

¿UN CINE SUPREMATISTA?¹

En septiembre de 1920, Sergei Eisenstein regresaba a Moscú desde el frente occidental de la guerra civil rusa, donde había participado en el trabajo de los trenes de agitación propagandística. En su regreso, pasó por «una extraña ciudad de provincias», a unos cuatrocientos kilómetros de Moscú, en la actual Bielorrusia.

Ladrillo rojo, como otras muchas ciudades de la región occidental. Mugrienta y deprimida. Pero esta ciudad es especialmente extraña. El ladrillo rojo de las calles principales está cubierto aquí por pintura blanca. Círculos verdes, cuadrados de color naranja y rectángulos azules se aglomeran sobre este fondo blanco. Es Vitebsk en 1920. El pincel de K. S. Malevich ha viajado por sus muros de ladrillo.

Kazimir Malevich había llegado a la ciudad en 1919, para enseñar en la escuela de arte junto a Marc Chagall, y rápidamente consiguió seguidores entre los alumnos, a quienes pronto organizó en un grupo de vanguardia denominado UNOVIS (Afirmadores del Arte Nuevo). Vitebsk estuvo al frente de la innovación artística en estos años frenéticos y despiadados. La transformación que Malevich hizo de su tejido arquitectónico —«confeti suprematista salpicado por las calles de una ciudad atónita», en palabras de Eisenstein— proporcionaba un anticipo de la invasión de Petrogrado y de Moscú mediante formas geométricas durante las celebraciones del tercer aniversario de la Revolución de Octubre.

Eisenstein y Malevich se conocieron en persona el verano de 1925, en el pueblo de Nemchinovka, muy cercano a Moscú. Para entonces ya hacía tiempo que el UNOVIS se había disuelto, y el ímpetu se había trasladado del suprematismo y de otras tendencias de vanguardia hacia otros grupos partidarios de la vuelta del figurativismo tradicional. Malevich luchaba por mantener su trabajo en el GINJUK, el Instituto de Cultura Artística de

¹ Margarita TUPITSYN, *Malevich and Film*, Yale University Press, Londres, 2002 [ed. cast.: *Malevich y el cine*, Barcelona, Fundació Caixa d'Estavils y Pensions de Barcelona, 2002, catálogo de exposición].

Petrogrado. Eisenstein trabajaba en un guión titulado *1905* –más tarde se titularía *El acorazado Potemkin*– y en sus memorias recuerda a Malevich como «un luchador infatigable, tenaz y de principios». Posteriormente escribió un relato corto sobre un incidente acaecido en la juventud del pintor, sin duda recordado delante de una de las muchas botellas de vodka que compartieron ese verano. Pero un producto mucho más intrigante del encuentro fue el posterior vínculo con el medio cinematográfico.

El libro espléndidamente producido por Margarita Tupitsyn, que acompañó a una exposición realizada el año pasado en Lisboa y a comienzos de este año en Madrid, realiza un seguimiento de la evolución de la actitud de Malevich hacia el cine, más llamativa en los ensayos que escribió sobre el tema entre 1925 y 1929; el último de éstos, «Leyes pictóricas en los problemas del cine», se incluye aquí, traducido por primera vez al inglés. Aunque sus conversaciones con Eisenstein en 1925 actuaron como acicate inmediato para escribir sobre el cine, Tupitsyn también intenta demostrar que los anteriores cuadros de Malevich contenían motivos cinematográficos. Concluye con un análisis sobre el redescubrimiento de Malevich y el redespigüe de su sistema formal –sobre todo el cuadrado negro– por parte de artistas tanto occidentales como del Este en las décadas de 1960 y 1970. Si bien la estructura inarticulada por la que opta Tupitsyn le permite efectuar una serie de conexiones sugerentes, también hace que en ocasiones se le escape de las manos el tema central del libro. Arroja, sin embargo, una luz intrigante y oblicua sobre la carrera profesional colosalmente productiva e influyente de Malevich.

