

LA VANGUARDIA RUSA

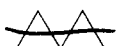
Ideas principales y ejemplos de diversidad

Jonathan Allen

Es tentador darse a una larga crónica de aquellos años espléndidos que abarca la exposición *La Vanguardia rusa* en el CAAM (1905-1929) -patrocinada por la Fundación Central Hispano-, años encrucijada de revolucionarios cambios físicos y conceptuales en el arte europeo que determinaron, casi exclusivamente, toda la historia de la abstracción durante el siglo XX, así como nuevas concepciones de la escultura y de la interpenetración de las artes. Años que, además, vaticinaron nuevos escenarios y modelos para el hombre, que pretendieron enriquecer la conciencia del destino colectivo de las sociedades. Revolución de cómo se vivía, de lo que se pensaba, que continuó casi intacta a pesar de los quebrantos de las dos guerras más brutales que jamás ha conocido el mundo. Esta histórica exposición no sólo nos permite confirmar los ideales matrices de la vanguardia europea sino comprobar cuán diverso es el desarrollo de todos sus creadores rusos. Algunos rehacen el cubismo a su manera,

le dan un aire tosco y duro a las sutilezas del futurismo italiano. Otros no van más allá de una prolongada disquisición posimpresionista, viven y mueren cezarianos convictos. En ciertas obras cubismo y futurismo se conjugan, o cubismo y alardes expresionistas, color fauvista y formalismo tradicional ruso, el llamado primitivismo vanguardista, muy cercano al gran Malévich, que inventó la abstracción quizás más total y pura, el suprematismo, un inigualado idioma que desujetivizaba absolutamente el arte, y hacía de la expresión pictórica algo casi suprahumano, una brillante tierra ideal de la mente, aunque mediante una profunda, espiritualizada interiorización.

Para penetrar en los sentidos revolucionarios de la abstracción, el cubismo, el futurismo y el expresionismo, debemos mirar hacia mediados del siglo XIX como hicieron varios artistas-teóricos a principios de este siglo. Así actuó Robert Delaunay,





Natalia Goncharova, *Girasoles*, 1908-9-10-11. Óleo sobre tela, 100 x 93 cm. Museo Ruso, San Petersburgo.

al estudiar el tratado de Chevreul, *Sobre la ley del contraste de los colores*. Es el pionero de una idealización colorista de la representación. Quiere crear una pintura que dependa única-

mente del color y de sus contrastes. El color, y su análisis, podrían crear el movimiento como nunca lo había hecho la figura. Un movimiento sutil y feroz basado en los efectos lumíni-



Liubov Popova, *Retrato futurista*. Óleo y collage sobre cartón, 58,5 x 42,5 cm. Museo de Arte, Tula.

cos de la yuxtaposición de colores. Frantisek Kupka prosigue esta línea de investigación, y estudia *La cromática moderna* de Hershel y Young, teóricos del color, publican en este libro una carta de colores. Kupka, en 1910-11 reflexiona también sobre el poder y las posibilidades de la línea recta y curva. Gino Severini, en Italia, está asimismo indagando sobre el divisionismo, leyendo otro tratado, *Principi scientifici del divisionismo: la tecnica della pittura*, y también está al tanto de lo que ocurre en París. Braque y Picasso ya habían atentado contra la unicidad de la visión occidental, al sustituir la perspectiva unitaria

por la fragmentación del objeto visto desde "todos" los ángulos, y en el caso de Picasso, éste había "descubierto" el formalismo anti-naturalista de la máscara ritual africana, un sujeto no mimético, ni representativo del modelo, sino mental. Léger, en 1911 pinta volúmenes contrastantes, cilindros truncados que forman una danza helicoidal en el aspecto puro. Busca, además, adecuar el hombre a la máquina, crear una especie de convivencia totémica entre el trabajador y la industria. "Los sujetos", dice el poeta polaco-francés Guillaume Apollinaire, "ya no cuentan". Estos integrantes del llamado "orfismo", el propio Duchamp, irónicamente siguen sintiendo su poder. Será el constructivismo y el suprematismo ruso quien le dé la estocada. El primer manifiesto del futurismo italiano en 1909 (*Le Figaro*, París), los escritos posteriores de Boccioni, Marinetti, las ideas teóricas de Kupka, Picabia y Deleunay, la abstracción de Paul Klee, el expresionismo Marc, el cubismo llegan a las principales ciudades rusas vía París, Roma, Berlín. Los creadores rusos viajan con asiduidad, visitan exposiciones. Kandinsky le escribe a Schoenberg que en su música atonal de cuartas él encuentra "lo que yo tanto he anhelado ver en la música. El progreso independiente a través de su destino, la vida independiente de las voces individuales en tus composiciones es exactamente lo que yo deseo encontrar en mis pinturas" (enero de 1911).

