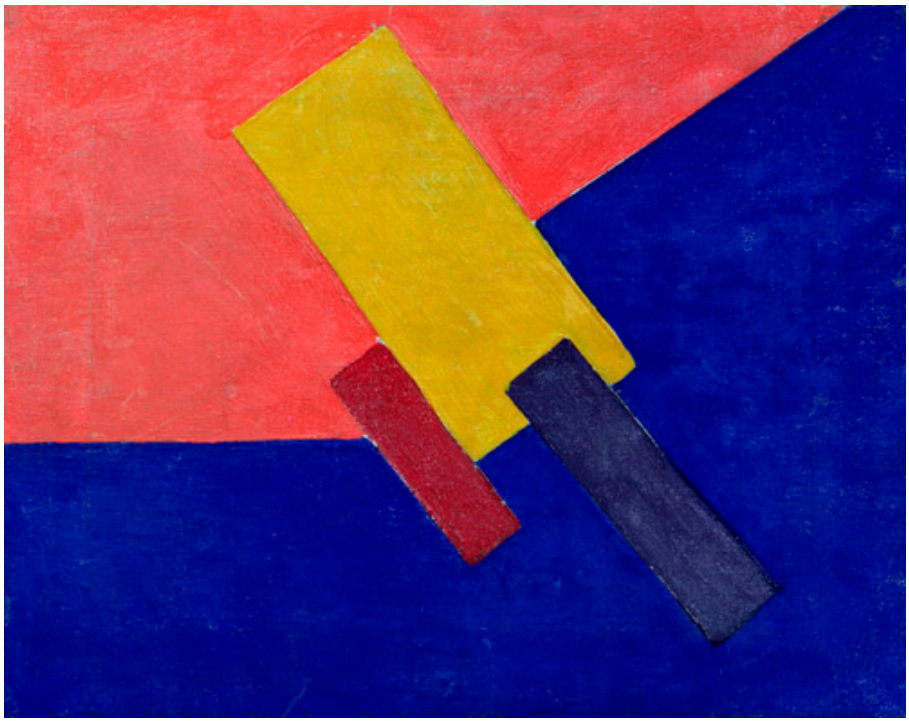
ocultar para que resultara más directo el paso del cubismo y el futurismo al suprematismo. Una vez más, el archivo Jardzhiev ha sido indispensable en esta tarea. Se bautizó como *fevralismo* [del ruso *fevral*, «febrero»], nombre tomado del mes en que Malévich había hecho una afirmación profética: «El 19 de febrero de 1914 recusé la razón en una conferencia pública», esto es, en una movida reunión de *Bubnovi Valet* [Sota de diamantes], donde nació su primer «ismo», cuyos símbolos fueron la cuchara de madera, que llevaba en el ojal de la chaqueta, y la sierra. El objetivo estratégico del *fevralismo* era «la total destrucción de la visión del mundo racional dominante, cuyo fracaso, según Malévich, se ha demostrado a lo largo de los años, con la creación de leyes y normas que al poco tiempo resultaban erróneas, sólo para ser reemplazadas por nuevas leyes y normas y así hasta el infinito. […] Las armas tácticas del *fevralismo* eran el absurdo y los ataques provocativos a los tabúes aceptados»*Ibíd*. p. 3..

El leitmotiv «eclipse parcial», escrito en *Composición con Mona Lisa*, obra que Shatskikh define como fevralista, parece contener un mensaje cifrado, un vestigio de *Victoria sobre el sol*, esto es, el advenimiento de un «eclipse total»: un cuadrado negro. La especialista exhibe una actitud intransigente hacia todo colega que no comparta su insistente (a veces radical) convencimiento de la importancia «suprema» de *Cuadrado negro* por encima de todas las demás obras. Poco transigente se muestra también contra quienes dejan ver que Malévich tomó prestado el descubrimiento de la «no objetualidad» de Olga Rózanova. En sus memorias, Iván Kliun recuerda las palabras de otra pupila de Malévich, Anna Leporskaia: *Cuadrado negro* fue un acontecimiento tan importante para Malévich que estuvo durante días sin poder comer, beber o dormir. Shatskikh se decanta, pues, por la versión del «rapto de inspiración» en lo referente a la concepción del icono suprematista:

