

UN COFRE FUTURISTA¹

En febrero de 1997, un tribunal holandés sentenció a un artista ruso llamado Alexander Brener a cuatro meses de prisión. Su delito fue el de haber pintado con atomizador verde un gran signo de dólar sobre la blanca superficie del cuadro *Suprematismo (cruz blanca)*, colgado en el museo Stedelijk. En su defensa, Brener afirmó que su acto de vandalismo era una protesta contra la despiadada comercialización del arte, un gesto grosero y a buen seguro mal dirigido; pero el argumento del perpetrador se confirmó hasta cierto punto por el hecho de que las deliberaciones del juicio se centraran en una evaluación económica del daño que había causado, y no en el daño estético que había infligido. Actos como el de Brener no han hecho nada, sin embargo, por frenar la ininterrumpida integración del arte revolucionario ruso en los circuitos del mercado capitalista contemporáneo. Las obras de Malévich o de El Litzki se subastan ahora a precios fabulosos; la *Composición suprematista (1919-1920)* de Malévich, por ejemplo, se vendió por 17 millones de dólares en mayo de 2000. Conscientes del valor de dichos cuadros, los descendientes de Malévich también han iniciado varias demandas judiciales para impugnar la propiedad de las instituciones de arte occidentales, consiguiendo en uno de los casos extraer al MOMA una compensación de 5 millones de dólares.

Los precios inflados y los crecientes litigios que ahora rodean a la vanguardia rusa están en función de su creciente apreciación histórico-artística y de la relativa escasez de materiales a la venta: la mayoría de las obras principales está en museos estatales rusos o muy bien custodiada por instituciones occidentales como el Stedelijk. Cualquier nuevo descubrimiento puede causar entusiasmo en los especialistas y temblores en el mercado. Nikolai Jardzhiev, un erudito soviético que amasó enormes colecciones de cuadros, dibujos y manuscritos de muchas de las figuras clave del arte y la literatura rusas de comienzos del siglo xx, se convirtió en causa de gran conmoción en 1993 cuando emigró a Occidente junto con la mitad de su archivo. Jardzhiev había sido fundamental para el

¹ John BOWLT, Marc KONECNY y Evgeniia PETROVA (eds.), *A Legacy Regained: Nikolai Khardzbiev and the Russian Avant-Garde*, San Petersburgo, Palace Éditions, 2002, 400 pp.

redescubrimiento de la vanguardia en la década de los sesenta y había abandonado la turbulencia de la Rusia de Yeltsin por Holanda en un intento de salvar su colección; sólo para introducirse en una ciénaga de robo y corrupción. *A Legacy Regained* es un volumen inmenso y de producción suntuosa, dedicado a su vida y a su obra, que contiene testimonios de sus conocidos, artículos escritos por el propio Jardzhiev y textos que él editó para publicarlos, así como materiales de su archivo. El núcleo del libro se basa, de hecho, en una edición en dos volúmenes de los escritos de Jardzhiev publicados en Rusia en 1997, pero casi todo el material se presenta en inglés por primera vez. Los editores establecen que la selección es una «muestra abrumadoramente pequeña del archivo», que está aún en proceso de clasificación y catalogación; incluso en esta fase, sin embargo, está claro que la colección de Jardzhiev será de incalculable valor para los historiadores del movimiento.