Nacido en 1878, Malevich pasó su niñez primero en Kiev y después en diversas pequeñas ciudades del noreste de Ucrania. Aunque empezó a pintar a comienzos de la década de 1890, su carrera comenzó en serio en 1907, cuando participó en una exposición con miembros de la vanguardia moscovita como Natalia Goncharova, Vasili Kandinsky y Mijail Larionov. Malevich pintó siguiendo el estilo impresionista aproximadamente hasta 1910, pero en los cinco años siguientes abordó una asombrosa gama de estilos con extrema intensidad: un neoprimitivismo enérgico, después un cubofuturismo dinámico y analítico; tras éste, el alogismo, que combinaba las disecciones cubistas de la pintura plana con llamativas yuxtaposiciones que prefiguraban el dadaísmo y el surrealismo. Pero fue su contribución a la exposición «0,10», en diciembre de 1915, la que proporcionó a Malevich la casi mítica consideración de ser uno de los padres de la abstracción: 39 lienzos vacíos de todo gesto figurativo, con formas geométricas desnudas flotando sobre sus blancas superficies. Esto era lo que Malevich decidió llamar suprematismo, tomando como emblema la más reducida y sin embargo más potente de estas pinturas iniciales: un lienzo blanco y cuadrado, dominado por un cuadrado negro que no llega a llenarlo.

Tupitsyn sugiere que la contribución de Malevich a la «0,10» no debería contemplarse como una sucesión de pinturas, sino como una totalidad en la que cada lienzo sería al conjunto lo que un fotograma es a una película; el que los cuadros se cuelguen verticalmente uno debajo del otro

refuerza la analogía del negativo cinematográfico. Pero esto no es tanto un argumento como una ansiosa metáfora, y hay pocas pruebas que sugieran que Malevich tuviera una película en mente cuando desarrolló el suprematismo; influyeron mucho más las nociones de vuelo, de saltos que desafían a la gravedad en otras dimensiones. Se podría sostener que Tupitsyn habría debido buscar el motivo cinematográfico de la obra de Malevich en su ópera futurista, *Pobeda nad solntsem* (*Victoria sobre el sol*, 1913), en la que, como ha señalado Alexandra Shatskij, un foco escogía los objetos situados en el escenario, uno tras otro, a modo de montaje teatral.

Entre 1919 y 1922, Malevich produjo una serie de textos sobre el suprematismo —«un sistema frío, duro, circunspecto, puesto en movimiento por el pensamiento filosófico», como él describió en 1919— y pasó el resto de su tiempo aplicando ese sistema a enseñas, placas, textiles y a los muros de Vitebsk. De hecho, Malevich parece haber pintado muy poco en lienzo durante buena parte de la década de 1920, en parte porque se había estado dedicando a propagar el suprematismo. Pero flotaba también la sensación de que la pintura había alcanzado un límite: sus cuadros «blanco sobre blanco» de 1918 señalan efectivamente ese cierre. ¿Y a continuación? Los textos que Malevich y otros escribieron en ese periodo mencionan frecuentemente que el arte se ha hecho arquitectónico: su tarea es la construcción de un mundo nuevo a partir de las cenizas del antiguo régimen. La erupción de la geometría en Vitebsk sería una expresión de la tendencia; al igual que lo serían los modelos arquitectónicos, desconcertantemente vacíos y rectilíneos, que Malevich produjo entre 1923 y 1929.

El primer ensayo en el que Malevich habla directamente del cine —«Sobre las exposiciones», publicado en 1925— tomó como tema una exposición de carteles cinematográficos que él criticaba desde el punto de vista arquitectónico. Opinaba que se habían hecho sin una conciencia adecuada de la presente naturaleza arquitectónica del arte y sin tener en cuenta el espacio urbano que ocuparían. La NEP se encontraba en su punto álgido; era un tiempo en el que, como Walter Benjamin observaría un año más tarde, «en todas partes salían las mercancías de las casas, colgaban de los muros, se apoyaban en las barandillas, descansaban sobre las aceras». Malevich creía que el suprematismo proporcionaba el vocabulario visual necesario para destacar entre el clamor, y a modo de demostración pintó un cartel para la reedición que Eisenstein hizo en 1924 de *Dr. Mabuse, Der Spieler* [*Dr. Mabuse, el jugador*] (1922) de Fritz Lang. De nuevo, el espacio en blanco característico, con un círculo negro y una cruz azul y roja revoloteando en su interior; pero esta vez se han añadido letras, formando las palabras Doktor Mabuse en caracteres negros y reducidos a su mínimo geométrico.