> *Cuadrado negro* se materializó durante la creación de otro cuadro abstracto, policromático y multiforme. Pasó de repente y pilló a Malévich desprevenido. Ni tenía un lienzo en blanco ni tiempo para preparar uno. El artista tuvo que utilizar uno con el que ya había trabajado: el plano negro se pintó encima de una composición abigarrada a partir de elementos geométricos. […] En sus composiciones fevralistas, los «planos» irracionales eclipsan parcialmente los elementos del mundo objetual, y los detalles y fragmentos todavía asoman. Con la aparición de la figura principal, el «eclipse parcial» se transformó en un instante en un «eclipse total»; el cuadrado negro bloqueó la lámpara de la naturaleza. «Los objetos se desvanecieron como el humo» […]. La más importante creación de la vanguardia rusa se le reveló como el resultado de una poderosa tensión espiritual, en un momento de iluminación extática*Ibíd*. p. 45..

A continuación cuelga la etiqueta de primera obra suprematista al diseño realizado a principios de verano de 1915, *Suprematismo: Trapezoide negro grande y cuadrado rojo entre*

rectángulos y franjas.



De entre todo el círculo de amigos y seguidores de Malévich, y especialmente entre las talentosas mujeres que formaron el grupo Supremus fundado en 1917 (Aleksandra Exter, Natalia Goncharova y Nadezhda Udaltsova, entre otras), Shatskikh reconstruye la vida de Natalia Davidova (1875-1933), que «desempeñó un papel relevante en la introducción y afirmación del suprematismo», aunque por culpa de su trágica vida nadie le ha prestado la atención que merece. Fue esta mujer cultivada, cofundadora de la Sociedad Artesanal de Kiev, quien organizó un mes antes de *0.10* en la galería Lemercier de Moscú la *Exposición de artes decorativas modernas: bordados y tapetes a partir de diseños de artistas*. «Esta sería la fecha histórica de la presentación pública del suprematismo, ya que el público pudo ver tres composiciones abstractas geométricas de Malévich», como confirman documentos fotográficos en la prensa de la época. Davidova valoró tanto la originalidad de estas composiciones que las situó en un lugar privilegiado. En resumen, otro mito, el de *0.10*, que las nuevas investigaciones ponen también en cuestión. No obstante, no deja de traslucir el interés de Malévich por expandir el suprematismo a las artes aplicadas y la música.

* * *

El derrumbamiento de la Unión Soviética significó la restitución de muchos nombres de la literatura y de las artes, el acceso a los archivos, un préstamo más fluido de los fondos

museísticos rusos a museos extranjeros, un corpus crítico más completo y pluralConsiderado un arte decadente y formalista, «todo el movimiento moderno ruso ha sido un aprieto para el gobierno soviético y, hasta muy recientemente, ha preferido mantener su investigación académica a un nivel de mínimos». Charlotte Douglas, *Swans of Other Words: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Ann Arbor, UMI Research Press,1980, p. 2.. En el caso de Malévich, representa la normalización de un legado artístico que quedó dividido y que modeló la recepción de su obra tanto en Rusia como en Occidente. Con todo, hasta fecha muy reciente no se había reconsiderado el aparato teórico que legó y al que dedicó mucha energía, dada su convicción de que el suprematismo precisaba de un andamiaje textual. Las dos exposiciones actuales en Ámsterdam y San Petersburgo constituyen excelentes oportunidades para contextualizar la figura de Malévich y su impacto tanto en las vanguardias rusas como en todo el arte del siglo XX.