Reflejo inicial, teorizado de las vanguardias filtradas en Rusia es el manifiesto rayonista de Larionov, que abandona la producción expresionista de estampas clásicas de la vida rusa, para adentrarse en la búsqueda de sus "líneas de fuerza" en 1913. Cada paisaje, cada entidad sugiere una explosión energética de



Malévich, *Cabeza*, 1928-1932. Óleo sobre lienzo, 61 x 41 cm. Museo Ruso, San Petersburgo.

fuerza que él expresa en líneas interpenetrantes. Aunque la naturaleza es su sujeto primordial, el rayonismo muy distante de Balla y la escenificación de la potencia del automóvil, movimiento a través de sucesivos arcos espaciales. Tres años más tarde, Malévich traza las primeras geometrías del suprematismo.

La Vanguardia rusa es una exposición que nos muestra también los entresijos de estos años de excepcional creación, obras menores de pintores regionales que sobrevivieron a los progroms culturales del estalinismo en los sótanos de museos pro-

vinciales, así como distintas corrientes en la producción de los artistas más internacionales. Se hace un paseo bastante exhaustivo por toda la geografía extensa del vanguardismo ruso.

Dentro de la derivación del cubismo, que en Rusia se alió a la influencia del futurismo y su representación de la velocidad, para formar un híbrido singular, el "cubofuturismo", pudimos ver el cubismo tardío de Adlivankin. Su descomposición es algo rígida y todo el cuadro posee un aire sombrío y hasta severo, predominando marrones sobre grises. Curiosamente, esta obra, *Naturaleza Muerta* de 1920, incorpora la escritura y la letra, pero no se trata de trozos de texto ya impreso, sino de un collagismo simulado al óleo. Kliun (1873), en su *Autorretrato con sierra* de 1914, ensaya un cubismo figurativo, como hiciera posteriormente Fernand Léger en Francia. La sierra parece estar entre los dientes de un rostro, y se funde con una tabla de madera que es su víctima. Kliun nos sugiere objetos industriales que rodean a su mecánico personaje. Este pluralismo de los planos sintetiza las oposiciones psicológicas entre hombre-operador y máquina objeto del futuro. Noskov, (1902), prácticamente un autor desconocido, nos ofrece una estampa sombría de abstracción cubista, de corte más braquiano, buscando la sutilidad del color y la textura en el ensamblaje de sus formas. Sháposhnikov (1910), crea un elegante estilo cubista, con intrincadas profundidades, y una laberíntica repenetración de los espacios en cuadros paisaje como *Composición cubista: El juicio final* (1915). Cuatro años más tarde nos brinda una fascinante composición de antropomórficas formas que recuerdan la anatomía industrial del cuerpo humano de Picabia y Duchamp, con sus títulos personales y nostálgicos, como

Udnie, La novia (Duchamp, 1912) o *Veo otra vez a mi querida Udnie en la memoria* (Picabia, 1914), cuadro que dedicó a una bailarina. Vimos también la celebración espontánea que hiciera Liubov Popova del cubismo y del futurismo en 1915. Aunque su cuadro de 1915 lleva por título *Retrato futurista*, las líneas y la intención general son rabiosamente cubistas, y se aprecia, aunque ya muy desfigurado, un retrato contra un paisaje soleado, la ondulación de un cabello, y quizás el verde de un vestido femenino. El cuadro tiene la palabra "Futurismo" pintada en dos planos oblicuos, y las tres primeras letras de "CUB...ismo". Más formalizante es su *Naturaleza Muerta* de 1915, bodegón a lo Braque temprano. Quizás podemos agrupar los retratos de *Le Dentu* dentro del cubismo y, más concretamente, en la tradición picassiana de la forma. Sin embargo, la enigmática violencia de *Les Demoiselles d'Avignon*, los misteriosos planos de sus cuerpos están muy lejos de *Le Dentu*, que retiene una frontalidad y una composición en sectores geométricos que no acaban de romper la objetividad clásica del retrato europeo, y que refuerzan el poder del icono ruso. *Le Dentu* hace una semi-abstracción que combina con cierta tosquedad y hieratismo en las poses de sus sujetos.

Otra gran zona de *La Vanguardia Rusa* es la que engloba la continuidad del pos-impresionismo, que a su vez se combina con el primitivismo gráfico del *lubók* ruso, el tosco grabado popular carente de perspectiva, y que entronca con cierta influencia expresionista. Natalia Goncharova, compañera de Larionov, es un caso de la aplicación del pos-impresionismo a la sensibilidad rural rusa. *La Siega*, de 1917, es una mezcla de concepción espacial cezariana, frontalidad tipo *lubók* y colo-

rismo impresionista. Otro cuadro que parece sintetizar similares fuerzas es el hermoso, casi nocturno *Paisaje de provincias* (alrededor de 1910). Esta vez sus formas están muy bien definidas volumétricamente, contrastando los colores primarios en un alarde expresionista, aunque el efecto final no deja de gravitar hacia el impresionismo. Hasta los últimos momentos de su vida pintó naturalezas muertas de marcada sencillez, interiores primitivistas. Goncharova nos muestra su talento en obras como *Invierno en Moscú* de 1910 y *Escarcha* de 1911. Sobre todo en esta última crea un paisaje invernal de gran energía expresionista, íntimamente ligado a la pintura rusa naturalista finisecular que optó por la renovación.