Tanto el artículo como el cartel hacen referencia al modo dominante de posproducción de la época, el fotomontaje inspirado en el constructivismo, que en opinión de Malevich estaba cambiando el tema del arte, dirigiéndolo al orden figurativo que él había luchado por superar. Pero el

artículo avanzaba también un argumento referente al propio cine que volvería a aparecer en posteriores ensayos de Malevich, a saber, que no sólo los carteles seguían sometidos a los cánones de la pintura, sino también el cine en sí. Aunque la llegada del cine supuso un gran avance tecnológico, éste no había establecido aún sus propias normas artísticas y utilizaba todavía la cámara como poco más que una ingeniosa mejora mecánica del pincel. La mayoría de los cineastas contemporáneos, sostenía en «Y los rostros se pintan en las pantallas» (1925), trabajaban aún dentro de los límites de los *peredvizhniki*, los vagabundos de las décadas de 1860 y 1870, que huían del academicismo en busca de un realismo populista enraizado en las experiencias de la vida rural. Aunque elogiaba el uso que Eisenstein hacía de los contrastes, Malevich consideraba que también este cineasta estaba atrapado en las convenciones pictóricas del siglo anterior; comparaba un fotograma de la obra que aquél estaba realizando, 1905, con Renoir y Manet, y sostenía que el uso que hacía de los rostros para expresar los tipos sociales derivaba de los campesinos de los *peredvizhniki*. Dziga Vertov, por su parte, había «liberado parcialmente» al espectador del enmarañamiento de diálogo y contenido, mostrando las cosas «tal y como son» en los rollos documentales de *Kinopravda* (1922-1925). Pero incluso él iba muy por detrás de la evolución de la pintura, opinaba Malevich.

Lo notable de estos ensayos es la medida en la que reflejan las propias preocupaciones pictóricas de Malevich. Es llamativamente reacio a considerar la influencia del teatro sobre el cine, que era considerable en la URSS, ya que directores como Lev Kuleshov y Eisenstein comenzaron su carrera en ese medio y el segundo de éstos desarrolló su teoría del «montaje de atracciones» en relación con la escena. El uso de los rostros en las películas de Eisenstein recuerda sobre todo a los métodos teatrales de la FEKS, la Fábrica del Actor Excéntrico, otra de las primeras influencias recibidas por Eisenstein. La habilidad de Malevich para pasar esto por alto surge indudablemente en gran medida de su completo desprecio por todo aquello que semeje un argumento; de hecho, por todo aquello que no sean sistemas de composición formal completamente autosuficientes, como el suprematismo. Pero la concentración casi obsesiva en los *peredvizhniki* tiene una fuente más inmediata, ya que los grupos de artistas figurativos que ahora estaban ganando terreno los declaraban sus modelos. El principal de todos esos grupos era la AKHRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), fundada en 1922, que se especializó en la confección de grandes lienzos sobre temas heroicos, desde la revolución a la guerra civil, y posteriormente pasó crear la imaginería de Lenin, siendo Isaac Brodski uno de sus miembros más importantes. A mediados de la década de 1920, la AKHRR contaba con un gran número de miembros y, lo que es más importante, el respaldo del Estado, lo que le daba la confianza necesaria para lanzar repetidos ataques contra la vanguardia. La presión ejercida por la AKHRR y otros grupos opuestos a la vanguardia hizo que Malevich fuese despedido de su cargo en el GINJUK en febrero de 1926. La exposición del GINJUK de junio de ese año fue

atacada por los críticos, que la consideraban un «claustro a expensas del Estado», y las críticas aumentaron hasta que el GINJUK fue formalmente disuelto en diciembre.