El Museo Stedelijk se adelantó en su propuesta al Museo Ruso, si bien ambas muestras responden a intenciones distintas. En 2013 se celebró el Año Dual Holanda-Rusia y, para 2014, Rusia e Inglaterra preparan su año de intercambio cultural en el que se incluye esta exposición, *Kazimir Malévich y las vanguardias rusas*, en el programa de 2014 de la Tate Modern. Ello da una idea de las proporciones de esta exposición en cuanto a cantidad y valor de las obras presentadas. Hay otro hecho diferencial con respecto a San Petersburgo. El espacio expositivo, además de arropar a Malévich con una nutrida presencia de sus contemporáneos, es el lugar de diálogo de las dos colecciones privadas más importantes de las vanguardias rusas: la de George Costakis (1913-1990) y la de Nikolái Jardzhiev (1903-1996). El coleccionismo puede tener muchas y variadas razones de ser. Nos encontramos ante dos casos en los que el coleccionismo es, antes que nada, la última herramienta para salvar del absoluto olvido, y presumiblemente de la destrucción, obras que hoy nos parecen imprescindibles para entender no sólo la evolución del arte sino el pensamiento de toda una época. Si bien los responsables del Museo Ruso y la Galería Tretiakov sabían lo que escondían en sus almacenes, tenían totalmente prohibido exponerlo o hablar abiertamente de su existencia. En Rusia, hasta después de 1985, no apareció ninguna publicación relativa a este período artístico. Casi cincuenta años de polvo acumulado sobre muchos nombres y obras.

A veces Malévich queda empequeñecido al lado de sus coetáneos, otras se aprecia su posición de faro

Cabe tener en cuenta que la mera posesión de este tipo de piezas de arte (Jardzhiev custodiaba, además, archivos y manuscritos de escritores represaliados) suponía poner en peligro la seguridad personal. Ambas colecciones consiguieron salir de Rusia, pero no íntegramente. Se pagó un peaje: parte de ellas pasó a manos estatales. La de Costakis acabó

recalando en el Museo de Arte Contemporáneo de Tesalónica, la segunda forma parte hoy de los fondos del Museo Stedelijk. Más allá de los paralelismos, los coleccionistas representan perfiles bastante distintos entre sí: Costakis carecía de una formación artística y teórica previa, se servía de la intuición y del convencimiento de que todo aquel esfuerzo tenía un valor más allá del goce personal del coleccionista. Jardzhiev era un teórico e investigador brillante, con una fina intuición para la poesía y la pintura, autor de monografías sobre Maiakovski o Jlébnikov e impulsor, por ejemplo, de la primera recopilación de la poesía de Ósip Mandelstam aparecida en la Unión Soviética. Se preocupó no sólo de coleccionar obras de arte, sino también cualquier documento, carta, panfleto, manuscrito o diseño relacionado con las vanguardias, a muchos de cuyos protagonistas conoció personalmente, incluido el propio Malévich.

Los apartamentos de Costakis y Jardzhiev en Moscú se convirtieron en verdaderos museos del arte prohibido. El trabajo de Costakis en sucesivas embajadas en la capital rusa le había abierto las puertas de galerías y anticuarios, siguiendo la estela de los diplomáticos que estaban de paso por la Unión Soviética. El «triunfo» de Costakis, si puede calificarse así, es que, con el sueldo de un funcionario de embajada (primero como chófer y luego como jefe de personal), y con todos los impedimentos que ponían los servicios secretos, aglutinó una colección que en la década de 1980 puso en el mapa a artistas como Liubov Popova o Iván Kliun. Su encuentro con las vanguardias fue casual. Inició su colección con pintura clásica holandesa hasta que alguien, «en los oscuros días de la posguerra», le ofreció tres obras «de colores deslumbrantes» de Olga Rózanova, integrante del grupo *Supremus* fundado por Malévich. Costakis no dudó en seguir el hilo: rastreó más gemas por Moscú y Leningrado, así como otras ciudades de provincia, entró en contacto con artistas todavía vivos o con sus herederos y les compró directamente aquellas obras que, en su país, nadie valoraba. De este modo, rescató obras de Chagall, El Lissitzky, Natalia Goncharova o Vasili Kandinsky. Así como las residencias moscovitas de los coleccionistas Serguéi Schukin e Iván Morózov eran cita obligada para los interesados en el arte creado en París, el apartamento de Costakis se convirtió en lugar de peregrinación para artistas, investigadores y amantes del arte en general. Para el coleccionista moscovita de origen griego, las vanguardias constituían un ejército poderoso: Malévich y Tatlin eran sus generales. Cuando la familia Costakis decidió mudarse a Grecia en 1977, el coleccionista tuvo que negociar con las autoridades soviéticas la cesión de la mitad de su colección a la Galería Tretiakov.



