

No son vivencia onírica, como visión o revelación: lo son del proceso creador, donde la forma da vida a la forma como alumbramiento y ningún ente tiene virtud de permanencia al ser más fuerte el impulso de metamorfosis. Por tal manera, en escasos momentos alcanza la faz de las cosas, la cara del hombre. Rara vez hay en ellas algo de existencia individual, de alma humana: la expresión suele ser vacía, triste, llena de asombro o ávida siniestramente. Este es el precio que ha tenido que pagar Picasso: el de la dimensión de lo psíquico. Con toda la potencia de su capacidad se nos aparece como el instinto creador personificado, como el gran incitador que a tantos ha estimulado y ayudado a presentir y lograr nuevas vivencias formales, pero sin lograr él mismo elevarse mucho más alto que los abismos a que desciende.

#### Los clásicos del cubismo en el Museo de Arte de Basilea

Gracias al espléndido donativo del gran amigo y mecenas del arte moderno imperante en el París del año veinte, el Museo de Arte de Basilea ha enriquecido sus colecciones en 1963 con unos 90 óleos, acuarelas y esculturas de los más famosos maestros del cubismo. Según el Director del museo, F. Meyer-Chagall, en él "puede revivirse de modo maravilloso el alto y clásico momento de la historia del arte que se ha llamado cubismo". La Roche había comprado, con gran anticipación, obras de Picasso, Braque, Gris y Léger, así como cuadros de Le Corbusier y otros conspicuos representantes del arte moderno de orientación cubista.

(1) N. de la R. Reproducimos los conceptos finales del interesante trabajo del Dr. Gradmann "Picasso und seine Kunst", 1963.

## MALIEVICH, ESE GRAN DESCONOCIDO

por WILL GROHMANN

En la historia de la pintura del siglo xx pocas figuras están tan envueltas en una legendaria caligine como Kasimir Maliévich. No es mucho lo que de él se sabe a pesar de haber permanecido durante más de dos meses en Berlín el año 1927 y haber estado entonces también en la Bauhaus de Dessau, en cuya serie de publicaciones encontramos uno de sus originales y haber quedado en manos de su amigo el arquitecto Hugo Haering unos cuantos cuadros suyos. No se ha sabido durante mucho tiempo lo que había sido de él, ni si había muerto y cuándo, hasta que se filtró el dato de 1935 como año de su muerte y 1929 como año de su divorcio de la vida artística oficial rusa. Es el año de la expulsión de Lunacharski, que hasta entonces había hecho lo que había podido por el "arte zurdo" y había facilitado el viaje al extranjero a numerosos artistas —el de Kandinsky a fines de 1921 y el de Maliévich en 1927—, a pesar de que ya en vida de Lenin se había anatematizado lo moderno como desvarío por razón de Estado. Sorprende que Maliévich se haya podido sostener en Leningrado hasta 1929. Pero su sensibilidad era tan rusa que en 1927 regresó de sus vacaciones en el extranjero, consciente ya del camino que seguiría el arte. En manos de sus amigos, la familia von Riesen, en cuya casa se hospedaba en Berlín, había dejado sus manuscritos y sus cuadros. Su preocupación no se fundaba en motivos de vanidad, de ningún orden, sino en la vehemencia de su convicción de que su teoría era la única acertada.

Hans von Riesen, hijo de los amigos berlineses del pintor ruso, nos dice en el prólogo del nuevo libro de Maliévich<sup>1</sup> que antes de repatriarse revisó su material científico, dejándolo bien empacotado y atado con la advertencia de que si en un plazo de 25 años no se recibía ninguna noticia suya debería abrirse el paquete y procederse a voluntad con su contenido. Empezó el viaje de regreso antes de que se publicara su libro en la serie de la Bauhaus. El paquete contenía dos carpetas con manuscritos, cuatro cuadernos de notas (1923 a 1927)

y recortes de prensa (1910 a 1927), además de hojas sueltas, cartas, etc. Descifrar sus manuscritos fue tremendamente difícil, pues en su terminología y su sintaxis era Maliévích tan obstinado como en su arte, y ha sido una suerte poder disponer aquí de las largas experiencias de Hans von Riesen. Pero aun movilizó otros expertos la Editorial Du Mont: el pintor P. A. Mansurov, que había trabajado con Maliévích, Ida Meyer-Chagall, Peter Luft y Troels Andersen. Entre todos se ha conseguido finalmente esclarecer un poco esta orientación del arte ruso.

