

Sergi Álvarez Riosalido

EN LA DESNUDEZ DE LOS DESIERTOS. EL CAMINO HACIA LA NO OBJETIVIDAD DE KAZIMIR MALÉVICH

En el silencio ante una imagen, ante un texto, surgen las siguientes preguntas: ¿cómo abordar una obra teórica de la magnitud de los *Escritos* de Kazimir Malévich, unos textos de calado filosófico redactados, sin embargo, por un pintor de formación?; ¿cómo afrontar su práctica artística a la luz de esos textos sin acabar con la potencia del enigma que suponen esas imágenes? Sin lugar a dudas, como apuntaba el historiador del arte Jean-Claude Marcadé, «los escritos de Malévich nos llevan por los meandros mismos de la creación en que pintar-escribir-pensar-ser son actitudes idénticas o parecidas»,¹ y esto se debe a que los *Escritos* constituyen una extensión de la misma práctica pictórica para el autor que nos concierne. Si bien se respetan las distintas acciones por sus características y medios, lo que la afirmación de Marcadé plantea y despierta es un interés hacia un hecho que no tendría por qué resultar natural o evidente, a saber: pintura y pensamiento, creación artística y reflexión filosófica no se oponen en Kazimir Malévich —y no deberían hacerlo en ningún caso, según el artista, como iremos viendo a lo largo del artículo—, en la medida en que todos estos procesos son fruto de la actividad creadora del ser humano, a la vez que todos ellos comparten la no objetividad. Se trataría, en cualquiera de estas situaciones, de un momento o nivel de universalidad del pensamiento (*schlechte Allgemeinheit*), ese nivel del que hablaba Theodor Adorno, y que, según él, comportaría el arte en la medida en que en este se encuentra cierta pretensión de verdad:

[Las emociones y experiencias individuales] solo llegan a ser artísticas cuando, precisamente gracias a la especificación de su recepción de forma estética, cobran participación en lo universal. No se trata de que lo que expresa el poema lírico tenga que ser inmediatamente lo vivido por todos. Su universalidad no es ninguna *volonté de tous*, una universalidad de la mera comunicación de lo

Matèria, núm. 13, 2018
ISSN 1579-2641, p. 51-65

Recepció: 7-1-2018
Acceptació: 14-5-2018

¹ Jean-Claude MARCADÉ, «L'aventura pictòrica i filosòfica de Kasimir Malèvitx», *Kazimir Malèvitx* (catálogo de exposición, La Pedrera, Fundació Caixa Catalunya, 2006), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 28.

² Theodor W. ADORNO, *Notas sobre literatura. Obra completa*, tomo 11, Madrid, Akal, 2003, p. 50.

³ Immanuel KANT, *Crítica de la razón pura*, Barcelona, Taurus, 2016, p. 105.

⁴ I. KANT, *Crítica...*, p. 164.

⁵ T. W. ADORNO, *Notas...*, p. 114.

⁶ Ver John GOLDING, *Camínos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Madrid, Turner / Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 71.

⁷ Ver Boris GROYS, «Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malévich», *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016, p. 87-88.

que justamente los demás no pueden comunicar. Sino que la inmersión en lo individual eleva el poema lírico a lo universal poniendo de manifiesto algo no adulterado, no aprehendido, aún no subsumido, y por tanto anticipando espiritualmente algo de una situación en la que nada falsamente universal, es decir, profundísimamente particular, sigue encadenado a lo otro, a lo humano.²

Ciertas preocupaciones de Adorno en relación con el lenguaje y el pensamiento, y en concreto acerca de cómo el lenguaje accede a lo pensado, ya se señalaron en su obra *Minima Moralia*, y en el fragmento citado suscribe el supuesto kantiano según el cual todo conocimiento es «conocimiento conceptual, discursivo, no intuitivo».³ Si nos detuviéramos en esta afirmación, nos desviaríamos por completo del tema de este artículo, pero nos interesa en la medida en que hace evidente que los conceptos no se refieren de forma inmediata a los objetos, de manera que los conceptos puros del entendimiento de los que habla Kant no aportan un conocimiento de las cosas:

En efecto, se trata entonces de conceptos vacíos de objetos, de los que ni siquiera podemos juzgar, a través de esos conceptos, si son posibles o no; son simples formas del pensamiento sin realidad objetiva, ya que no tenemos a mano intuición alguna a la que aplicar la unidad sintética de apercepción, único contenido de esas formas.⁴

Hegel también recogerá esta idea en la *Fenomenología del espíritu*, en tanto que el concepto existe en un nivel distinto de la realidad sensible, lo mismo que Adorno cuando escribe sobre la universalidad del lenguaje. En cualquier caso, esa universalidad del arte a la que se hacía referencia en la cita, y que no olvida lo particular, sino que lo conserva en la obra misma,⁵ sería a la que habría aspirado Malévich, tratando de alcanzar una forma pura universal que surge de sí mismo.⁶ Aunque se parta de una subjetividad particular e individual, la universalidad ambicionada por el arte tiene un carácter social y colectivo, ya no solo por inscribirse necesariamente en una tradición determinada, sino también, como en el caso de Malévich, por asumir un carácter revolucionario que activa su sentido profundo, una búsqueda de aquello perdurable, de aquello universal más allá de un momento histórico, político y social concreto. Como bien ha detectado Boris Groys, el gesto de Malévich —compartido por otros artistas, como Marcel Broodthaers— consiste en abrirse a una alteridad, infectarse por la técnica, por los movimientos políticos, para revelar al otro en tanto que otro dentro de uno mismo.⁷