Por su parte, Nikolái Jardzhiev ha sido considerado desde siempre una autoridad en la materia. Trabó amistad con los fundadores del movimiento futurista y primeras espadas de las letras rusas. Atesoró un importantísimo archivo cuyo estudio ya está dando sus primeros frutos. La exposición de Ámsterdam es una muestra de ello. Su contribución a la cultura es incalculable. En ese sentido, la vinculación personal que tuvo Jardzhiev con su colección desborda el interés académico. Para él, las figuras clave fueron Velimir Jlébnikov, en la poesía, y Kazimir Malévich, en la pintura. Después de décadas de trabajo silencioso e invisible en el arte proscrito, y con el miedo de que, visto el convulso ecosistema político-social ante la llegada de Borís Yeltsin al poder, las organizaciones mafiosas se apoderaran de un legado muy apetitoso para el mercado del arte, decidió emigrar de Rusia. Corría el año 1993 cuando el matrimonio Jardzhiev, con más de ochenta años, desembarcó en Ámsterdam sin un visado en regla para quedarse en Holanda y con parte del archivo en el equipaje. Antes, Jardzhiev había hecho pasar de forma clandestina más de un millar de dibujos y pinturas, junto con un archivo todavía más voluminoso. Con todo, si el investigador quería escapar de las garras de la mafia se topó en Occidente con personajes que no le iban a la zaga: asesores malintencionados, estafadores, la muerte en extrañas circunstancias de la mujer de Jardzhiev, disputas diplomáticas, oscuras intenciones por parte de la galería que ayudó a la organización del transporte de las obras. Actualmente, el museo Stedelijk gestiona la parte de la colección que salió de Rusia, mientras que el resto, que se interceptó en el aeropuerto cuando un funcionario reconoció una fotografía de Maiakovski, permanece en el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte. Y eso sin contar con la parte expoliada. Costakis y Jardzhiev se conocieron en vida, cuando el primero le pidió consejo como experto. Jardzhiev intentó disuadir al coleccionista en ciernes de volcarse en las vanguardias: «Querido Gueorgui Dionísovich, todo esto es de gran interés, pero es una causa perdida. A nadie le interesan hoy las vanguardias, están acabadas. Desde 1932, este tipo de arte está prohibido, ya no atrae a nadie, está muerto y enterrado»Linda Boersma, Bart Rutten y Aleksandra Shatskikh, *Kazimir Malevich and the Russian Avant-garde. Featuring selections from the Khardzhiev and Costakis Collections*, Colonia/Ámsterdam, Walther König/Stedelijk Museum, 2013, p. 184..

La presentación de la colección JardzhievEn 1997-1998 se presentaron setenta y nueve obras en papel de Kazimir Malévich pertenecientes a la colección Jardzhiev-Chaga en el Museo Stedelijk, pero nunca hasta 2013 se había organizado una exposición con un material tan abundante y diverso procedente de dicha colección., acompañada de un catálogo enciclopédico de 552 páginas y el diálogo que establece con la de Costakis, con un recorrido más dilatado por los circuitos museísticos, constituye un acontecimiento más sustantivo que la propia propuesta museística, organizada en diez secciones siguiendo la división canónica de las etapas creativas de Kazimir Malévich: las primeras obras impregnadas de impresionismo, simbolismo y fauvismo (1903-1910), el neoprimitivismo y cubofuturismo (1911-1913), la ópera *Victoria sobre el sol*, la etapa de convivencia entre cubofuturismo y alogismo (1914-1915), el primer suprematismo (1915-1916) y la disolución de la geometrías en superficies monocromas (1916-1919), la evolución espacial del suprematismo en maquetas arquitectónicas y artes decorativas (1920-1927), el corto período del Instituto Estatal de Cultura Artística (1925-1927) y el postimpresionismo (1927-1935).