Nikolai Jardzhiev nació en 1903 en Kajovka, actualmente perteneciente a Ucrania, en una familia de funcionarios; el apellido y los rasgos de Jardzhiev indican que era de origen caucásico, pero aparentemente le molestaba hablar de su propia biografía, de la que hay pocos detalles disponibles. Terminada la secundaria en Kajovka, en 1920, trabajó brevemente para la sección local del Comisariado de Cultura antes de estudiar derecho en Odessa, de 1922 a 1925. La literatura era, sin embargo, su verdadera vocación, y sobre este tema pronunciaba conferencias en clubes de trabajadores de Odessa y en el Instituto Cinematográfico Estatal de la ciudad. Viviendo en la abierta y cosmopolita ciudad de los cuentos de Babel, Jardzhiev trabó amistad con el poeta Eduard Bagritski, que resultó fundamental para su traslado a Moscú en el otoño de 1928. Bagritski estaba relacionado con los artistas constructivistas, los escritores y los críticos de *Novyi LEF* y, a través de él, Jardzhiev conoció a Osip Brik, Víctor Shklovski y Borís Eijenbaum. Shklovski –para quien Jardzhiev trabajó brevemente de secretario– y Brik fueron los dos patrocinadores de la solicitud de Jardzhiev para asociarse al Sindicato de Escritores en 1940; fue Eijenbaum, entre tanto, quien poco después de la llegada de Jardzhiev a Moscú lo llevó a una lectura organizada por los escritores del absurdo Danil Jarms, Alexander Vedenski y Nikolai Zabolotski, en la que conoció a Malévich. Pronto se relacionó con lo que quedaba de la vanguardia rusa: artistas como Vladimir Tatlin y El Lisitzki, los poetas Vladimir Maikovski y Alexei Kurchenij, y críticos como Nikolai Punin (véase *NLR* 10).

A través de Bagritski, Jardzhiev conoció también a Osip Mandelstam, que a menudo visitaba su destartalada casa de madera en el área de la Mariina Roscha de Moscú, y afirmaba que Jardzhiev tenía «un tono perfecto para la poesía». Ajmátova, a quien Jardzhiev conoció en la década de los treinta, también apreciaba sus dotes literarias y, hasta su muerte en 1966, le pidió consejo a menudo; afirmaba que le encantaba que Jardzhiev admitiera que en realidad no le gustaba su poesía. Fue la confianza de Mandelstam en Jardzhiev la que convenció a la viuda del poeta de que le confiara las obras de éste para su publicación. Aunque finalmente la

selección apareció en 1973 –una gran hazaña en la URSS de Brezhnev–, Nadezhda Mandelstam y Jardzhiev habían discutido fuertemente sobre la edición de los poemas, su publicación previa en Estados Unidos y el aparente acaparamiento de los manuscritos por parte del segundo. De hecho, junto con su amplio y brillante grupo de conocidos, los constantes desacuerdos parecen haber sido otro rasgo en la vida de Jardzhiev. Peleó con Lili Brik, antigua amante de Maiakovski, cuando ésta se casó con Vasili Katanian, estudioso de su marido, porque en su opinión, vertida por él mismo en una reveladora entrevista incluida en este libro, «la esposa del César no debería casarse con el ujier de éste». De acuerdo con varios de los participantes en *A Legacy Regained*, también mantuvo una larga pero oscura querrela contra Shklovski, con quien, de acuerdo con el historiador del arte Vasili Rakitin, «disintió calladamente respecto al Futurismo, la exactitud de los hechos y las mujeres».

Leyendo la propia obra de Jardzhiev, tan esmerada, se puede comprender la irritación que podía provocarle el estilo aforístico y oblicuo de Shklovski. *A Legacy Regained* contiene un puñado de artículos de Jardzhiev, notables no sólo por su meticulosa atención al detalle histórico, sino también por su enfoque interdisciplinario y la amplitud del alcance comparativo, raros en la URSS de Stalin. En un artículo sobre las relaciones entre la poesía y la pintura de vanguardia, hay referencias a Mallarmé, Apollinaire y Cendrars, así como a la poesía clásica de Ausonio, Pentadio y Porfirio. Pero a medida que pasa el tiempo, se multiplican las referencias desdeñosas al trabajo de otros, ya sea contra las memorias publicadas por conocidos de Velimir Jlebnikov –consideradas «prolijas», llenas de «un insípido hilado de palabras y un tedioso detalle anecdótico»– o contra los estudiosos occidentales en general: hay docenas de correcciones y reprimendas para muchos especialistas que han aceptado contribuir a este libro. Aunque muchos de los recuerdos de Jardzhiev publicados aquí elogian su energía, su brillantez conversacional y su considerable experiencia, está claro que era una persona difícil de tratar. John Bowlt señala que Jardzhiev fue «calificado de diversas maneras, como “ceñudo”, “ermitaño”, “perro en un comedero”, “mordaz”, “inteligente” y “omnisciente”»; para Simón Bojko, era «un dios peligroso y silente sobre su propio Olimpo».