Además, y por prestar su debida atención a la obra de un artista contemporáneo a Malévich, a la vez que consideraba la teoría —o cierto uso

teórico de la razón— como la extensión o suplemento de la actividad creadora —uso práctico de la razón—, Theo van Doesburg también incidiría en la universalidad de un lenguaje poético y artístico, solo que, según él, para superar la individualidad característica de la lengua se debía ampliar, paradójicamente, el yo:

Solo a través del subjetivismo extremo, a través de creer en el «Yo» y no en el mundo... puede superarse totalmente el individualismo. Pues finalmente, y esto es lo que caracteriza a la poesía moderna como un lenguaje vital universal, el poeta experimenta el mundo con su Yo dentro como una unidad.⁸

Sea como fuere, en todos los casos citados, lo que podemos detectar es una necesidad de superar la mera individualidad. Este sería el punto de partida de este artículo, en el que nos proponemos una aproximación a la obra visual y escrita de Malévich, convencidos del lugar fundamental de sus *Escritos* para llevar a cabo una reflexión acerca del antinaturalismo y la abstracción, para determinar cuál es la postura del artista ante la naturaleza y lo que se presenta ante los sentidos. Si seguimos el hilo que lleva al surgimiento de la abstracción —en este caso se trata de la abstracción en Malévich, pero no menos sugerente serían Mondrian o Kandinsky—, llegaremos a la oposición radical a la mimesis, a la mera copia de la naturaleza, que se lleva a cabo por las vanguardias y que, en efecto, no se produce de un día para otro. Este camino no busca en absoluto un origen a partir del cual dibujar una estela en la que se sitúen estos artistas. Más bien, nuestra postura parte de una lectura en la que el artista se hace cargo de unos antecesores y arroja la posibilidad de nuevas lecturas; en ese sentido resultan necesarias las que Malévich realiza de sus referentes más cercanos. Por citar una huella posible en ese camino, nos remitimos a la estética hegeliana, la cual, junto con el pensamiento de Schelling y, posteriormente, el Romanticismo, prepara un escenario propicio para que surja cierto pensamiento que tiene que ver con la libertad del arte y del artista con respecto a la naturaleza y a la superioridad del primero respecto a la segunda. Como acabamos de mencionar, en los textos de Hegel se hace evidente esta actitud:

El contenido del arte está formado por la idea, representada bajo una forma concreta y sensible. La tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible.⁹

Si se puede afirmar que Hegel es uno de los filósofos que abre en cierto modo las puertas al antinaturalismo vanguardista, se debe a su convic-

⁸ Theo VAN DOESBURG, «De nieuwe woordbeelding», *Het Getij*, núm. VI, 2, 1921, p. 128; Charo CREGO CASTAÑO, *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés «De Stijl»*, Madrid, Akal, 1997, p. 84.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1997, p. 125.

¹⁰ J. GOLDING, *Caminos...*, p. 75.

¹¹ Sigfried GIEDION, *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, Reverté, 2009, p. 437.

¹² Ver Kazimir MALÉVICH, «Suprematismo. Arquitectura», *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2010, p. 359-361.

ción de que el arte es la revelación sensible de lo Absoluto. Como ilustra el fragmento citado, el arte debería ser, según Hegel, no una réplica del mundo, sino mediación entre idea y representación sensible sin que este enlace esté supeditado a la naturaleza. El arte, por tanto —e insistimos, según esta lectura hegeliana—, se sirve de lo sensible para apuntar hacia lo espiritual y, a través de su apariencia, permite superar el mundo de la apariencia: lo sensible en la obra de arte no subyuga al segundo, sino que permite elevarnos por encima de la realidad que consideramos inmediata. El calado en la obra de Malévich nos resulta, de este modo, algo más evidente, ya que la abstracción abre una nueva perspectiva estética y, ante todo, una nueva forma de aproximarse al ser humano, no solo en cuanto creador, sino también desde lo espiritual, e incluso desde lo político, y es por eso por lo que existen diferentes posturas sobre lo abstracto más allá del aspecto formal. Como sostiene John Golding:

[...] las creencias religiosas de Malévich parecen haber sido apasionadas, pero no ortodoxas, y su propensión a los extremos, aparejada con el ritmo de la Revolución rusa —la cual lo sorprendió mientras estaba en las últimas etapas del suprematismo—, implicó que, al llegar a considerar el arte como una panacea para la filosofía, la educación, la política y, en última instancia, para la sociedad misma, pusiera sobre este una carga absolutamente insoportable.¹⁰

La operación de Malévich consistiría, según Golding, en desplazar el suprematismo de una visión del arte hacia un nuevo concepto de cosmos, y en ese movimiento, la carga a la que se hace referencia en la cita y que se pone sobre el mismo suprematismo resulta casi infinita. En este sentido que ilumina el fragmento citado, Hegel tendría un peso significativo en el pensamiento de Malévich en la medida en que se comparte un componente utópico, en particular Malévich con su proyecto arquitectónico, los arquitectones y el espacio utópico. Concebida como la evolución del suprematismo en el espacio, esta arquitectura se basa en objetos en los cuales «se crean interrelaciones entre esos prismas, ortoedros y superficies cuando se penetran o desplazan unos a otros».¹¹ Estas relaciones abstractas permitirían diseñar un mundo a partir de conceptos como lo puro o lo universal, y darían paso a esta concepción del arte con un valor transformador. Pero estas ideas, que ya se exponen en «Suprematismo. Arquitectura»,¹² superan la concepción vanguardista y la idea de progreso en la medida en que el arte, según Malévich, es el objetivo mismo del progreso.

