

KAZIMIR MALEVICH

SUPREMATISMO Y ANARQUISMO



VV AA

En cualquier historia de la vanguardia rusa puede leerse que la izquierda artística prometió lealtad a la “Revolución de Octubre”, es decir, al golpe del Partido Comunista de 1917 y a la subsiguiente dictadura.

Sin embargo, los artistas de esa misma vanguardia, antes de ser cooptados por el poder del Estado, debatieron los acontecimientos de su época y la relación del arte con la revolución en la revista *Anarkhiia*.

Para Malévich y sus seguidores, la revolución rusa marcó un avance hacia la conciencia suprematista, una idea que promovió en *Anarkhiia*.

Allan Antliff: *Anarquía y arte*

Lo sucedido tras el juramento de lealtad es otra historia.

VV AA

KAZIMIR MALEVICH

SUPREMATISMO Y ANARQUISMO

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

KAZIMIR MALEVICH, EL SUPREMATISMO DE UN MÍSTICO

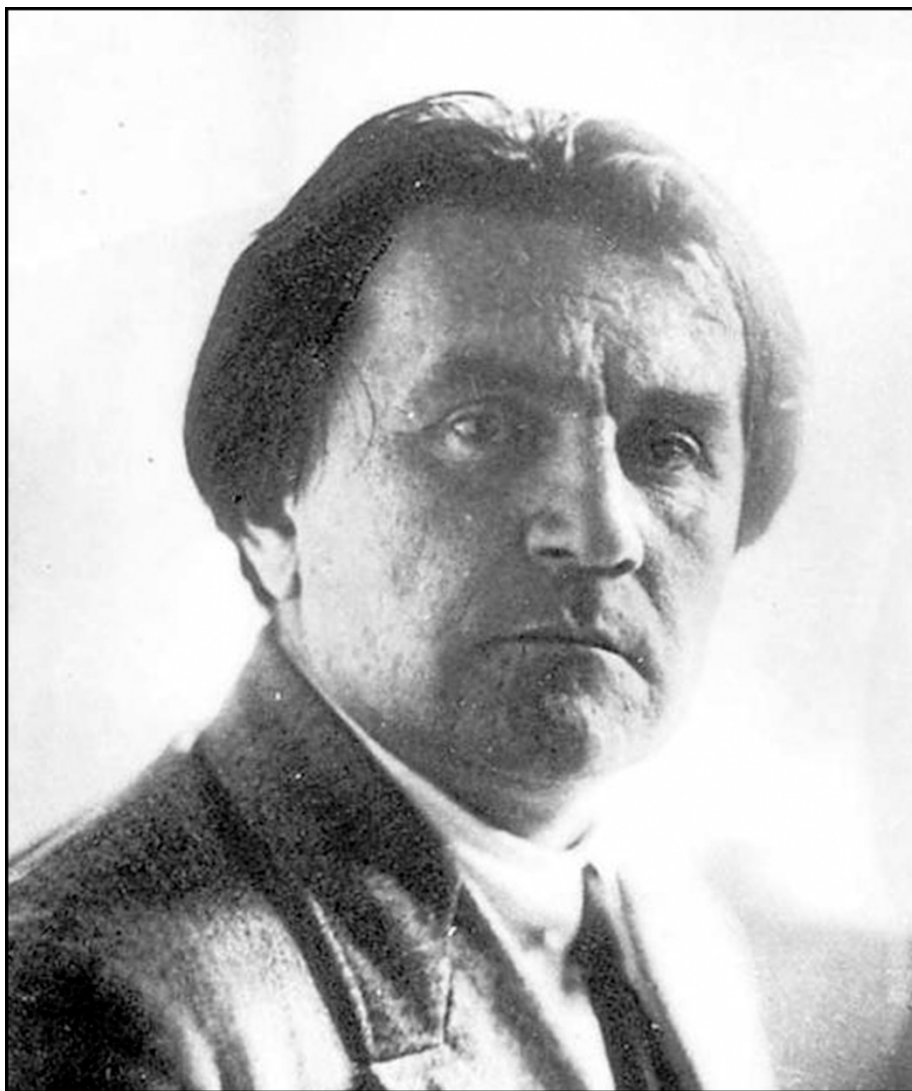
Dulce María Rivas Godoy

MALEVICH Y LA “DECLARACIÓN DE LOS DERECHOS DEL ARTISTA”
EN EL CONTEXTO DEL ANARQUISMO MOSCOVITA (1917-1918)