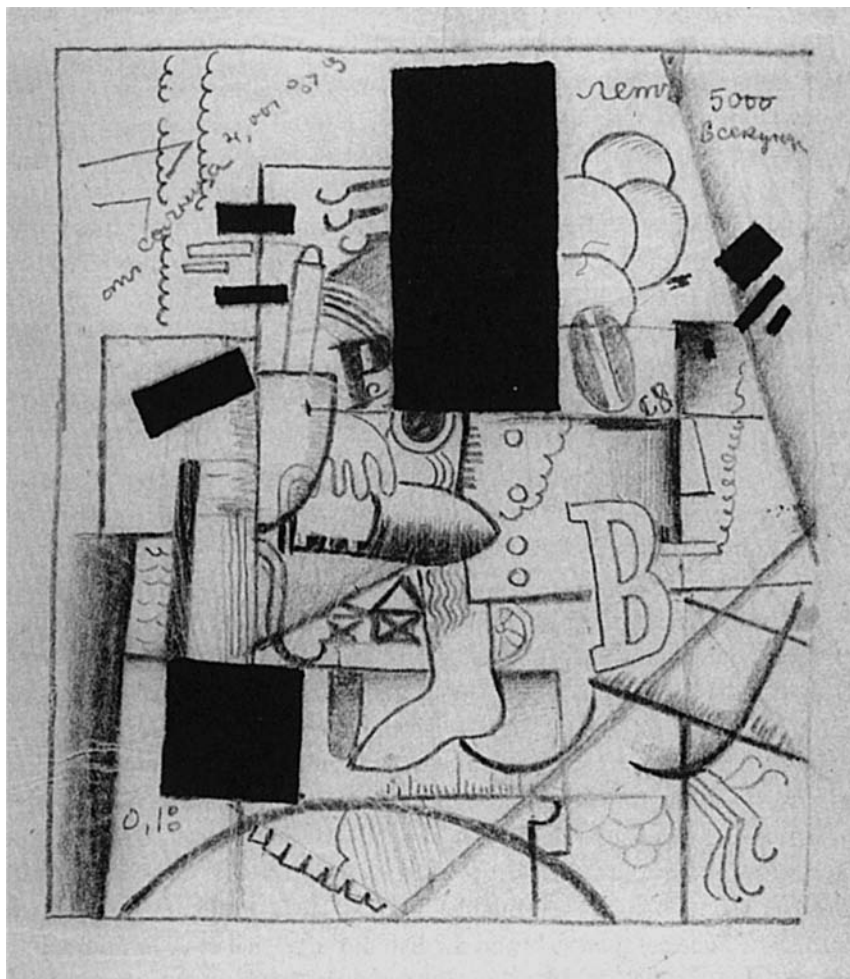
La aparentemente inaccesible autoridad de Jardzhiev derivaba, por supuesto, de que conocía personalmente a muchas de las figuras clave de la vanguardia. A finales de la década de los veinte, había decidido evidentemente que la misión de su vida sería conservar los vestigios textuales y pictóricos de la escena artística prerrevolucionaria rusa; al principio, se planteó escribir una «Historia del Futurismo ruso», y con este pretexto empezó a acumular cuadros, manuscritos y libros. Adquirió un prístino conjunto de publicaciones futuristas y la extremadamente rara producción del grupo Supremus, formado los alumnos de Malévich en su fase de Vitebsk. La riqueza documental de Jardzhiev asciende a varias docenas de archivos, e incluye una autobiografía inconclusa que Malévich escribió a petición suya a comienzos de la década de los treinta; aunque Jardzhiev

publicó buena parte de la misma en Suecia en 1976, con ayuda de su amigo Roman Jakobson. Hay también manuscritos de artículos teóricos escritos por Malévich y El Lisitzki, y correspondencia entre ambos, cartas de Olga Rozanova a Kruchenij y la versión manuscrita del influyente manifiesto «transnacional» escrito por éste y titulado la «Declaración de la palabra en sí», secciones del diario de Goncharova y mucho más que aún no se ha catalogado, incluidos varios artículos referentes a figuras como Jlebnikov, Mandelstam y Ajmátova.