Pero volvamos a la razón de ser de los *Escritos* de Malévich, porque para entender la aparición de los distintos textos que los componen debemos considerar los cambios en la concepción simbólica del espacio pictó-

rico, así como la toma de conciencia del propio pintor. Todo esto se ve marcado e intensificado por la revolución industrial, las propias condiciones materiales y una conciencia de libertad del individuo que solo se podía producir si el pintor se libraba de toda dependencia y normatividad social. En este sentido, Malévich llegó a hablar del grado cero,¹³ de la esencia, de una pintura pura. Este grado cero nos hace pensar de inmediato en el célebre texto de Barthes *El grado cero de la escritura*, del que podemos extraer ciertos paralelismos con Malévich cuando se hace referencia a Mallarmé. Stéphane Mallarmé sería, según Barthes, el representante de un nuevo modo de escritura que no afirmarí­a las convenciones, sino que cuestionaría el lenguaje del que se sirve, y lo pondría en una encrucijada junto con la forma literaria. La forma de escritura de Mallarmé cuestionaría la noción de naturaleza y, mediante una desintegración del lenguaje, se llegaría inevitablemente a lo que Barthes denomina el silencio de la escritura, el silencio de un cuadrado blanco sobre un fondo blanco, añadimos nosotros pensando en Malévich. El lenguaje, con este gesto, se vería desposeído de referencia, estaría desvinculado de la realidad de parte a parte: la palabra estalla y el arte tiene una estructura de suicidio.¹⁴ Retomando, por tanto, el sentido del grado cero en Malévich y con relación al sentido y la referencia, el artista llegará a definir el arte como «la capacidad de crear una construcción que no surge de las relaciones entre las formas y el color [...], sino que se construye sobre los pesos, la velocidad y la dirección del movimiento».¹⁵ Así pues, se propone un nuevo espacio en el que no hay lugar para la perspectiva, en el cual se produce el libre movimiento de los elementos pictóricos y la relación entre ellos.

Podríamos considerar que nuestro comienzo ha consistido más bien en un final, aunque ambos se confunden continuamente. Sin embargo, con el objetivo de esclarecer cómo Malévich llega a este punto en sus planteamientos, a este grado cero, y con el fin de dar una profundidad a su obra escrita a partir de —y al mismo tiempo con— su obra pictórica, emprenderemos a continuación un breve recorrido por la evolución de sus ideas.

El camino de Malévich hasta la sensibilidad pura

Se puede hablar de la obra de Malévich sin hacer referencia a una serie de imágenes que marcan muy pronto el imaginario del pintor de Kiev, pero quizá omitiendo esos detalles perdemos información relevante. Las *pisankas* —huevos pintados con una decoración geométrica en la que se recurre a los símbolos—, el *lubok* y el icono, presente en la vida religiosa y el mundo ortodoxo, serán elementos cuyos ecos —que evocarían la geo-

¹³ En su texto de 1923 *El espejo suprematista (Manifiesto del conocimiento absoluto)* representa su sistema filosófico como una ecuación matemática en el que el cero se convertirá en el eje de ese sistema. Este mismo concepto dará paso a la definición de plenitud filosófica, a la «desnudez de los desiertos».

¹⁴ Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura*. Seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 45.

¹⁵ Kazimir MALÉVICH, «Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico», *Escritos...*, p. 240.

¹⁶ Paul CÉZANNE, «Cartas (1904-1905)», *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Madrid, Istmo, 1999, p. 33.

metría, el carácter popular, religioso y sagrado— serán más o menos evidentes en la trayectoria de Malévich. Ese tipo de imágenes, así como los bordados de su madre y pequeños cuadros naïfs de escaparates, impresionaron a Malévich en sus primeros años. Esta fascinación le llevaría a querer estudiar pintura en Moscú en 1904 y, después de trasladarse varias veces de Moscú a Kursk, y en una Rusia en plena ebullición política y social, se estableció definitivamente en esta última ciudad tres años después. En ese tiempo se familiarizó sobre todo con la pintura simbolista y las obras de impresionistas, de fauvistas y de Cézanne. Fue el impresionismo, en concreto, *La catedral de Ruán* de Monet, el que abrió a Malévich la posibilidad de hacer desaparecer el objeto y, más tarde, el fauvismo y Cézanne, que se plantearon como posturas complementarias al primitivismo y al universo ruso, a pesar de la vocación universalista de Malévich. Durante estos años, a partir de 1907 y hasta mediados de la década siguiente, fueron fundamentales los encuentros con Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova, no solo porque era la época en la que empezaba a adquirir repercusión, sino también porque estableció una serie de vínculos con otros artistas que desencadenaron intervenciones colectivas, como la participación, junto con Lariónov y Goncharova, en la exposición del grupo Sota de Diamantes, a finales de 1910, si bien, se escindió poco tiempo después.