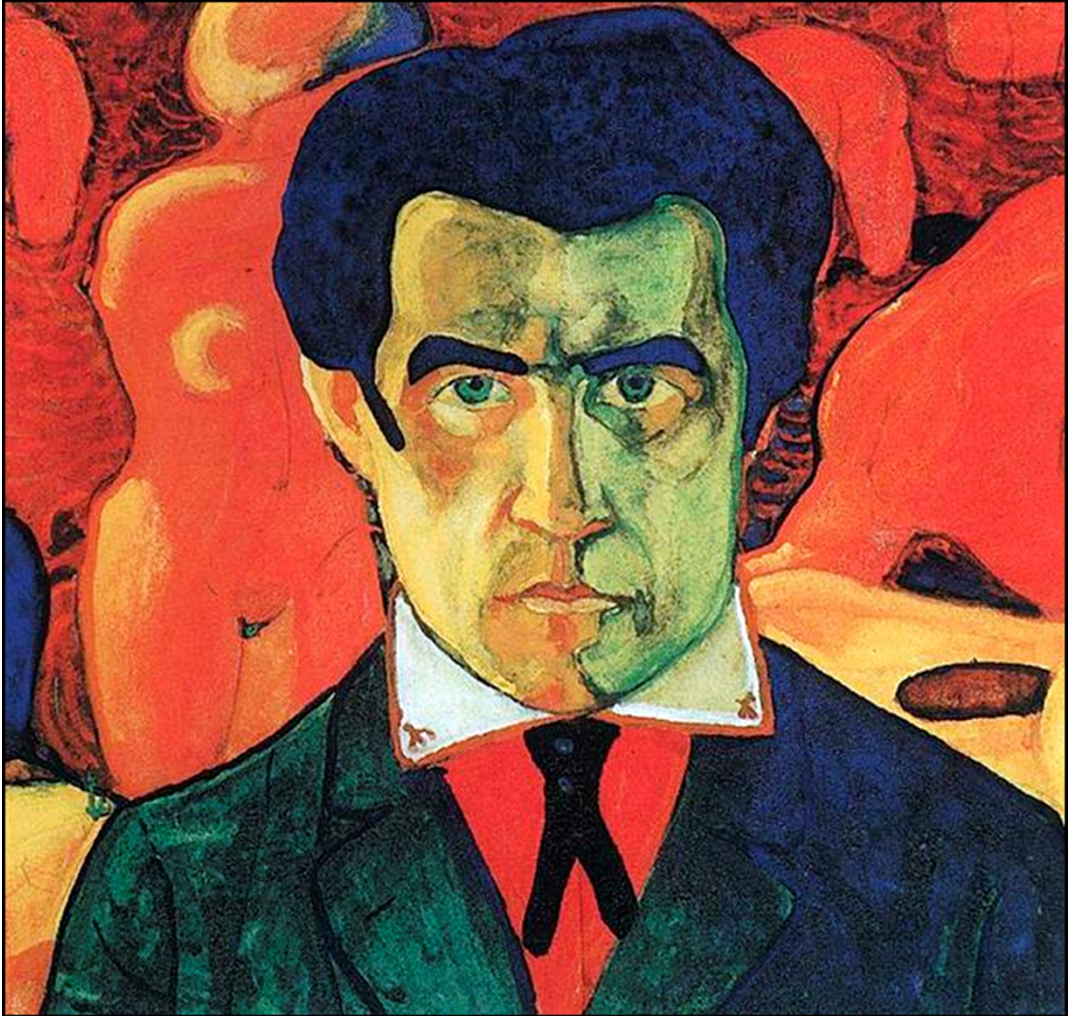
Gurianova, Nina Albertovna

El Suprematismo es el redescubrimiento del arte puro que, en el curso del tiempo, se ha obscurecido por la acumulación de “objetos”.