En Leningrado y Moscú era conocidísimo cuanto en arte ocurría en Alemania, Francia o Italia. Se ha dicho que Matisse y Picasso eran más conocidos en Rusia que en la propia Francia. Surgen nuevos grupos de artistas a partir de 1907: el de los simbolistas de la "Rosa Azul Celeste" en 1908; el de los expresionistas del "Toisón de Oro" en 1909; el de la "Liga de la Juventud", con Maliévích, Tatlin y los hermanos Burliuk (al que Kandinsky invitó a la exposición de 1911 del "Jinete Azul"), en el otoño de 1909, etc. Una ramificación fue el grupo que se denominó "Cola de burro". ¿Había una alusión a este grupo de radicales artistas en el reciente discurso de Jruschov? Ya en 1911 tienen éxito los futuristas, se habla de "cubo-futurismo" y Marinetti es aclamado en su gira de conferencias poco antes de la Primera Guerra Mundial. ¿Se concibe esta provocativa vida artística en la Rusia césarea precisamente y la reacción que ha venido después?

Lo que Maliévích se proponía con su "suprematismo" fue siempre un poco dudoso. Ni siquiera el libro publicado por la Bauhaus consigue aclararlo en forma convincente. Después de la publicación de Du Mont puede verse cuán cerca de su compatriota Kandinsky estaba Maliévích. Aunque son evidentes las diferencias de teoría y práctica, "Suprematismo" (1922) y "Lo espiritual en el arte" de Kandinsky (1910-12) se leen como confesiones filosóficas afines y como profecías. Lo esencial está entre líneas: tras las cosas "formales" se presentan hombres de profunda sabiduría, de intuitivos conocimientos y de una fe que mueve las montañas. El mundo objetivamente conformado, orientado respecto del hombre únicamente, es para Maliévích un ejemplo entre muchos: tras el sistema de relación entre hombre y mundo, hasta hoy vigente, hay otro que anula las relaciones e implicaciones objetivas, hay "la verdad única del ser sin objetos", la "silente nada", el punto cero.

Se trata, pues, de encontrar nuevos signos para la reproducción de las sensaciones inmediatas independientemente de los reflejos abstractamente configurados del mundo de los objetos en la intimidad del hombre (Kandinsky). Maliévích llama a este método "suprematismo". Es todo menos intelectual, es más bien alucinatorio, de otro modo la armonía entre las sensaciones y las leyes cósmicas sería indiscernible y "ni la solemnidad de las emociones, ni la solemnidad del Universo" se revelarían. En la Exposición "0,10", Leningrado 1915-16, expone Maliévích un "Cuadrado negro sobre fondo blanco", la "forma cero", la experiencia de la inobjetividad pura, el "icono desnudo, desmarcado" de su época. En una carta a Moholy-Nagy, citada en la introducción del libro, dice Maliévích que el contenido de su arte son sensaciones inobjetivas en cuya virtud establece una relación de armonía con el cosmos. De aquí que de sus cuadros de la "Gran Exposición de Arte, Berlín, 1927", a diferencia de los expuestos por los constructivistas europeos, trascendiera un hálito del numen, un sacro aliento.

Es una delicia leer los ataques de Maliévích al materialismo y su defensa del arte. "Los contenidos de lo general son conocidos", dice. "Se reducen exclusivamente a puras necesidades de forraje y cebadero objetivo —prácticas y religioso-espirituales. Por eso todo arte creado con

sentido objetivo-práctico será lo que siempre ha sido: ¡un oficio!... Pese a todas las reflexiones prácticas, todos los esfuerzos humanos al cabo se orientan hacia una finalidad única: llegar al estado inobjetivo, absoluto, en el que inercia y diferenciaciones se esfuman a la visión". El arte sólo puede tenerse a sí mismo como contenido y el suprematismo es la "totalidad de las emociones inobjetivas, sin finalidad, sin objeto, no determinadas por una meta, por un fin y naturalmente condicionadas".