Finalmente, además de dos salas dedicadas a las figuras de estos dos coleccionistas, hay varias en la recta final que abordan las investigaciones pedagógicas de Malévich. Esta enumeración de etapas y años da cuenta de la febril búsqueda en la que se embarcó Malévich desde sus inicios, comprimiendo diferentes estilos en muy poco tiempo y tomando como punto de partida, en primer lugar, los estilos occidentales, a los que dotaba de una lectura personal. La presencia de toda la constelación de creadores en el Museo Stedelijk nos permite comprobar que la carrera en pos de una ruptura radical con el academicismo, así como el descubrimiento de un arte autónomo ruso, eran un proyecto compartido por todos ellos, traducido en manifiestos, publicaciones y exposiciones que fueron trazando ricos y variados caminos, interrumpidos trágicamente a golpe de decreto. A veces Malévich queda empequeñecido al lado de sus coetáneos, otras se aprecia su posición de faro. Lo que sí nos descubre la colección Jardzhiev es que el dibujo fue el terreno de experimentación de este precursor artístico. Muchos de los dibujos ayudan a trazar el recorrido de algunas de sus obras.

En San Petersburgo se aprecia más el sentido doméstico de la exposición. Los fondos del museo están suficientemente surtidos como para aglutinar en un ala más de un centenar de obras firmadas por Malévich que representan todas sus etapas artísticas, empezando por sus estudios para frescos de 1907, que incluyen el autorretrato en que se sitúa como artista-profeta. Buena parte de los esfuerzos del museo se han destinado a reconstruir la ópera *Victoria sobre el sol*, una aventura que ya conoce algunos precedentes. Se conservan los diseños del vestuario, el libreto, testimonios de la época, pero sólo un par de páginas de la partitura original de Mijaíl Matiushin. También nos ha llegado una grabación de Alekséi

Kruchenij recitando «La canción de la guerra», que aparece al final de la obra. El resultado del esfuerzo del Stas Namim Theater se muestra en una sala: los bocetos originales, el vestuario a escala natural y una gran pantalla donde se proyecta el montaje. De la penumbra se emerge a la luz de los cuadros suprematistas, un viaje cósmico desde la tangibilidad de los vestuarios geométricos a la incorporeidad del color y las formas. «Mi pintura no pertenece exclusivamente a este planeta –escribió Malévich a Matiushin–. Se ha abandonado la tierra como la casa corroída por los chinches. En verdad, en el interior de cada persona, en su creación, subyace la aspiración al espacio, a la gravedad separada del globo terráqueo»Citado en Yevguenia Petrova, «The Way to a New Painterly Realism», en *Kazimir Malevich Before and After the Square*, San Petersburgo, Palace Editions, 2013, p. 7.. Sin duda, en un siglo XXI que no soporta el vacío, todavía impacta esta afirmación ecuménica de la negación en, por ejemplo, el tríptico de 1923 compuesto por el cuadrado, el círculo y la cruz negras sobre fondo blanco, o *Cuadrado rojo* (1915), cuya inscripción «Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones» nos recuerda el paso dado: expresar el sentido y la imagen con el color y la forma. En la frontera entre ambas salas se ha situado *Vaca y violín* (1913) y *Composición con Gioconda* (*Eclipse parcial*) (1914), la versión de una pintura «transracional»: distorsión cubista, subversión del sentido, combinación incoherente de elementos, inclusión de planos monocromos, collage, texto. Cualquier paralelismo con los inicios dadaístas de Duchamp es inevitable y abre interesantes líneas de investigación.