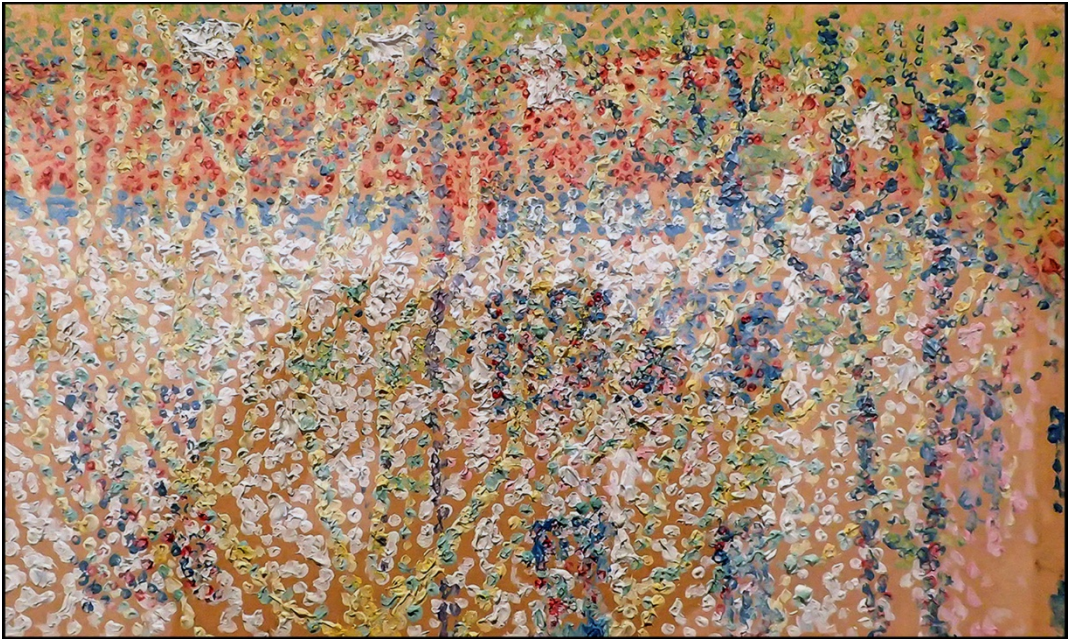
Kazimir Malevich,
El mundo no objetivo



Kazimir Malevich



Autorretrato, 1910



Paisaje, 1906

KAZIMIR MALEVICH, EL SUPREMATISMO DE UN MÍSTICO

Dulce María Rivas Godoy

La búsqueda de lo sagrado es un desafío continuo de la creación artística. Según Heidegger, el arte consiste en aportar a los mortales los rastros de los dioses ocultos en la opacidad del mundo.¹

El arte de Kazimir Malevich y su *Manifiesto Suprematista* son dos de los eventos artísticos vitales del siglo XX. Este pintor, nacido en Kiev en 1878 y líder de los jóvenes artistas rusos, se había visto involucrado desde 1909 en los más atrevidos experimentos pictóricos.

1 Cfr.: Heidegger, Martin, *Heidegger and the Quest for the Sacred. From thought to the sanctuary of faith*, Kluwer Academia Publishers, Holanda, 2001.

En la exhibición de la Unión de Artistas Jóvenes que se inauguró en St. Petersburgo a principios del invierno de 1913, el joven Malevich mostró vigorosamente su liderazgo. Sin embargo, en el arte, como en el devenir del hombre, los cambios tienen un proceso. En este ensayo, revisaremos los motivos que llevaron a la creación del movimiento denominado por su propio autor como Suprematismo.



Leñador

Inmerso en la era de las máquinas y de la industrialización, en su pintura *Leñador*, que él mismo denomina como una "composición dinámica", convierte a su campesino en un robot de agresivos volúmenes que parecen moverse. Está interesado en la relación entre las formas puras y su espacio circundante y busca una tensión interna que haga a su pintura vibrar. Lo extraño es que, aunque adoptó un Cubismo cercano al de Léger, él insiste en que sus raíces están en el Primitivismo del pueblo ruso. Él y su amiga Gontcharova se interesaron en las esculturas prehistóricas encontradas al sur de Rusia. Malevich piensa que es necesario "un regreso a la tierra".