La parte documental de la colección de Jardzhiev está actualmente dividida entre Ámsterdam y Moscú; sin embargo, las pinturas y dibujos considerados por muchos las joyas de su colección –más de 1.600, de los cuales aproximadamente cien están muy bien reproducidos aquí– los sacó a escondidas de Rusia en 1993. De acuerdo con el conservador jefe del Stedelijk, Geurt Imanse, Jardzhiev había acumulado 172 obras de Malévich, 122 de Mijail Lariónov, 51 de El Lisitzki, 46 de Rozanova, así como un puñado de dibujos y cuadros de Tatlin, Natalia Goncharova, Maiakowski, Vasili Kandinski, Gustav Klucis y los hermanos Burliuk. Los dibujos de Malévich son notables sobre todo por la imagen inauditamente clara que proporcionan sobre la evolución del Suprematismo a partir de las bases cubista y alogista del pintor. Varios lenguajes pictóricamente distintos habitan en los esbozos preparatorios que realizó para la ópera futurista *Victoria sobre el sol*, en 1913 –las disecciones espaciales del Cubismo, las yuxtaposiciones absurdas del Alogismo, la formas geométricas flotantes del Suprematismo–, actuando como *summa* vital y como incubadora de las formas futuras. Los dibujos de la colección de Jardzhiev han tenido un impacto inmediato; de hecho, los organizadores de la impresionante exposición sobre el Suprematismo presentada en el Guggenheim de Nueva York los consideraron como la *raison d'être* de la misma. Dada la comparativa falta de materiales fiables sobre la vanguardia en su conjunto, el enorme tesoro de obras y textos innegablemente auténticos acumulado por Jardzhiev no sólo llena varios vacíos en nuestro conocimiento del periodo, sino que también proporciona una base sólida de autentificación en un campo inundado de copias. Un artículo publicado por *Art News* en 1996 calculaba que había entre 6.000 y 8.000 obras falsas supuestamente pintadas por miembros de la vanguardia rusa, y señalaba que de algunos artistas –notablemente Nina Koga, una alumna de Malévich– se había falsificado toda una obra.

A mediados de la década de los treinta, las investigaciones de Jardzhiev sobre la vanguardia se habían convertido en una empresa crecientemente peligrosa, y la recogida de materiales, en una actividad secreta y clandestina. Su supuesta ocupación, en 1932, era la de especialista en Maiakowski. El suicidio del poeta en 1930 abrió el camino a su santificación por parte de las altas esferas literarias estalinistas, que comenzaron cumplidamente el proceso de encajar los versos revolucionarios de Maiakovski en unas adecuadamente austeras *Obras completas* en 13 volúmenes; Jardzhiev editó los dos primeros. En 1947, después de trabajar durante la guerra en

guiones cinematográficos patrióticos en Alma-Ata, Jardzhiev se unió al consejo académico del Museo Maiakowski. Fue allí, durante el deshielo de Jruschov, donde organizó una serie de exposiciones –bajo el modesto título de «Ilustradores de Maiakowski»– que desempeñaron una función crucial en el redescubrimiento de la vanguardia. Las exposiciones dedicadas a El Lisitzki, Klucis y Pável Filonov en 1960 y 1961 fueron seguidas por muestras de obras de Malévich y Tatlin (1962) y Goncharova y Lariónov (1965).



Casimir Malévich, diseño de telón para *Victoria sobre el Sol*, 1913

Para entonces, la experiencia y la legendaria colección de Jardzhiev se habían convertido en objeto de peregrinaje para especialistas orientales y occidentales. El poeta de Chubash y antiguo colaborador suyo, Gennadi Aigi, recuerda que Jardzhiev, personalmente, de una sola sentada, corrigió el manuscrito del innovador libro de Camilla Gray *The Russian Experiment in Art* (1962). Describiendo una visita en 1968 al apartamento de Jardzhiev, la historiadora del arte Galina Demosfenova recuerda «un oscu-