No hay que olvidar la base humanista del suprematismo, que creía en una relación armoniosa entre los hombres y de estos con el universo

Por alguna razón, sin embargo, la vuelta a la figuración, la traslación del cromatismo geométrico a la figura humana destaca sobre el resto de la exposición. Tal vez porque, para aprovechar las limitaciones de espacio, se han dispuesto las obras en paneles en forma de fuelle, logrando unas relaciones muy interesantes. Es posible atrapar en la misma visual *Mujer campesina* (ca. 1930) y *Autorretrato* (1933). Petrova recuerda que, ya en la década de 1920, los problemas empezaron a acosar a Malévich, la desesperación aflora en sus cartas y la idea de abandonar el país empieza a contemplarse como una opción. «Seguir el mismo camino de Maiakovski –escribe a Kirill Shutko– es algo embarazoso»*Ibíd.* p. 11.. Completado el proceso natural del suprematismo, que pasa por la monocromía y continúa por la experimentación volumétrica, Petrova señala el año 1928 como el inicio de una nueva fase. «El arte no objetual permanece sin ventanas y puertas, como la sensación pura en la que la vida, como un vagabundo errante, quiere pasar la noche –escribe Malévich en una carta a Konstantín Rozhdestvenski–. Es preciso una abertura»*Ibíd.* p. 11.. Al leer estas palabras volvemos la mirada a *Casa roja* (1932), una vivienda que es apenas un cuadrado rojo sin puertas ni ventanas que rompe el horizonte compuesto por franjas naranjas, azules, verdes,

negras y blancas, o *Paisaje con cinco casas* (1928-1932). Lo mismo sucede con los *arjitektones*, composiciones volumétricas ciegas, o los rostros de sus series de torsos desprovistos de facciones. Según Petrova, Europa le ha demostrado que la figuración no priva a una pintura de ser vanguardista. Es cuando entran en escena campesinos y deportistas, pero ahora insuflados de la ingravidez suprematista, convertidos en los auténticos *budetlyane* [gente del futuro] de *Victoria sobre el sol*.

«La esencia de toda la creación artística es la resistencia a la gravedad», afirmó el pintor, poeta y teórico Pável Filonov. No hay que olvidar la base humanista del suprematismo, que creía en una relación armoniosa entre los hombres y de estos con el universo. Es una de las claves para entender, según Petrova, el último proyecto de Malévich, tan ambicioso como el suprematismo, influido por *La ciudad del sol* de Tommaso Campanella: una galería de personajes arquetípicos universales, pero al mismo tiempo concretos, que forman parte de su proyecto *Ciudad socialista*, mezcla de suprematismo y tradición renacentista. Retratos que conforman una sociedad ideal. «El suprematismo no desaparece en este tipo de obras. Al contrario, continúa presente en la ingravidez de estas figuras, a pesar de su volumen; en la pureza de los colores locales y en la ornamentación de los ropajes. Por tanto, el camino creativo que escogió Malévich a mediados de la década de 1910 nunca se interrumpió»*Ibíd.* p. 14., sentencia Petrova.

* * *

Enfermo de cáncer, Malévich dejó especificado en su testamento el destino final que deseaba para sus cenizas: el pie de un roble en su dacha de verano en Nemchínovka, cerca de Moscú. Sus últimos deseos se cumplieron y durante algún tiempo fue un lugar de peregrinación marcado sobre el terreno por el cuadrado negro de la lápida. Los estragos de la Segunda Guerra Mundial en Moscú y sus alrededores barrieron del mapa tanto el roble como la ubicación exacta de la tumba, facilitando de alguna manera la imposición de un hermético silencio sobre toda una generación. La bucólica colonia de dachas se transformó en una granja colectiva. Sólo hacia finales de la década de 1980 se habilitó un memorial alternativo en los límites de uno de los bosques de Nemchínovka. Con el fin de completar la fotografía de la historia rusa del pasado siglo y captar las ironías del destino, una asociación de voluntarios, involucrados en la recuperación de la memoria histórica del lugar y sus vínculos con las vanguardias, ha descubierto recientemente con la ayuda de radares, cartografías militares y testimonios de la zona las coordenadas exactas del lugar original de la tumba. Malévich, que soñaba con viajes espaciales, descansa bajo el cemento de una urbanización de lujo. Este verano, mientras se avivaba la polémica y el Ministerio de Cultura intentaba terciar entre ambas partes, el G-20 se reunía en San Petersburgo para celebrar su octava cumbre. El logotipo estaba inspirado en una composición suprematista. En varias ocasiones,