Primavera. Jardín en flor, 1904

¿Qué pasaba en el mundo del arte por entonces? En 1913, un evento de considerable importancia ocurre cuando

Estados Unidos descubre el arte moderno. Hasta ahora, la pintura norteamericana había sido tradicionalista y provinciana. Hubo una exhibición en el Armory Show que causó un *shock*. Por primera vez, el público en Nueva York, luego en Chicago y Philadelphia puede ver el cuerpo entero de la pintura moderna desde Cézanne a Picasso y Duchamp. Pero Rusia también muestra signos de vida con Malevich.



Mañana en la aldea después de la nevada, 1913

Para 1915, con 36 años, Malevich decía que el Suprematismo iría más lejos que el Cubismo, más lejos que

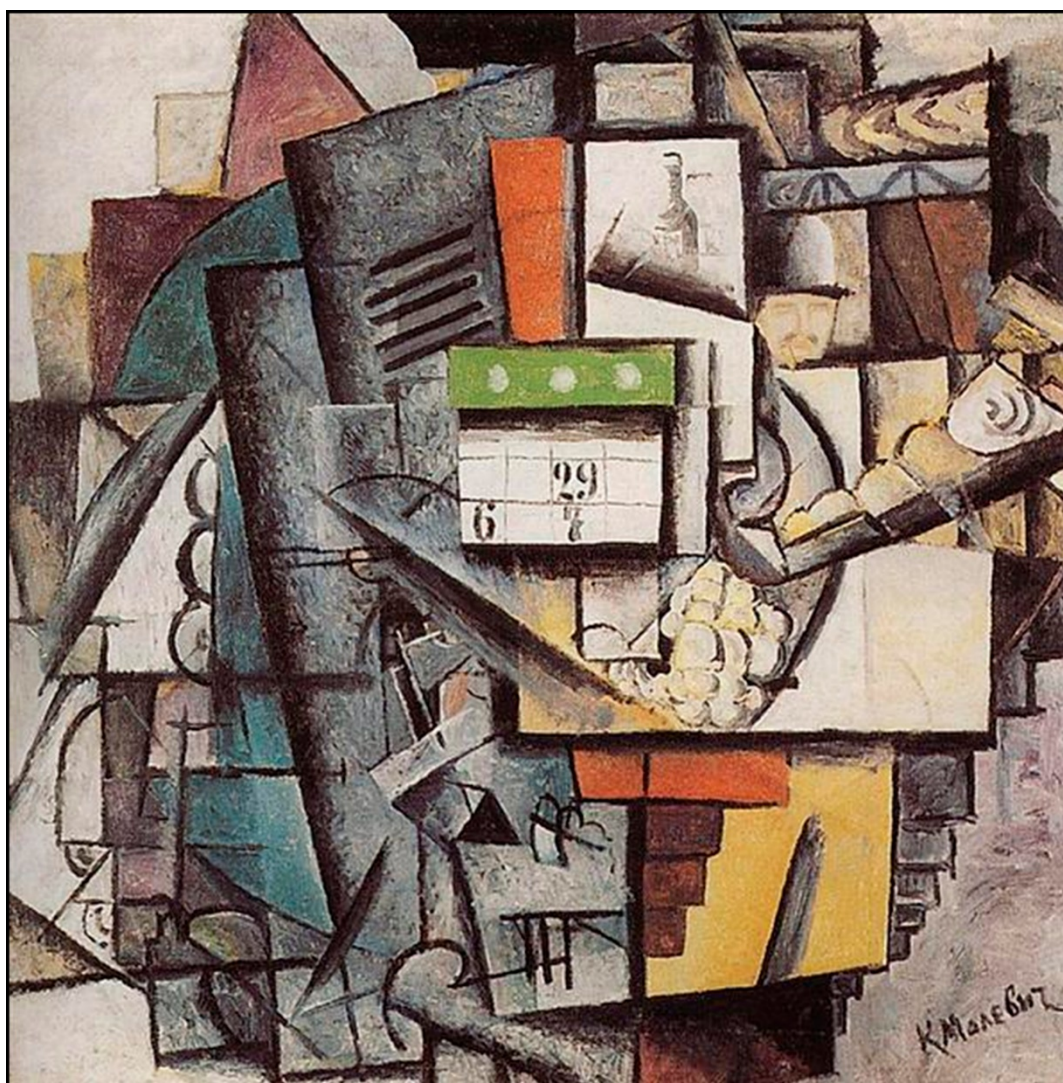
el Futurismo, más lejos que todos los movimientos de vanguardia juntos. Y no estaba tan equivocado. Sus ideas y teorías pusieron en cuestión cada creación artística estremeciendo cada obra de arte hasta sus cimientos.