El "Manifiesto Unovis" de 1924 constituye el final del libro. Maliévich deriva lentamente hacia la problemática de la arquitectura y el urbanismo sin poder insertarse en la tarea práctica a través de sus modelos abstractos. Es expulsado cada vez más por la marea del acaecer hacia el borde de un límite y desaparece de la perspectiva pública. Todavía dio a la imprenta en 1931 un opúsculo sobre la "Sociología del color". En 1934, con ocasión de celebrarse el "Congreso panunionista de escritores", el realismo social fue declarado obligatorio para toda creación de arte y así han quedado las cosas.

(1) Kasimir Malevitch: *Suprematismus — Die gegenstandlose Welt*. Publicado por Werner Haftmann. Editorial M. Du Mont-Schauberg. Colonia, 1962. 289 páginas con 8 láminas.

## METAMORFOSIS DEL ESPIRITU FRANCES 1900-1960

por PIERRE DE BOISDEFRE

El siglo xx es escenario de una metamorfosis o, mejor dicho, de una *mutación* de la especie humana, cuyas consecuencias no hemos terminado de experimentar. Mutación que podría darle en la historia un lugar comparable al glorioso y cruel del Renacimiento. Ha ocurrido, ante todo, la prodigiosa aventura de la nueva física y la sustitución del mundo estable de nuestros padres por un "Universo en expansión", que por lo demás se pone constantemente en tela de juicio. Consecuencia de ello ha sido el descrédito, quizás provisional, en que han caído nuestra lógica clásica y conceptos, otrora inmutables, como el tiempo, la masa, el espacio, la velocidad o la función. La mecánica ondulatoria nos ha enseñado a desdoblarse así la realidad material en un aspecto corpuscular y en un aspecto ondulatorio; la relatividad generalizada, a combinar el espacio y el tiempo con la masa y la energía; una y otra, a imaginar los conceptos nuevos de discontinuidad, de degradación de la energía, de complementariedad, de entropía, de incertidumbre.

En resumen, entre la astronomía clásica y la relatividad cinemática, entre un mundo fundado en la conservación de la masa y de la energía y el nuevo mundo cuya piedra angular es la *entropía*, el contraste es total. La angustia de los hombres de ciencia no ha eludido a los filósofos y Valéry ha podido decir que la ciencia

ha pasado a ser "el primer enigma del mundo". Un físico como Schrödinger, ¿no ha llegado incluso a afirmar que esa ciencia es incapaz de darnos hoy en día una "imagen objetiva y consecuente" de la realidad? Si han de creerse las palabras de un paleontólogo de tanta autoridad como el abate Breuil, acabaríamos tan solo de "soltar las últimas amarras que nos sujetaban al neolítico". Nuestra confusión sería así tanto más explicable cuanto que nuestro espíritu mora todavía en un mundo hecho para alojar a nuestros antepasados.

En efecto, todas las civilizaciones que nos han precedido se habían constituido en torno a un concepto del hombre, de la tierra, de la sociedad, de la naturaleza, de nuestras relaciones con el mundo y, finalmente, de Dios, bastante sólido y bastante estable para servir a la vez de abrigo mental y de pedestal moral a cada generación. Pero desde 1880 hemos visto como, a la vez, la ciencia y las técnicas, la filosofía y las artes destruían esa imagen tranquilizadora y confortante e impugnaban, uno tras otro, todos los aspectos de la realidad. El dinamismo bergsonianiano la emprende ante todo con la primicia de la inteligencia y de la razón; seguidamente Freud afirma la del instinto; la fenomenología, finalmente, acaba de desmantelar las estructuras del conocimiento racional; hoy en día, son pocos los espíritus de Occidente que se atreven a afirmar el universalismo