Con respecto a la obra de artistas extranjeros —en concreto europeos—, Malévich se sentía más cercano a Cézanne que a Gauguin por su relevancia en la tendencia hacia lo primitivo y la simplificación de lo visible. Este interés no tuvo otra razón que la postura del pintor ante la naturaleza y, en especial, ante la geometrización de esta, a la que recurre Cézanne. Consiste, en definitiva, en «tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera, el cono, el todo puesto en perspectiva, de tal manera que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central».¹⁶ La visión de Cézanne de transformar en geometría la naturaleza fue fundamental para Malévich, que, en la medida en que la puso en práctica y la radicalizó, fue haciendo cada vez más abstractas sus obras. Esta evolución llevaría a Malévich a hablar de un realismo pictórico —el suprematismo— basado en la ordenación de las líneas, las formas y los colores. Así pues, aquello que conecta sus primeras experiencias impresionistas a la sombra de Cézanne se basa, en definitiva, en la descomposición del objeto en los diferentes elementos que lo componen, y de ahí la necesidad de suprimir el tema, que con tanto énfasis remarca en su texto «Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico» (1916).

Después de aquella época próxima al neoprimativismo, esta continuación del fauvismo francés en Rusia —que en Alemania se reconocería en el

expresionismo—, en la que la proximidad con artistas como Lariónov, Goncharova o Tatlin era evidente, Malévich orientó su investigación hacia el cubismo y el futurismo, sintetizando la cuestión pictórica del primero con los planteamientos teóricos del segundo. Malévich mostró su admiración hacia Marinetti y Picasso, a diferencia de Lariónov, de quien se desmarcó. Concretamente, y en el contexto de la revolución rusa de 1917, Malévich reconoció una potencia que compartían el futurismo y la revolución de octubre: «Ve una unidad fundamental entre los movimientos que transforman el arte y la vida social, porque uno y otro buscan nuevas formas de vida».¹⁷

El futurismo, cuyo gran mérito fue, para Malévich, haber sido capaz de percibir la novedad de la vida moderna, así como la belleza en la velocidad, no habría sido lo bastante radical ni coherente con sus ideas iniciales: los futuristas, según este autor, no destruyen la objetividad, y por ese motivo, por no haber abandonado el tema y no haber acabado con el objeto, solo llegan a captar el dinamismo ya mencionado.¹⁸ No así el suprematismo que defiende Malévich:

Yo me he metamorfoseado en 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. [...] El cuadrado no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva. [...] Antes de él había desfiguraciones ingenuas y copias de la naturaleza.¹⁹

Se manifiesta en este texto una voluntad clara del artista por llegar a los principios esenciales, a una sensibilidad en estado puro, despojada de cualquier valor objetual y cuestionando el principio de representación hasta el extremo. Si bien la lógica vanguardista, y por ello la futurista, privilegia la innovación, la novedad absoluta, el cambio, y lo extiende a las formas de vida, como apuntaba Todorov, todo lo anterior debe desaparecer: todo cambia y es imposible volver atrás. El impulso de los futuristas hacia el porvenir no es más que un intento frustrado: se cambiaron los objetos representados, y las máquinas, los procesos, el ritmo y la velocidad se tomaron en cuenta, pero el objeto permaneció.

La destrucción de las bases de lo antiguo y del objeto implicaba acabar con la antigua pintura en un acto similar al que realizaron los bolcheviques con la revolución. Algo semejante hizo Oberiu, un grupo de escritores, poetas y filósofos que, en los años veinte, llevó a cabo *happenings* en Leningrado asimilando la postura suprematista de Malévich y de Velimir Jlébnikov con respecto a la poesía. En efecto, Malévich marcó un fin del arte que se libraba de la representación mimética con una implicación claramente revolucionaria:

¹⁷ Tzvetan TODOROV, *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 117.

¹⁸ Para Malévich, lo que aporta el suprematismo es precisamente esta síntesis y superación del cubismo y el futurismo en la pintura. La forma no objetiva supera, de este modo, objetos y temas, así como la fragmentación analítica.

¹⁹ K. MALÉVICH, «Del cubismo...», p. 253.

²⁰ Miquel CABAL GUARRO, «Me verás en la ventana. Jarms, Vvedenski y otros crápulas (del grupo Oberiu)», *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (catálogo de la exposición, La Casa Encendida, 2011), Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2011, p. 298-299.

²¹ B. GROYS, «Devenir...», p. 77.

²² Alain BESANÇON, *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid, Siruela, 2003, p. 449.

El arte debía abandonar el antiguo orden de representación de la realidad en busca de un nuevo procedimiento artístico, en el que las creaciones ya no se relacionarían con los objetos existentes, sino que se convertirían en nuevos artefactos, justificados por responder a jerarquías internas perfectas y a unos universales trascendentes, verdaderos.²⁰

La postura de Malévich parece evidente, y el carácter destructivo del gesto del artista no daría pie a la discusión, si no fuera por el matiz que se introduce a propósito de las etapas anteriores de la historia. A diferencia de otros movimientos, Malévich destaca la necesidad de momentos anteriores al estado de este nuevo arte que aboga, un arte no objetivo, puro. El arte debió pasar por estadios impuros, incompletos, para llegar a ese momento, y de ahí que designe al suprematismo como nuevo realismo pictórico, ya que este se había liberado del realismo de las cosas, de la naturaleza, y la pintura representaba su propio objetivo. En efecto, lo genuinamente revolucionario de Malévich, su aportación —según él, definitiva— al arte, siguiendo a Boris Groys, «no es el proceso de construir una nueva sociedad —este es el objetivo del periodo posrevolucionario—, sino la destrucción radical de la sociedad existente».²¹