Campesina, 1912

Desde finales del siglo XIX, los vanguardistas del arte en Europa y en Rusia habían estado siguiendo un ritmo acelerado: Simbolismo, Expresionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Rayonismo... y aquí está esta nueva tendencia

que es aún más innovadora: el Suprematismo. Pero aunque las vanguardias se suceden una tras otra, no necesariamente se parecen entre sí, excepto por una cosa que tienen en común: el deseo de eliminar a sus competidores.



Señorita esperando el tranvía, 1913

EL DESEO DE DAR CUERPO A LO ABSOLUTO EN UNA PINTURA PURA

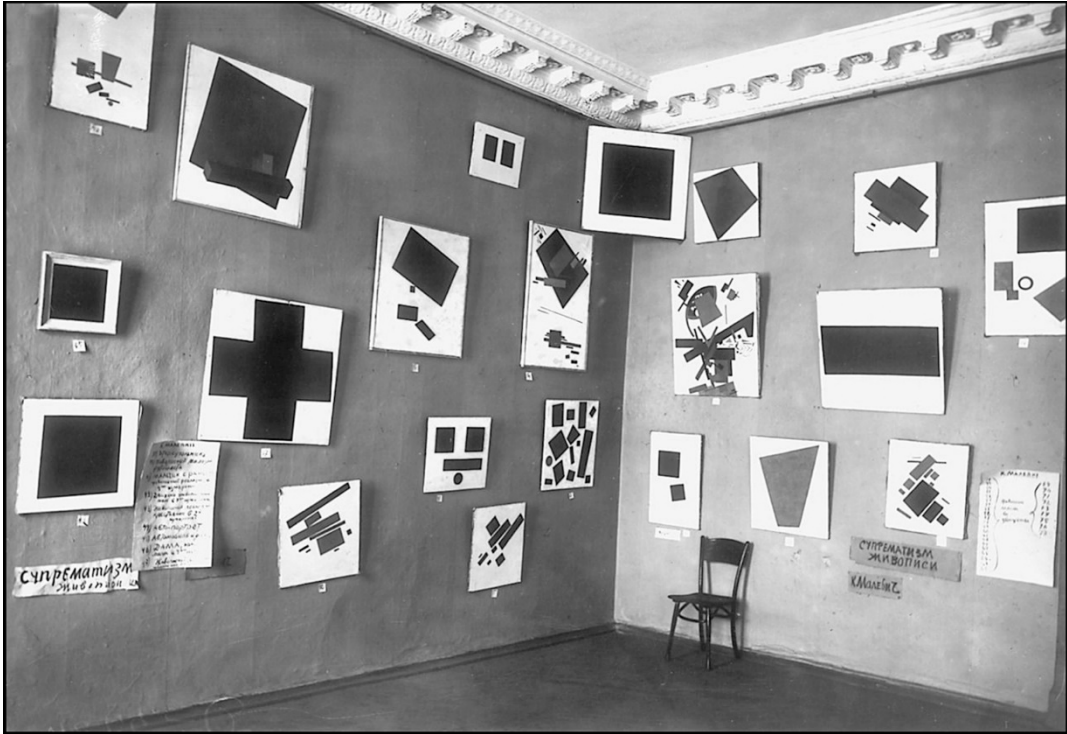
Toda la pintura pasada y reciente, antes del Suprematismo (así como la escultura, arte verbal, música) ha estado subyugada por las formas de la naturaleza, esperando ser liberada, para hablar en su propio lenguaje, independiente de la razón, sentido común, lógica, filosofía, psicología, leyes de la *causalidad y cambios tecnológicos*. [...] *Hasta ahora, no ha habido intentos pictóricos apropiados; es decir, sin recurrencia constante a la realidad.*

Del Cubismo al Suprematismo

La exhibición de diciembre de 1915 en Petrogrado bajo el título "0.10", nos da una idea de la rivalidad que existía entre los artistas de la vanguardia. Dos expositores enfrentándose debido a sus diferencias, inesperadamente dieron el espectáculo. El altercado fue tan violento que fue

necesario separarlos. Eran el alto y delgado Tatlin y la cabeza del nuevo movimiento: Kazimir Malevich.