Kuprín (1880) se revela como un poscezaniano feroz, mientras *Lébedev (1891)* parece anunciar la espacialidad colorista de Matisse. *Rózanova* hace dinámicos paisajes urbanos, a caballo entre la vertiginosa inclinación de planos del expresionismo germano y la percepción de líneas de fuerza y movimiento futuristas. A la larga se puede hacer la siguiente observación: el futurismo italiano parece haber influido más en la escultura y en la dinámica constructivista de la escultura que en la pintura.

Es el cubismo el que hace mella en los rusos de la primera vanguardia, quizás porque su descomposición del sujeto y los resultantes abstractos volúmenes sean más afines al espíritu ruso. Finalmente, queda considerar la representación de las grandes personalidades creadoras dentro de la exposición: Malevich, Larionov y Kandinsky. Antes, una breve mención de Filónov, que se distingue completamente de sus coetáneos de las dos primeras décadas del siglo veinte en Rusia. En su formidable

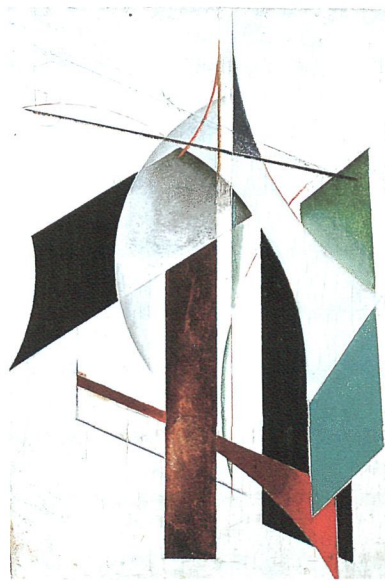
obra *Hombre y mujer* de 1912-13, este pintor organiza una tragi-cómica visión del destino social, figuras expresionistas y descarnadas que destacan sobre un trasfondo transparente de otras figuras infinitas, trasiego de almas que baña una luz azul fría, y que le confiere cierto onirismo surrealizante. Otro cuadro de él, *Tres a la mesa* de 1914-15, parece una incursión en el muralismo realista, donde advertimos una singular y personal investigación de la forma humana, grandes volúmenes redondos y alargamiento de caras y manos.

Del gran Kandinsky vemos su maravilloso *Cúpulas (Destino el muro rojo)*, de 1908. Kandinsky sigue entonces imbuido en un místico naturalismo, que ya empieza a fluir hacia la informalidad colorista de su primera abstracción. El rojo, azul, verde y amarillo de este paisaje naturalista vibran ya hacia adentro, el color le está arrebatando a la forma y a la representación su poderío. Luego, en *Improvisación 4*, de 1909, aunque seguimos en un territorio estrechamente vinculado a la percepción de lo natural, entramos en la oposición y complementariedad de formas abstractas, y sentimos un movimiento casi subterráneo, un temblor que está a punto de echar por tierra toda mimética clásica. *Meridional (India)*, de 1917, al final de la Primera Guerra Mundial, nos mete de lleno en un área de búsqueda espiritual. La forma se libera de su obligatoriedad representativa y flota en el espacio, nos lleva más allá de su límite a lo ilimitado. El color se desparrama fuera de la forma que lo contiene. Kandinsky era un cristiano or-

todoxo, y también un adepto de la Teosofía, que propugnaba teorías sobre el color y la forma en relación con la trascendencia religiosa. *Obertura musical: la cuña violeta*, de 1919, nos sirve para pensar un poco lo que Kandinsky le escribía a Schoenberg en 1911.

Finalmente, quizás el creador más emblemático de toda esta exposición es el genial Malévich. El filósofo-matemático Ouspensky trazó la idea de una cuarta dimensión que estaba al alcance del hombre en el arte que representaría formalmente así: una superficie plana donde proyectamos formas sólidas como si lo atravesaran cayendo desde el espacio. Lo que puede a primera vista parecer estática colocación y racional empeño en el suprematismo de Malévich no es sino el simbolismo geométrico de la trascendencia del espacio, la visualización de la cuarta dimensión. *El carpintero* de 1928-32, *El segador*, *La segadora* de 1912, son retratos de una vanguardia preocupada por el hombre

oprimido que siempre ha labrado la tierra, a quien incluso la Revolución le ha taponado la boca y le ha cortado la lengua. El *mujik* de Malévich es una forma icónica primitivista que está sometida a la vez a un proceso espacial y volumétrico de pura vanguardia, atrapado en la intemporalidad de un brillante fondo naranja, visión de campo estilizada. Nadie como él combinó el poder de la forma revolucionaria con la crítica a un sistema totalizador que desgraciadamente acabó con la sobrecogedora energía de estos años creadores y turbulentos.



Ródchenko, *Composición sin objeto*, 1917. Técnica mixta, 76 x 50,8 cm. Museo de Arte, Ivánovo.