La respuesta inicial de Malevich —en cuanto «luchador infatigable, tenaz y de principios»— fue seguir en la misma vena que antes, construyendo sus «arquitectones» y diseñando casas volumétricas para el futuro. Posteriormente ideó una respuesta inquietante a las tipologías faciales del AKHRR, en sus cuadros de campesinos sin rostro de 1928-1930; pero sólo tras un fallido intento de alejarse del vicio artístico en el que se encontraba. De marzo a junio de 1927, viajó al extranjero, llevando una exposición de su obra a Varsovia y a Berlín. La muestra y sus textos sobre el suprematismo fueron bien recibidos, y Malevich evidentemente esperaba poder radicarse en Occidente. El 7 de abril visitó la Bauhaus en Dessau, pero el director de entonces, Walter Gropius, no le ofreció un puesto como profesor; volvió a la URSS decepcionado y enseguida lo detuvieron. Su detención fue breve, a diferencia de las varias semanas que pasaría bajo interrogatorio en 1930.

En el ensayo sobre el cine que escribió a comienzos de 1926, «El artista y el cine», Malevich se había referido a la necesidad de introducir la abstracción en el cine, como única forma de superar la cultura figurativa. Los artistas occidentales ya habían comenzado a trabajar de este modo, observaba, y aunque no mencionaba nombre alguno, es muy probable que estuviera pensando en la serie *Rhythm* de Hans Richter, en la que formas geométricas animadas pulsan y se metamorfosean unas en otras. Richter y Malevich se conocieron en la visita que éste hizo a la Bauhaus, donde es probable que viera por primera vez las películas de *Rhythm* al completo. La experiencia sugirió la idea de que él y Richter deberían colaborar en «Una película artística y científica; cuestiones pictóricas y antagónicas; un enfoque sobre la nueva arquitectura plástica», como Malevich engorrosamente tituló el tratado de tres páginas que escribió, pero no acabó, antes de abandonar Alemania. El documento se encontraba entre los papeles que Malevich dejó al cuidado de sus amigos, los Von Riesen, a su partida. Lo descubrieron en 1952 trabajadores de derribo al tamizar los restos de la casa de los Von Riesen en Berlín y se publicó en Alemania junto con otros escritos de Malevich en 1962. Richter había emigrado a Estados Unidos en 1939 y no tuvo en sus manos el guión de Malevich hasta finales de la década de 1960. Junto con el cineasta de documentales Arnold Eagle, intentó varias veces hacer la película —consiguiendo financiación del NEA [Fondo Nacional para las Artes] en 1971— pero a su muerte, en 1976, sólo dejó una pila de guiones técnicos, diapositivas y una película inacabada. Los esfuerzos que Eagle hizo durante los siguientes seis años también quedaron en nada.

Richter viajó varias veces a la URSS a comienzos de la década de 1930 mientras trabajaba en *Metal*, una producción conjunta germano-soviética sobre la huelga en una siderurgia. El proyecto —abandonado debido a la interferencia de los dos bandos— recuerda obviamente a la primera pelí-

cula de Eisenstein, *Stachka (La huelga, 1924)*. Ambos se habían conocido en París en 1929, y Richter colaboró en la creación del guión de *Metal* con Pera Atasheva, futura esposa de Eisenstein. En uno de sus viajes a la URSS, Richter se encontró de nuevo con Malevich —enfermo de cáncer desde 1933 hasta su muerte, en 1935— aunque no se sabe si analizaron el proyecto cinematográfico. En la última fase de su carrera, Malevich había vuelto al caballete, realizando espectrales paisajes de campesinos sin rostro y, posteriormente, retratos de sus amigos y familiares en poses al estilo del Quattrocento y con vestimentas suprematistas.

Éstas figuran entre sus obras más convincentes, combinando un enérgico manejo suprematista del color con la composición extraña de Chirico. Pero si las expresiones vacías de las figuras campesinas se pueden interpretar como un sombrío comentario sobre la colectivización que entonces arrasaba la Ucrania nativa del pintor, también testimonian un cambio en la opinión manifestada por él de que sólo la abstracción puede expresar adecuadamente las nuevas realidades de la vida industrializada. Esta creencia se evidencia en los dos últimos ensayos que escribió sobre el cine, el inédito «El cine, el gramófono, la radio y la cultura artística» (1928) y «Leyes pictóricas en los problemas del cine» (1929). El primero sostenía de nuevo que el cine seguía funcionando dentro de los confines de la pintura, y se mostraba partidario de un cine no objetivo, «basado en la pura sensación estética»; el segundo atacaba de nuevo a Eisenstein por *peredvizhnichestvo*, pero elogiaba *El undécimo año* (1928) de Vertov por su «incorruptible sinceridad». Aplauda asimismo *El hombre de la cámara* (1929), también de Vertov, por su dinamismo, la «disolución de los objetos en el tiempo», que a Malevich le parecía comparable al futurismo de Humberto Boccioni y Giacomo Balla. De manera muy congruente, sin embargo, Malevich también sostenía que Vertov iba aún varias etapas por detrás de la evolución de la pintura y que los «momentos abstractos» —las hipnóticas tomas de pistones bombeando y ruedas girando— estaban aún rodeados por la «basura» documental de cada día.

Aparte de una divertida hostilidad contra Monty Banks, el protagonista de grandes éxitos de Hollywood de las décadas de 1910 y 1920, el aspecto más llamativo de su último ensayo es la defensa conmovedora, y profética, de Vertov. Malevich se erige en defensor de la causa de Vertov, afirmando que la continuación de su obra es la mejor esperanza para la innovación cinematográfica: «porque no deberíamos olvidar que el contenido de nuestra era no puede reducirse a mostrar cómo se engordan cerdos en un *sovjoz*, ni cómo se cultivan “dorados campos de trigo”. Hay otro contenido: el de la *forma y la dinámica puras*». Los temores de Malevich, sin embargo, se cumplieron tristemente: la futura trayectoria del cine soviético fue precisamente la del engorde de cerdos y los interminables campos de cereales.

Vertov fue una importante influencia para artistas de la década de 1960 y 1970 como Richard Serra, cuya película *Hand catching lead [Mano*

cogiendo plomo] (1968) deriva su ritmo de una acción repetida de manera análoga al dinamismo de la maquinaria industrial de Vertov. Pero el análisis que Tupitsyn hace de la influencia de Malevich en el arte de la neovanguardia –Serra, Sol Lewitt, Robert Rauschenberg, Art & Language, On Kawara– y el Sotsart soviético –Komar y Melamid, Ilia Kabakov, Eric Bulatov– se centra abrumadoramente en la perduración del cuadrado negro y de la geometría suprematista. Las ideas de Malevich sobre el cine prácticamente han desaparecido. Tupitsyn tiene poco que decir sobre su influencia o su validez posteriores; quizá porque ni siquiera las tomaron muy en serio los cineastas de su tiempo. En su ensayo sobre «La cuarta dimensión del cine» (1929), Eisenstein se mostró despectivo: «analizar la cinematografía en función de la pintura de caballete es una ingenuidad, [...] aunque se puede estudiar y analizar el cine utilizando los comentarios de Kazimir Malevich, ni siquiera un incompetente estudiante de cine se aventuraría a examinar los “cuadros cinematográficos” desde el punto de vista de la pintura de caballete».

De hecho, en el estudio de Tupitsyn no se dice que el análisis cinematográfico de Malevich arroja poca luz sobre los insistentes debates cinematográficos de la época: el montaje rítmico de Eisenstein frente a la teoría de los intervalos de Vertov; narrativa frente a factografía. Por el contrario, parece haber transferido al terreno del cine las batallas pictóricas en las que él estaba inserto, sin prestar mucha atención a las propiedades intrínsecas del medio cinematográfico. Es su obsesivo antagonismo hacia lo figurativo lo que sobresale aquí. Malevich era tenaz hasta el punto del solipsismo, contemplando cualquier desviación de la abstracción como un revés para el triunfo de la vanguardia. Si su vuelta a lo figurativo a finales de la década de 1920 marca una aceptación de la derrota o una respuesta dialéctica y subversiva al retorno del arte figurativo, es algo abierto a duda. Pero claramente nunca concedió al cine la vida independiente que le atribuyó su amigo Hans Richter, que en la década de 1960 recordaba que el cine era «no sólo una región para los experimentos del pintor, sino parte del arte moderno, la expresión de una experiencia completamente nueva».