A pesar de que Boris Groys sostiene, en el artículo citado, que el materialismo es para Malévich —o al menos así se refería el artista en sus textos— un horizonte en su pensamiento y en la creación artística, es necesario tomar con cautela estas palabras para evitar malentendidos. Su texto *Dios no ha caído. El arte, la iglesia, la fábrica* (1920) resulta muy esclarecedor en distintos sentidos. En él se hace evidente la preocupación por la dimensión espiritual, tanto desde la especulación como desde la praxis artística; por tanto, más allá de lo material y dirigiéndose, como vemos, a lo no objetivo. Sin embargo, este texto de Malévich se divulga entre un grupo bolchevique no del todo ortodoxo, el de los Constructores de Dios, del que formaban parte Bogdanov, Lunacharski y Gorki. En este colectivo, «pensaban que el hombre necesita un ideal religioso y que, al crearlo, crea a Dios: es una religión de la humanidad entendida en su progreso material y simultáneamente espiritual. En este sentido, el marxismo es la última religión que sucede a las religiones bíblicas, y la revolución socialista debe señalar su advenimiento».²² Si aceptamos este materialismo contra el materialismo, entendemos mejor esta conjunción entre lo uno y su contrario, y es por ello que el horizonte materialista, desde la perspectiva del artista, supone un infinito frente al mundo y el cosmos, el infinito de la creación. Para Malévich, el hombre se hace cargo de su deber en cuanto que hombre cuando responde en el mundo mediante una acción creadora, inmediata y concreta, en lugar de proyectarse en un mundo más

allá de este. Este materialismo, ahora sí siguiendo a Groys, supone para la Malévich la imposibilidad de dar estabilidad a cualquier imagen en el mundo, inmunizada contra la acción destructora que tiene lugar en el mundo material:

El destino del arte no puede ser diferente del destino de las demás cosas. Su realidad común es la desfiguración, disolución y desaparición en el flujo de fuerzas y procesos materiales incontrolables. Desde este punto de vista, Malévich narra, una y otra vez, la historia del arte —desde Cézanne, el cubismo y el futurismo hasta su propio suprematismo— como la historia de la progresiva desfiguración y destrucción de la imagen tradicional tal como nació en la antigua Grecia y se desarrolló a través del arte religioso y del Renacimiento.²³

Como apuntábamos acerca del gesto vanguardista y revolucionario, la destrucción se convierte en algo fundamental para seguir creando; por ello, para Malévich, el cero es el eje del sistema, esa desnudez de los desiertos a partir de la cual desarrollar la creación no objetiva. El cero, en este sistema, no tendría una connotación de negación, sino de origen, como sostiene Brian Rotman.²⁴ Pero para aproximarse a ese origen —o, digamos mejor, esa imagen de origen—, se exige superar mediante la destrucción el elemento visible de la pintura, destruir el objeto. Tomando esta posición, Malévich asimilaría, según Alain Besançon, un motivo característico de la teología negativa²⁵ para acercarse a lo divino. No sería la única opción posible, pues, como indica Amador Vega, desde la teología afirmativa (*katafatiké*) podría optarse por una estética simbólica que diera privilegio a la imagen antropomórfica de Jesucristo. Sin embargo, la teología negativa (*apofatiké*) optaría por la imagen desnuda, a la que se llega mediante un proceso de desimaginación.²⁶ Precisamente este último concepto de desimaginación (*Entbildung*) proviene del Maestro Eckhart cuando hace referencia a un Dios desnudo, pero que a la vez necesita la desnudez del hombre para que tenga cabida en él.²⁷ Para Malévich, la creación surge de la nada, como Dios surge de la nada del hombre, según el Maestro Eckhart, y en ambos casos la semilla del infinito es la fuerza motriz de este engendramiento.

De la misma manera verdadera en que el Padre engendró de forma natural al Hijo en su naturaleza simple, igualmente lo engendra en lo más íntimo del espíritu, y ese es el mundo interior. Aquí el fondo de Dios es mi fondo, y mi fondo es el fondo de Dios. Aquí vivo de lo mío, como Dios vive de lo suyo.²⁸

El alma que asume, por tanto, este engendramiento participa en la obra creadora, por tanto, Malévich concibe la nada como un vacío creador

²³ B. GROYS, «Devenir...», p. 80.

²⁴ Ver Brian ROTMAN, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 12-40.

²⁵ A. BESANÇON, *La imagen...*, p. 451.

²⁶ Ver Amador VEGA, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Madrid, Trotta, 2002, p. 107.

²⁷ Ver MAESTRO ECKHART, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 2014, p. 87-93.

²⁸ MAESTRO ECKHART, *El fruto...*, p. 49.

²⁹ Ver Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza, 2006, p. 53-55.

³⁰ Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2013, p. 258.

³¹ Ver T. TODOROV, *El triunfo...*, p. 121.

³² Ver Aleksandra SHATSKIKH, *Vitebsk: The Life of Art*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2007, p. 118.

infinito como infinito es Dios. En su texto de 1923 *Introducción a la teoría del elemento añadido en pintura*, podríamos interpretar ese elemento añadido como un elemento de vida, como sostiene, un suplemento que genera este movimiento, que es un impulso vitalista que se encuentra en la base de toda creación, ya sea intelectual o pictórica. En cierto modo, todo esto enlaza con un fondo nietzscheano según el cual, ante el mundo antiteológico, carente de sentido, desprovisto de todo orden, arrojado al dios azar, se estalla de júbilo: ante el nihilismo, el hombre puede marcarse las metas que se proponga, y la voluntad es libre para ponerse sus propios fines. Los escritos de Malévich transmiten no la desesperación o el pesimismo, sino un estallido de alegría, la de crear nuevos valores,²⁹ desbordando el arte mismo. Deleuze escribió unas líneas maravillosas con respecto al fragmento de *Así habló Zaratustra*, en el que Nietzsche escribe sobre la afirmación de la vida y la creación de nuevos valores:

Afirmar sigue siendo valorar, pero valorar desde el punto de vista de la voluntad que goza de su propia diferencia en la vida, en lugar de sufrir los dolores de la oposición que ella misma inspira a la vida. Afirmar no es tomar como carga, asumir lo que es, sino liberar, descargar lo que vive. Afirmar es aligerar; no cargar la vida con el peso de los valores superiores, sino crear valores nuevos que sean los de la vida, que hagan de la vida la ligera y la activa. Hablando con propiedad, solo hay creación en la medida en que, lejos de separar la vida de lo que puede, utilizamos el excedente para inventar nuevas formas de vida.³⁰

Malévich aspiraba a esta creación de nuevas formas de vida, a una superación del arte cuya expresión podría concretarse en la experiencia en Vítebsk a partir de 1919. En una situación económica deplorable, Malévich se vio obligado a aceptar un trabajo en los talleres de esta ciudad bielorrusa, donde permanecería hasta agosto de 1922. En ese tiempo, la escuela devino una institución utopista,³¹ mientras que Malévich incrementó su actividad teórica, centrándose en la escritura de textos más bien filosóficos. La actividad pictórica del artista se limitó a decorar la escuela, las calles de la ciudad y otros espacios públicos —como edificios, fábricas y teatros— con motivos suprematistas. El propio Serguei Eisenstein, en una visita a la ciudad en 1920, se maravilló ante una urbe cuyos ladrillos estaban pintados de blanco y sobre los cuales aparecían círculos verdes, cuadrados naranjas y rectángulos azules.³² Malévich estaba orgulloso de que los trabajadores de la ciudad aceptaran esas formas y participaran en la construcción de este nuevo mundo. Sin embargo, también es el momento en el que el artista asimiló una lógica totalitaria y, en efecto, se mostró muy reacio a todo indicio de individualismo, lo que en el arte

condujo al arte figurativo. Malévich hablaría de un individualismo colectivo, teniendo siempre en mente los ritmos del cosmos, fascinado por el espacio astronómico y la inmensidad del universo más allá de lo que se puede ver, de las particularidades del mundo sensible. De ahí que su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* sea visto como la imagen de Dios en una búsqueda de lo absoluto y de la plenitud desde la convicción de que no hay cosas visibles.

El escrito *De los nuevos sistemas en el arte* (1920) se considera el gran texto teórico de Malévich, y en él utiliza las conclusiones a las que llegó a través de la pintura, basadas en la semilla del infinito, para plantear un nuevo sistema.

La intuición es la semilla del infinito; ella abarca todo lo que vemos sobre nuestro globo terrestre. Las formas provienen de la energía intuitiva que asciende al infinito y ahí tienen su origen las variedades de formas, entendidas como medios de locomoción.³³

Este sistema que propone Malévich, despojado de belleza estética, representa una posibilidad de volver a empezar y pensar todo desde la ligereza y la actividad creadora propias del ser humano. En este sentido, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* se transforma en un verdadero acontecimiento: «Igual que las demás obras suprematistas, no tiene otro sentido que ser en sí mismo. [...] A priori, el *Cuadrado negro* no significa nada: es. No es un emblema místico o anárquico».³⁴ Así es como, con el suprematismo, el arte se libera para volar hacia el infinito.

Muerte y nacimiento: los instantes de desnudez

Rusia fue, antes de la primera guerra mundial y los años posteriores a la revolución de octubre, uno de los focos de la elaboración teórica del abstraccionismo a partir, sobre todo, de movimientos como el rayonismo, el constructivismo y el suprematismo. Fue Malévich quien, en este contexto, dio el paso hacia la abstracción absoluta, después de los intentos de Lariónov y Goncharova de los que hemos hablado antes, con el rayonismo. El mismo Malévich dató en 1913 esa liberación del lastre de la objetividad, refugiándose en la forma del cuadrado.³⁵ El artista de Kiev plantea entonces la situación del artista moderno:

¿Debe continuar pintando y esculpiendo escenas o narraciones al servicio de la Iglesia y del Estado, o mejor que elija la vía de la libertad, es decir, la vía

³³ Kazimir MALÉVICH, «De los nuevos sistemas en el arte», *Escritos...*, p. 398.

³⁴ Gilles NÉRET, *Kasimir Malevich 1878-1935: y el suprematismo*, Colonia, Taschen, 2003, p. 50.

³⁵ Ver Kazimir MALÉVICH, «El suprematismo (manifesto)», *Escritos...*, p. 279-281.

³⁶ Mario DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 234.

³⁷ Ver Charles BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Langre, 2008.

³⁸ Miguel Ángel HERNÁNDEZ-NAVARRO, «El cero de las formas. *El Cuadrado negro* y la reducción de lo visible», *Imafronte*, núm. 19-20, 2008, p. 129.

³⁹ Giorigo AGAMBEN, *El hombre sin contenido*, Madrid, Áltera, 2005, p. 92.

de un arte finalmente desvinculado de los fines prácticos, pintando y esculpiendo solo según la exigencia de la pura sensibilidad plástica?³⁶

La opción de Malévich es, claramente, la segunda, y de ahí que, con el suprematismo, lo que proponga el artista sea la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. En este sentido, la naturaleza representa para Malévich un elemento del todo desvinculado al fin del arte. Se entiende, por tanto, que se busque una nueva imagen del mundo, marcado por el materialismo de la modernidad —aunque la postura de Malévich, como hemos visto con la cuestión del materialismo, no sea una simple asimilación y aceptación—, un mundo agitado y convulso sobre el cual se interrogó Baudelaire y acerca del cual también escribió.³⁷

En este punto específico de la abstracción, el suprematismo de Malévich entra en conflicto con la postura constructivista de Tatlin, cuyas diferencias serían todavía más patentes a partir de la revolución de octubre. Malévich no podía entender que los contenidos de la vida pudieran convertirse en los contenidos del arte, ya que no existía, según él, ninguna relación entre la pura sensibilidad plástica y los acontecimientos cotidianos. El arte se sirve de las formas que provienen de la intuición y la sensibilidad, como se comentaba antes, pero para ir más allá del mundo y de lo visible en este impulso infinito de la creación humana. Miguel Ángel Hernández-Navarro habla de un impulso apofático e iconoclasta del arte moderno, más que de un impulso visual, en este camino hacia lo absoluto:

No sería descabellado afirmar que el arte moderno nace, más que de un impulso visual, de un impulso apofático e iconoclasta, es decir, de una toma de conciencia de que hay cosas no visibles, y que incluso en las cosas visibles hay universos de invisibilidad imperceptibles por medio de la mirada. Es esta insuficiencia de la imagen para dar todo lo real la que se encuentra en el origen de la antivisualidad extrema.³⁸

Sin embargo, si Malévich tiende a un arte que busca la sensibilidad pura más allá del objeto, tendiendo al cero, no es por una mera autoaniquilación o, como sostiene Agamben, porque el artista sea un hombre sin contenido cuya identidad se basa en emerger una vez tras otra «sobre la nada de la expresión».³⁹ Malévich, a pesar de que años más tarde se tenga la impresión de que dio un paso atrás en su postura respecto a esto —aquí no podemos prestar la atención que se merece a cierta vuelta a lo figurativo por parte de Malévich en la última etapa de su vida, aunque, en efecto, no es por falta de interés—, era consciente de que su obra representaba una parte del mundo que el artista crea, fruto de la apertura del conocimiento hacia la nada, una nada que, como hemos visto, es semilla del infinito.

Mi pensamiento ha ido a Dios, en tanto que reposo o nada, hacia el lugar de donde ya no existen las perfecciones. Pero ¿cuál es el fin de todas las perfecciones? La perfección es el límite de la nada en marcha, entendida como el reposo, la inacción. Tal debe ser Dios. Si es así, el camino religioso es el de menor resistencia y admite al mismo tiempo la nada del hombre abandonando el algo de Dios.⁴⁰

La nada no sería un punto de partida, como indicó Agamben, sino aquello a lo que se debería aspirar. Parece que se identifican el infinito y la nada,⁴¹ ese encuentro que es la desnudez del desierto, y es esto lo que nos interesa para entender el alcance filosófico de la propuesta de Malévich en la medida en que enlaza los planteamientos que hemos apuntado de manera resumida, como son los del Maestro Eckhart, Hegel y Nietzsche.

Escribe Simone Weil que la verdad se halla del lado de la muerte; amar la verdad significaría soportar el vacío y, por ello, aceptar la muerte.⁴² Según Malévich, la verdad de la pintura se encuentra del lado de la muerte, ya que, como indica en su texto «Introducción al álbum litográfico *Suprematismo – 34 dibujos*», la práctica pictórica anterior a la suprematista debe ser superada y, para ello, es necesario que lo anterior perezca. La muerte sería ese estado sin pasado ni futuro, retomando a Simone Weil, que da acceso a la eternidad,⁴³ esa condición de posibilidad para llegar a participar en la obra creadora universal, según Malévich. En este punto enlazan los dos instantes de desnudez —y que tanto Malévich como Simone Weil considerarían también como instantes de pureza— en la vida humana: muerte y nacimiento. Aniquilación y creación, en una lógica que prescinde del objeto destruido o engendrado, porque los mismos movimientos lo exceden.

En efecto, más allá de los referentes filosóficos que hemos considerado, habría que prestar atención a las lecturas de autores heterodoxos en cierta tradición de pensamiento y, en particular, a los textos de Piotr Ouspenski, cuyas teorías de la cuarta dimensión y la invisibilidad e inmaterialidad de esta permitirían superar una concepción objetual.

Tanto Ouspenski como Malévich planteaban que la cuarta dimensión representaba un espacio fuera de la percepción sensorial, donde todos los parámetros de lo real e irreal o lo lógico e ilógico en la percepción del universo tridimensional eran invertidos.⁴⁴

Las teorías de Ouspenski consolidarían en Malévich una concepción pictórica pero también espacial, más allá del campo artístico, según la cual existe una realidad que los órganos físicos no pueden captar. Siguiendo lo que se apuntaba al principio del artículo sobre la estética hegeliana, Malévich buscó una forma pura universal y reconcilió la condición plana y

⁴⁰ K. MALÉVICH, *Escritos...*, p. 450.

⁴¹ En su texto *El espejo suprematista (Manifiesto del conocimiento absoluto)* [1923] así lo revela en tanto que lo infinito y lo innumerable son iguales a cero, y por esta razón, arte y ciencia no conocen fronteras.

⁴² Simone WEIL, *La Pesanteur et la Grâce*, París, Presses Pocket, 1991, p. 54.

⁴³ S. WEIL, *La Pesanteur...*, p. 88.

⁴⁴ Íñigo SARRIUGARTE GÓMEZ, «P.D. Ouspenski y su influencia teórica en la obra suprematista», *Laboratorio de Arte*, núm. 26, 2014, p. 412.

⁴⁵ J. GOLDING, *Caminos...*, p. 72.

⁴⁶ Gérard WAJCMAN, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 127.

⁴⁷ B. GROYS, «Devenir...», p. 80.

bidimensional con el espacio infinito, y así, «con la eliminación de la representación pictórica de tres dimensiones o ilusionista, podría expresarse o explicarse esquemáticamente sobre un plano una cuarta dimensión e incluso una quinta».⁴⁵ Gérard Wajcman hizo una lectura del proceso de depuración en la obra de Malévich en clave psicoanalítica según la cual el artista aspiraría al real lacaniano, a aquello que no deja simbolizarse. Para ello, Malévich llevó a cabo un vaciamiento de lo simbólico que, a su vez, sería un vaciamiento de la mirada.⁴⁶ Esta tesis abriría muchas cuestiones que van más allá de la propia obra de Malévich, así que, a pesar del interés que nos puede suscitar, preferiríamos cerrar este artículo con la pregunta que plantea Boris Groys, a saber: ¿qué puede sobrevivir al trabajo de destrucción — con su respectiva connotación constructiva que hemos visto — permanente?⁴⁷

Para Malévich, lo que sobrevive a este proceso es la imagen misma de la destrucción. La creación es consecuencia de un acto de negación, de sustracción, para mantener esa tensión tanto en la práctica artística como en el pensamiento. Ese gesto entronca con el esfuerzo de los místicos por reducir el yo y disolverlo en una colectividad, aunque por la proximidad con la revolución rusa se acabe leyendo exclusivamente en términos comunistas. Cabe destacar que, aunque en Malévich la acción creadora parte de un sujeto individual, la fuerza que tiende a la universalidad, a esa totalización cósmica en términos poéticos, tiene un papel primordial y acaba accediendo a esta disolución de lo particular en un todo. Así pues, y volviendo a la respuesta, es la imagen de la destrucción la que sobrevive a la acción de la destrucción, y el mismo Malévich, a través de la máxima sustracción, la lleva a cabo: no se trata de un gesto meramente nihilista que alude a un aniquilamiento de las formas o valores anteriores, sino que estos se deben cambiar de manera radical, aunque se trate de una tarea imposible.

Sergi Álvarez Riosalido
 Universitat de Barcelona
 sergi.riosalido@gmail.com

EN LA DESNUDEZ DE LOS DESIERTOS. EL CAMINO HACIA LA NO OBJETIVIDAD DE KAZIMIR MALÉVICH

El artículo pretende aproximarse a la obra teórica y pictórica de Kazimir Malévich en la medida en que, para el artista de Kiev, los límites entre pintar, escribir, pensar y ser resultan realmente difusos. Sin que esta relación tuviera por qué ser natural o evidente, en Malévich encontramos que pintura y pensamiento, creación artística y reflexión filosófica no se oponen, ya que estos procesos son fruto de la actividad creadora del ser humano y comparten la no objetividad. A partir de aquí, Malévich desarrolla toda una investigación alrededor de la representación y la mimesis en el arte que desembocará en una defensa radical de la abstracción. Para ello, se asume completamente el gesto vanguardista y revolucionario, y la destrucción se convierte en algo fundamental para seguir creando. Por ese motivo, para el artista de Kiev, el cero deviene el eje de su proyecto suprematista, esa desnudez de los desiertos a partir de la cual desarrolla toda creación no objetiva.

Palabras clave: Kazimir Malévich, abstracción, vanguardia, suprematismo, Rusia, absoluto, cero, antinaturalismo, representación, destrucción

IN THE BARENESS OF THE DESERTS. KAZIMIR MALEVICH'S PATH TOWARDS NON-OBJECTIVITY

Our paper approaches the theoretical and pictorial work of Kazimir Malevich, insofar as the limits between painting, writing, thinking and being seem somewhat vague for this Kievan artist. Without necessarily assuming such relation as natural or self-evident, in Malevich we find that painting and thinking, artistic creation and philosophical reflection are not opposed, for these processes are the result of human creative activity and they all share their non-objectivity. Consequently, Malevich developed an entire research around the question of representation and mimesis in art, eventually proposing a radical defense of abstraction. For this purpose, the avant-garde, revolutionary gesture is staunchly assumed and destruction becomes fundamental in order to continue creating. Therefore, the zero becomes the axis of his suprematist project, that bareness of the deserts by means of which every non-objective creation is developed.

Keywords: Kazimir Malevich, abstraction, avant-garde, Suprematism, Russia, absolute, zero, anti-naturalism, representation, destruction

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