ro vestíbulo, una habitación débilmente iluminada, muchas librerías cerradas y una gran mesa de trabajo. Las paredes estaban cubiertas de fotos, pero fui demasiado tímida para examinarlas. En conjunto, el ambiente era el típico de la antigua *intelligentsia* moscovita». Si inicialmente parecía adusto, posteriores visitantes encontraron a un Jardzhiev desconfiado, que en ocasiones incluso se negaba a quitar la cadena y prefería hablar desde detrás de la puerta. A comienzos de la década de los noventa, le obsesionaba que pudieran robar o dispersar su colección. La duda de que las nuevas autoridades rusas estuvieran dispuestas a conservarla intacta y el temor a la mafia lo llevaron a emigrar a los Países Bajos en noviembre de 1993 con la mitad de la colección escondida en sus maletas.

Si la experiencia de Jardzhiev en la Unión Soviética había sido de evasivo y callado trabajo de conservación histórica, su llegada a Occidente desencadenó una sórdida secuencia de traiciones y estafas. Antes de emigrar, había firmado un contrato con la Galerie Gmurzynska, con sede en Suiza, por el cual le daban 2,5 millones de dólares a cambio de cuatro cuadros y dos dibujos de Malévich, aproximadamente la décima parte de su valor. En Ámsterdam, él y su esposa vivieron rodeados de sombríos asesores, uno de los cuales vendió a escondidas artículos de la colección y los convenció de que cambiaran el testamento y los estatutos de la fundación que habían establecido para proteger el archivo. La esposa de Jardzhiev, Lidia Chaga, murió en circunstancias sospechosas a finales de 1995, aunque no se alega ningún juego sucio en la muerte del propio Jardzhiev en marzo de 1996, varios cuadros más –valorados en al menos 12,5 millones de dólares– fueron vendidos a la Galerie Gmurzynska después de su muerte, antes de que el periodista holandés Hella Rottenberg diera la alarma. Los materiales pictóricos y la mitad del archivo de textos que Jardzhiev había conseguido sacar ocultos de Rusia están ahora custodiados por el museo Stedelijk, a pesar de las intermitentes protestas de las autoridades rusas, que en febrero de 1994 confiscaron la otra mitad de los documentos y manuscritos en el aeropuerto de Moscú (un funcionario de aduanas había reconocido una fotografía de Maiakovski). Pero, aunque el gobierno ruso consiguió impedir que un patrimonio cultural que consideraba valiosísimo saliera del país, los materiales seguían siendo propiedad privada de Jardzhiev y, por consiguiente, él tenía derecho a tomar la medida vengativa, poco antes de su muerte, de sellar la parte confiscada de su archivo hasta 2015. Por ahora, sólo la FSB, sucesora de la KGB, ha tenido acceso a estos documentos; mientras tanto, en Holanda acaba de empezar el trabajo de catalogación; y la dispersión y la inaccesibilidad de la colección lo están dificultando. Recientemente se han lanzado propuestas de reunificación, planteando que el Stedelijk pudiera conservar copias electrónicas o en microfilm a cambio de devolver los originales a Rusia. En cualquier caso, es probable que cualquier negociación de este tipo resulte larga y laberíntica.

En *A Legacy Regained* se encontrarán pocos detalles escabrosos sobre los últimos años de Jardzhiev; quizá no sea sorprendente, ya que el libro se

ha publicado por iniciativa de la Galerie Gmurzynska y la editorial del Museo Estatal Ruso, y contiene contribuciones del personal del Stedelijk. El tono que se emplea es de reconciliación y conmemoración digna –en notable contraste con el lirismo del voluminoso *Festschrift* en honor a Jardzhiev, publicado en Moscú en 2000–, quizá teñido de un cierto alivio, dado que este carácter arisco, con su lengua mordaz y lo que uno de los colaboradores denomina su «fanatismo territorial», ya no puede alterar la paz crítica y comercial. Pero *A Legacy Regained* proporciona un valioso servicio a los lectores anglófonos, a los que pone en contacto con una figura que sirvió de vínculo viviente entre una vanguardia artística revolucionaria y el presente, y los materiales de la colección de Jardzhiev son un abrumador registro de la creatividad turbulenta e inaudita de ese periodo.