preguntado por sus gustos pictóricos, Vladímir Putin se ha declarado más cercano al realismo con el convencimiento de que es también una opinión compartida por la mayoría de la población.

Puede que la abstracción sea un hueso duro de roer para políticos con poca tolerancia a la ambigüedad, como expresó Aleksandra Shatskikh en una edición del espacio televisivo *Kulturnaya Revolyutsia* [Revolución cultural], cuyo tema de debate fue si *Cuadrado negro* era o no arte. Un simple argumento le sirvió para acallar las voces de quienes opinaban lo segundo: «Todo lo que ustedes digan en contra de *Cuadrado negro* es verdad, pero todo lo que yo o cualquier otra persona diga también lo es. Este cuadro surge de lo más profano a lo más sagrado. Es el abismo cósmico y el signo perfecto de la civilización». *Cuadrado negro* tiene más aristas de lo que parece.

Marta Rebón es traductora, crítica literaria y fotógrafa. Ha traducido al castellano y al catalán obras de Vasili Aksiónov, Yuri Olesha, Vasili Grossman, Borís Pasternak, Lev Tolstói o Zajar Prilepin. Sus últimas traducciones publicadas son *Daniel Stein, intérprete*, de Liudmila Ulítskaya, y *El fiel Ruslán*, de Gueorgui Vladímov, y próximamente aparecerán *El maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov y *La facultad de las cosas inútiles* de Yuri Dombrovski. En la actualidad escribe un ensayo sobre un escritor ruso y sus viajes por Europa.

Ferran Mateo es licenciado en Física y Humanidades y Máster en Investigación en Arte y Relaciones Internacionales. Ejerce el periodismo cultural en *La Vanguardia* y *Rossíyskaya Gazeta*. Ha traducido a autores como Serguéi Tretiakov o Alekséi Gan, prologado obras de Yevgueni Zamiatin, Veniamín Kaverin o Borís Sávinkov, y actualmente prepara la edición de *El maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov. Desarrolla su obra artística como fotógrafo con proyectos en curso en Marruecos, Israel y Rusia.

Autor: Geurt Imanse y Frank van Lamoen (eds.)

Autor-2: Yevguenia Petrova (ed.)

Autor-3: Aleksandra Shatskikh

Edicion: Róterdam, nai010 Publishers, 2013

Edicion-2: San Petersburgo, Palace Editions, Russian Museum, 2013

Edicion-3: New Haven, Yale University Press, 2013.

Edicion-4: Museo Ruso de San Petersburgo (del 5 de diciembre de 2013 al 3 de febrero de 2014)

Edicion-5: Museo Stedelijk de Ámsterdam (del 19 de octubre de 2013 al 2 de febrero de 2014)
 Bundeskunsthalle de Bonn (del 11 de marzo de 2014 al 22 de junio de 2014)
 Tate Modern de Londres (del 17 de julio de 2014 al 26 de octubre de 2014)

Paginas: 552 pp. 49,50 €

Paginas-2: 167 pp. 30 €

Paginas-3: 346 pp. 29,37 €

Titulo: Russian Avant-Garde. The Khardzhiev Collection

Titulo-2: Kazimir Malevich Before and After the Square

Titulo-3: Black Square: Malevich and the Origins of Suprematism

Titulo-4: Kazimir Malevich. Before and after the Square

Titulo-5: Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde