

## MALEVITCH, KLIUN, PUNI.

### 1. La teoría del elemento adicional

"Con respecto al exámen de la teoría del elemento adicional, y debido a la complejidad de su enunciado integral me limitará a narrar los momentos primeros del nacimiento de esa teoría. Desde 1910 intenté comprender las corrientes pictóricas que comenzaron a desarrollarse desde 1909. ¿Por qué un pintor se distingue de otro, por qué...?" *K.S. Malévitch ante el Protocolo de la Asamblea de Intersecciones del Instituto del Estado de la Cultura Artística que realiza la Crítica y el Examen de todas las Secciones, 16 de Junio de 1926.* En K. Malevitch, *La lumière et la couleur.* (Textos inéditos de 1918 a 1926), L'Age d'Homme, Lausanne 1981, pág. 150.

¿Por qué toma Malevitch, como inicio de desarrollo de las corrientes modernas el año de 1909?. Teniendo en cuenta que el "elemento adicional" de Cézanne es una referencia constante en los escritos sobre ese tema en Malevitch, hubiera podido tomar la fecha de 1906; año en que muere Cézanne.

No llega a explicar la razón de tal elección. Podría pensarse que, ante la asamblea, le interesó mostrar que sus reflexiones sobre el tema se iniciaron al mismo tiempo que las corrientes pictóricas a las que alude. Lo prematuro de las fechas es excesivo, teniendo en cuenta la distancia que separan París y Moscú.

¿La colección de Schukin?

- (*La actitud de Malevicht respecto a Cézanne*)

Cézanne no fue abstracto. En alguna medida, para Malevitch, Cézanne fue un pintor arcáico.

Hay un perjuicio de Malevitch según el cual las sociedades agrarias, campesinas son retardatarias. Las vanguardias se desarrollan en las ciudades.

El elemento adicional de Cézanne, por consiguiente, se resiente de su prolongada estancia en Aix. La influencia del medio determinó la cualidad específica de su pintura.

"Aquí, entre nosotros, está sentado uno de nuestros trabajadores. Ha venido aquí de Siberia, para trabajar en la pintura. Desde que me dijo que el pintor K. le gustaba mucho,

todo fue claro para mí; yo le he aplicado el método puro y le he conducido hasta el 100% de la cultura de Cézanne, y he obtenido en su persona un buen formalista e investigador de la cultura de Cézanne. (...) No os hará una exposición sobre el cubismo, pero sobre Cézanne, mostrará una gran comprensión." K. Malevitch, *La lumière et la couleur*, Textos inéditos de 1918 a 1926), L'Age d'Homme, Lausanne 1981, pág. 154.

Habría, por consiguiente, una gran afinidad de los estudiantes procedentes del campo con el elemento adicional de Cézanne.

La coincidencia, no es casual. Al estudiante siberiano le atrae inevitablemente un pintor de la escuela de Cézanne.

El orden en que Malevitch clasifica los distintos elementos adicionales es, tal como lo tomamos de sus referencias escritas:

"Para el cubismo, el futurismo y el suprematismo, las condiciones de la provincia serán desfavorables, como las condiciones climáticas para el vacilo de Koch." K. Malevitch, *"La lumière et la couleur"*(Textos inéditos de 1918 a 1926), L'Age d'Homme, Lausanne 1981, pág. 133.

Y ese es el orden en las relaciones de los distintos elementos adicionales, temporal, primero. Por su antigüedad al elemento adicional de Cézanne, le sigue el elemento adicional cubista, el futurista y en el otro extremo, el elemento adicional suprematista, representado por el propio Malevitch.

En esa secuencia, entre el elemento adicional de Cézanne y el elemento adicional cubista el hueco o vacío es mayor que entre los demás. Los separa las distintas condiciones que imponen, sobre el trabajo del artista, el hecho de ser provinciano o cosmopolita.

"Por ejemplo, el cubista y el futurista son por excelencia habitantes de las ciudades, enteramente concentrados en las energías de la ciudad; de las fábricas. Ellos reflejan su geometrismo, son atraídos hacia la cultura metálica mientras que la aspiración en la provincia serán la cultura de Cézanne." K. Malevitch, *"La lumière et la couleur"*(Textos inéditos de 1918 a 1926), L'Age d'Homme, Lausanne 1981, pág.133.

Los estudiantes provincianos, se caracterizarían además por la dificultad para llevar a cabo el trasvase de una cultura a otra.

En los escritos de Malevitch sólo hay referencias a elementos adicionales lineales. No contienen referencias a elementos adicionales vinculados al color. Aunque menciona la necesidad de analizarlos.

Por consiguiente, el examen de las distintas corrientes pictóricas que Malevitch considera están conducidas por las transformaciones en el dibujo.

Malevitch educa situando al estudiante en uno de los espacios de la pintura que él ha clasificado: cubismo, futurismo, cezannismo, suprematismo...

Se trata de evitar situaciones eclécticas: la simultaneidad en la aplicación de distintos elementos adicionales provoca desazón y retarda el aprendizaje.

Situarse dentro del elemento adicional conveniente y forzar la transformación. Porque se trataba de conducir hacia verdaderas transformaciones.

El elemento adicional cezzanniano exigía la presencia del objeto. De ahí que Malevitch se resistiese a aplicarlo y lo reserve para estudiantes de procedencia campesina (para quienes el ejercicio de la pintura exige vínculos con la naturaleza ).

En cambio el elemento adicional suprematista (la recta sin accidentes) o futurista los reservará para estudiantes urbanos, los cuales pueden evitar con mayor facilidad la costumbre de comportamientos miméticos en el dibujo.

Los elementos adicionales cubista, futurista o suprematista no aceptan, o no se adecúan a la copia del natural y se desarrollan desde una ejercitación solipsista que no excluye situaciones catárticas a través de las cuales el estudiante se transformará en otro.

## **2. Cuadrados rojo y negro.**

Figs. 40,41, 42, 43, 44

"En mi análisis no abordaré las pequeñas diferencias que hay siempre en los elementos de Malevitch y por consiguiente, de la misma manera, en las dos figuras cuadradas de *Cuadrados negro y rojo*. Ahí reside la razón por la que en cada cuadro algo impide el análisis. Este algo yo lo llamaría el lugar donde la poesía tiene la posibilidad de expresarse.

Para mí, las pequeñas irregularidades en los elementos de los cuadros de Malevitch contienen la misma intención que los grosores negros de los trazos horizontales y verticales de los cuadros de Mondrian". Paul Pedersen , *Le carré comme point de départ*. En *Malevitch, Architectones, peintures, dessins*. Centre Georges Pompidou, París 1980, pág. 30

Bueno, es una apreciación discutible porque la poesía en cualquier pintura (cuando existe) es ilocalizable, no tiene un lugar preciso en el cuadro y en ocasiones suele desplazarse (o proviene) fuera del lugar físico de la pintura.

Y en lo que respecta a Mondrian, la matización en las medidas de los grosores de las franjas negras horizontales y verticales puede tener una motivación lógica: se miden con referencia a la capacidad de acción de un color respecto a los otros. Las franjas negras cierran el paso a esa acción inevitable. Se trata, sin embargo, de medidas intuídas y sometidas a criterios generales de composición. Esta cuestión puede verificarse en su pintura.

A la conclusión de que "algo impide el análisis" ha llegado Pedersen tras el examen del cuadro "Cuadrados rojo y negro." Reproducido en: "*Malevitch, Architectones, peintures, dessins*." Centre Georges Pompidou, París 1980,

Importa, partiendo de ese análisis, descubrir el motivo del interés que tiene para nosotros la "discreta movilidad de los elementos de las composiciones de Malevitch".

Para situar el carácter de tales "desplazamientos" repasemos el comportamiento de Kandinsky frente al tema de la composición: se trata de un trasiego infinito.

La consecución del equilibrio en las composiciones de Kandinsky exige un tipo de análisis interminable. Las relaciones que pudieran establecerse con "Freud: análisis interminable" no tienen que ser necesariamente arbitrarias.

De dentro a fuera y viceversa: verificar su propio equilibrio en la tela. (O lo que se transfiere...)

Kandinsky no se conforma con un equilibrio "simple", (Mondrian) que viene marcado por una estructura accesible. Era indiferente a la capacidad del ángulo recto de generar estabilidades.

"...seguidamente fue necesario considerar cada una de las partes en oposición a las otras, trabajo infinitamente delicado,

agradable pero muy fatigoso. ¡Cómo me atormentaba en otras ocasiones, cuando juzgaba ese aspecto incorrecto y buscaba mejorarlo!. La experiencia de los años me ha enseñado que la falta no está situada, a veces, allí donde se busca. Sucede a menudo que se mejora la esquina inferior izquierda porque se cambia alguna cosa en la esquina superior derecha. Cuando el plato de la izquierda de la balanza cae demasiado, es que es necesario cargar un poco el de la derecha el de la izquierda se libera entonces un poco de sí mismo.

Las investigaciones conducidas con ahinco sobre el plato de la derecha, los retoques mínimos del dibujo y del color, tienen un lugar preciso y hacen vibrar el conjunto del cuadro, ese Viviente infinito, ese Sensible inconmensurable que es un cuadro bien pintado..."

W. Kandinsky. *Regards sur le passé*, (1912-1942) , Hernán, París 1974, pág. 136

La discreta movilidad de los elementos de las composiciones de Malevitch se deben al aire que los envuelve. Si reparamos en dibujos realizados en torno a 1910 notamos que el aire mueve los árboles o agita los cabellos de los personajes que retrata.

- (*Malevitch Arquitecto*)

1930. Dos personajes ante "arquitectones". Dibujo reproducido en: *Malevitch; architectones, peintures, dessins*. Centre Georges Pompidou, París 1980, pág. 19

Es el dibujo de un arquitecto. Los dibujos de arquitectura se caracterizan por algo así como un modo relajado en la expresión. La necesidad de precisar parece exigirlo: el hábito de medir, relacionar lo objetivo.

Se nota en primer lugar por la apariencia de facilidad debida en parte -además de la práctica del dibujo- a un repertorio de temas que a través del tiempo han alcanzado estabilidad: árboles, figuras y los mismos "arquitectones".

Ese árbol partido por la mitad es de Malevitch. Las escuálidas figuras humanas son de Malevitch. Los "arquitectones" son de Malevitch. El dibujo, por lo tanto, es inconfundible; contiene elementos transferidos de sus trabajos pictóricos.

Y está la inmediatez con la que se consigue una imagen estable visualmente y la seguridad con la que se balancean ligeramente las líneas que enmarcan el dibujo y lo dividen.

Ese "modo relajado en la expresión" y la idea de "facilidad" que se desprenden del dibujo exigen un control "sabido" en el modo de asir el lápiz y la forma en que cede al encuentro del papel y se ofrece a ese juego de deslizamientos.

Si las pinturas "dinámicas" de Malevitch han sufrido leves desplazamientos desde su hipotética y anterior situación "estática", esta imagen es ejemplarmente estable en todos los sentidos: técnicos y conceptuales. Es el dibujo de un arquitecto; un paisaje que incluye la arquitectura.

¿Qué tipo de "elemento adicional lineal" ha utilizado Malevitch aquí?. Ha utilizado un elemento adicional "conveniente": su propia forma de dibujar equilibrada.

### **3. El triángulo verde de Iván Kliun.**

Composición de 1917. Oleo. Reproducido en el catálogo de la exposición: *Maestros Modernos en la colección Thyssen*, Ministerio de Cultura 1986, pág. 88. Fig. 45

El descubrimiento del cuadro como un ámbito que se abre al movimiento libre de la mano, a la eclosión del color, a la composición y a la multiplicidad de efectos derivados de la conivación enérgica de esos tres factores prepara para una interpretación de la pintura rusa de los años veinte. Emerge una vital voluntad de experimento patente en una visión de la superficial del cúmulo de testimonios artísticos a los que hemos tenido acceso.

El experimento, por su propia naturaleza, prescinde del control de la totalidad de las operaciones llevadas a cabo en la actividad artística. Su imperativo vital obliga a efectuar saltos en el vacío ante la intuición de la proximidad del hallazgo. La reflexión cede ante el impulso de lo que debe manifestarse o de lo entrevisto.

El experimento está ligado inevitablemente a un estado personal en el que los movimientos más recóndidos se manifiestan, los gestos impensados emergen.

Prepara para la experiencia.

Esa decantación desde lo experimental hacia la experiencia queda nítidamente reflejada en algunos de los trabajos de Kliun y Puni.

Lo que caracteriza los trabajos que examinaremos de ambos es la claridad con la que se manifiesta el objeto de las reflexiones respectivas.

¿Sobre qué aspectos de la representación y de la composición incide "El Triángulo verde" de Kliun?

- (*Blanco. De naturaleza antiabstracta.*)

Cualquier color que excluya de su composición el blanco puede manifestarse de formas distintas, revelarse inorgánico y transparente al mismo tiempo o todo lo contrario.

Sin embargo al blanco es imposible separarlo de cierta idea de densidad...(amasado y denso.)

De esa cualidad del blanco deducimos su capacidad de neutralizar cualquier color. De cómo un color afectado en su composición por el blanco es capaz de adherirse a la superficie de las cosas y cubrirlas, de manera que sea imposible reconocer de qué materia están hechas.

El blanco actúa contra los demás colores transfiriéndoles esa pesantez que le caracteriza porque es el aliado natural de los colores amortiguados y sin brillo.

En los procesos pictóricos, el abuso del blanco va directamente ligado a la negación del color, a la creación voluntaria de atmósferas insulsas y homogéneas. Por lo tanto deducimos que el blanco es un color de naturaleza antiabstracta al que es imposible transmitirle ninguna necesidad personal de inmaterialidad y menos, todavía, contrariarle en la forma en que se expresa con mayor naturalidad: yendo contra la transparencia, manifestando su opacidad. Sucede que las transparencias que provoca el blanco siempre las consideramos como un estado de debilidad de ese color, porque muestran su esencia lechosa. Además al blanco es muy difícil arrancarle superficies homogéneas porque siempre consigue evidenciar rastros.

Y si se aplica sobre una superficie con medios mecánicos notamos cómo es capaz de aglutinar pequeños grupúsculos de pintura a los que una iluminación leve dota de volumen. (Por

esa razón no entendemos que Sol Lewit pinte sus estructuras reticulares en blanco porque el blanco alude inevitablemente a la fisicidad de las cosas y por lo tanto, "...llega a ser entonces contradictorio con su voluntad no-emotiva"

- (*Verde. Terreno y compacto.*)

En la pintura de Kliun, el blanco actúa con todo ese poder que lo caracteriza y somete la dureza y prepotencia del verde.

El verde de Kliun es un color terreno y compacto, dotado de una extraordinaria fuerza absorbente. No es como el verde ideal que contiene las proporciones óptimas de azul y de amarillo. De ese hipotético color no existen vestigios en la composición.

El verde de Kliun, tan cargado de azul, con tan escasa cantidad de amarillo se concentra hacia un único vértice del triángulo, pero su composición básica puede descubrirse (percibirse) en los rastros que la extensión del blanco ha retenido de ellos: magenta, amarillo cadmio, rojo burdeos, azul de prusia...

Se diría que ese color ha sido obtenido con la mediación en la mezcla de todos esos colores y por consiguiente por un procedimiento indirecto que precisa en primer lugar de un momento de indeterminación del color tras el cual la composición se decanta progresivamente hacia el color definitivo.

Hay dos bordes del triángulo que se definen con exactitud y, por lo tanto también uno de los vértices. El tercer lado aparece, sino roto, sí sumergido en el fondo. El blanco ha invadido gradualmente cierta extensión de la superficie del triángulo de forma que su acción crea como un aura que logra bulnear el carácter grave con el que suele implantarse cualquier geometría. Esa acción del fondo sobre la figura se realiza con la lentitud que caracteriza un acto concienzudamente analizado -y en penumbra- como de noche, cuando la nieve individualiza la forma de los objetos que no pudo cubrir.

Existe un recuerdo de luz tan sólo en las esquinas izquierdas del cuadro donde el fondo ha retenido restos de colores oxidados.

El verde ha engullido en sí esas u otras reminiscencias y cede ante la acción del blanco del fondo que lo deshace rompiendo la entereza de definición de uno de los lados del triángulo. De modo que lo que sucede ante nosotros no evidencia la



actividad de una iluminación exterior arrojada sobre la imagen, sino que procede de la tensión entre la forma que intenta evadirse de su ligamen y el fondo que consigue fijarla definitivamente impidiéndole cualquier tipo de levitación.

Es decir, por una parte se obliga a los elementos de la pintura a cierta forma de "dinamismo" (Malevitch) y por otra se les inmoviliza vinculándolos al fondo.

Así, ese tipo de pinturas se nos antojan tan estables y fijas como las antiguas representaciones de iconos, con la salvedad de las implicaciones de las nuevas orientaciones compositivas.

Si pensamos cómo la pintura ha sido realizada llegamos a las siguientes conclusiones:

El marco de la pintura se ha impuesto a posteriori, porque se ha pensado -la pintura- sobre una superficie sin límites, al margen de cualquier accidente que pudiera impedir su despliegue; la extensión infinita de las directrices que definen la figura: dos rectas, que no son ortogonales entre sí, se cruzan en un punto de ese plano virtual activando de ese modo toda la extensión pensable del plano. Se parte, por lo tanto, de una idea que excluye la pintura sujeta a límites; de una ambición que sobrepasa la costumbre de sujetar el ojo en un ámbito concreto y lo obliga a ahondar en esa superficie.

Infinito en extensión, sujeto tan sólo a dos de las dimensiones del espacio.

La imposición de límites en esta pintura, se realiza localizando sobre el plano la situación del punto de encuentro entre las dos rectas y moviendo el marco hasta que se constate un "ajuste" que manifieste la aleatoriedad de cualquier forma de encuadre, evidenciando así la incompatibilidad entre ambas estructuras. Luego vienen los procedimientos pictóricos, cuyas consecuencias ya fueron analizadas. De cualquier forma la colocación de la figura en el soporte ha implicado la "valoración" de los fragmentos que la envuelven. Contra la pesantez del verde, la figura asciende hacia arriba.

Y no es casual que el lado del triángulo que se desvanece es aquel que más se aproxima al borde, cediendo retroactivamente, y que provoque cierta irritación subjetiva el vértice cargado de color que casi toca el borde izquierdo del cuadro. La acción de tanta tensión contenida en este extremo parece exigir mayor ámbito; hasta donde alcance su influencia. El fondo se estabiliza hacia abajo. Hay entre el lado inferior del triángulo y el

borde inferior de la representación cierto ámbito de sosiego. Estado que comparte, en alguna medida, la superficie que queda arriba, hacia la esquina izquierda.

#### **4. Ivan Puni: construcción suprematista.**

"Construcción Suprematista de 1915". Madera pintada, metal y cartón sobre papel. 50x39,5x10 cm. Reproducido en el catálogo de la exposición: *Contrastes de Forma. Abstracción Geométrica, 1910-1980*. Ministerio de Cultura 1980, pág. 106. Fig. 46.

La elementalidad de la escultura es tanta que ante cualquier consideración sobre la misma necesitamos desplazarnos fuera; al espacio abierto y sin límites donde los elementos que la componen han existido. Sin apenas manipulación -son como los residuos de la actividad de máquinas arcáicas- esos elementos han sido tomados con la mano y desplazados hasta el lugar que ocupan sobre la plataforma (primero fue la decisión del lugar: una plataforma lo suficientemente amplia para que pudieran existir holgados) en el orden que se deduce ahora tras su colocación y sin ningún tipo de ajustes.

Se han ido depositando uno tras otro sin comunicarles la menor tensión. Podríamos decir que su lugar definitivo estaba previsto de antemano y que la descripción del trayecto desde el lugar en que existían (indiferentes unos a otros) hasta el que ahora ocupan sobre la plataforma era inevitable; una manera de constatar la existencia del espacio que definitivamente los envuelve.

Tras esa composición no adivinamos ningún proceso que no sea el descrito. No existen rastros de dibujo ni de estratagemas compositivas. No existe, tampoco, forcejeo con el material; soldaduras. Se produce además con total independencia de lo pictórico o de aquellas partes del análisis que inevitablemente se vierten al plano. No hay, en definitiva, ningún tipo de trabajo acumulado.

Tan sólo memoria de Cézanne; de las pinceladas cóncavas que lograron quedar suspendidas sobre la superficie.