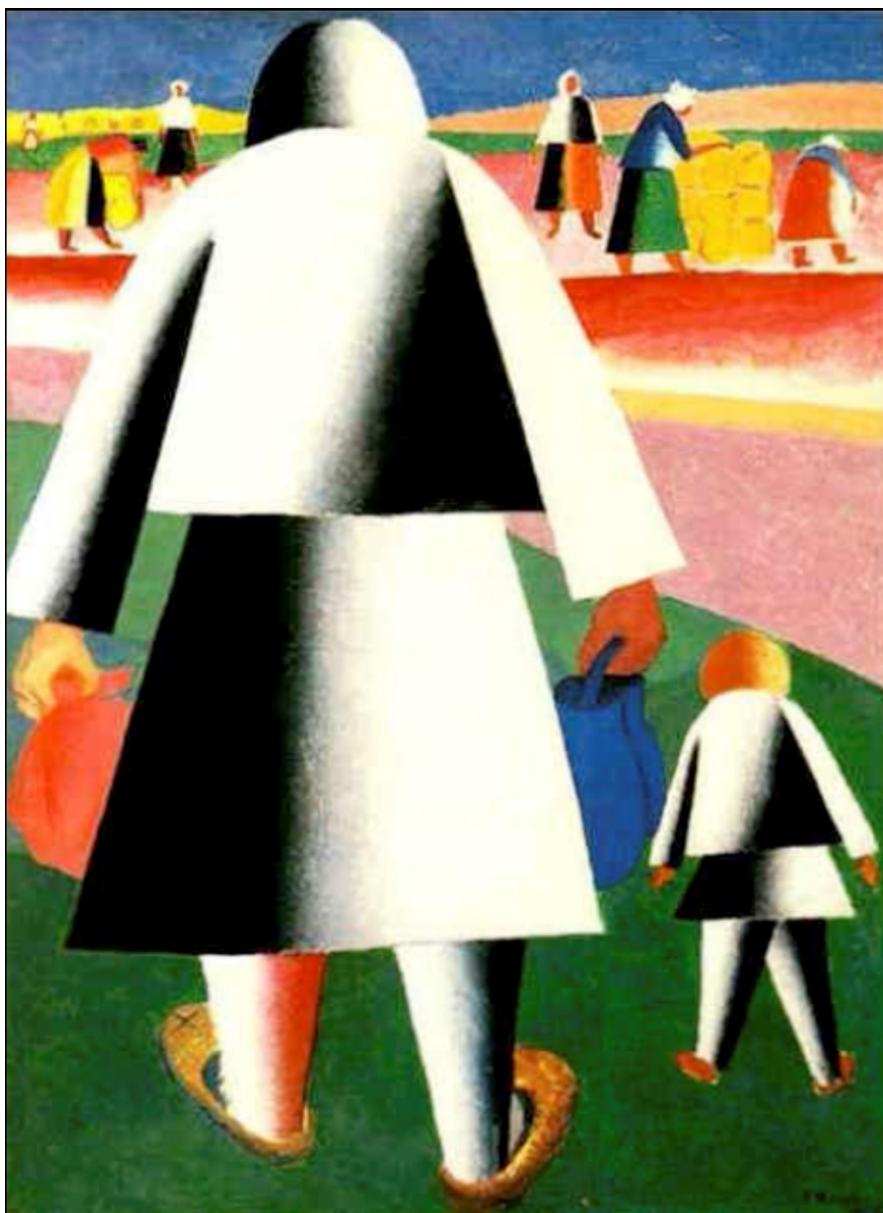
Su fervor revolucionario era incuestionablemente derivado de sus experiencias. Llegó a Moscú en 1905 y participó en los eventos revolucionarios de diciembre.



La exposición 0.10

Para entender la inquietud permanente en los círculos intelectuales rusos, es necesario no pasar por alto el trasfondo ideológico y político que la provocaba a finales del siglo XIX. La revolución frustrada de ese año y la durísima represión zarista posterior obligó a los artistas a tomar un cambio de dirección: el abandono de las fórmulas socializantes y la evasión y refugio en fórmulas y doctrinas místicas. Los grupos anarquistas y revolucionarios querían

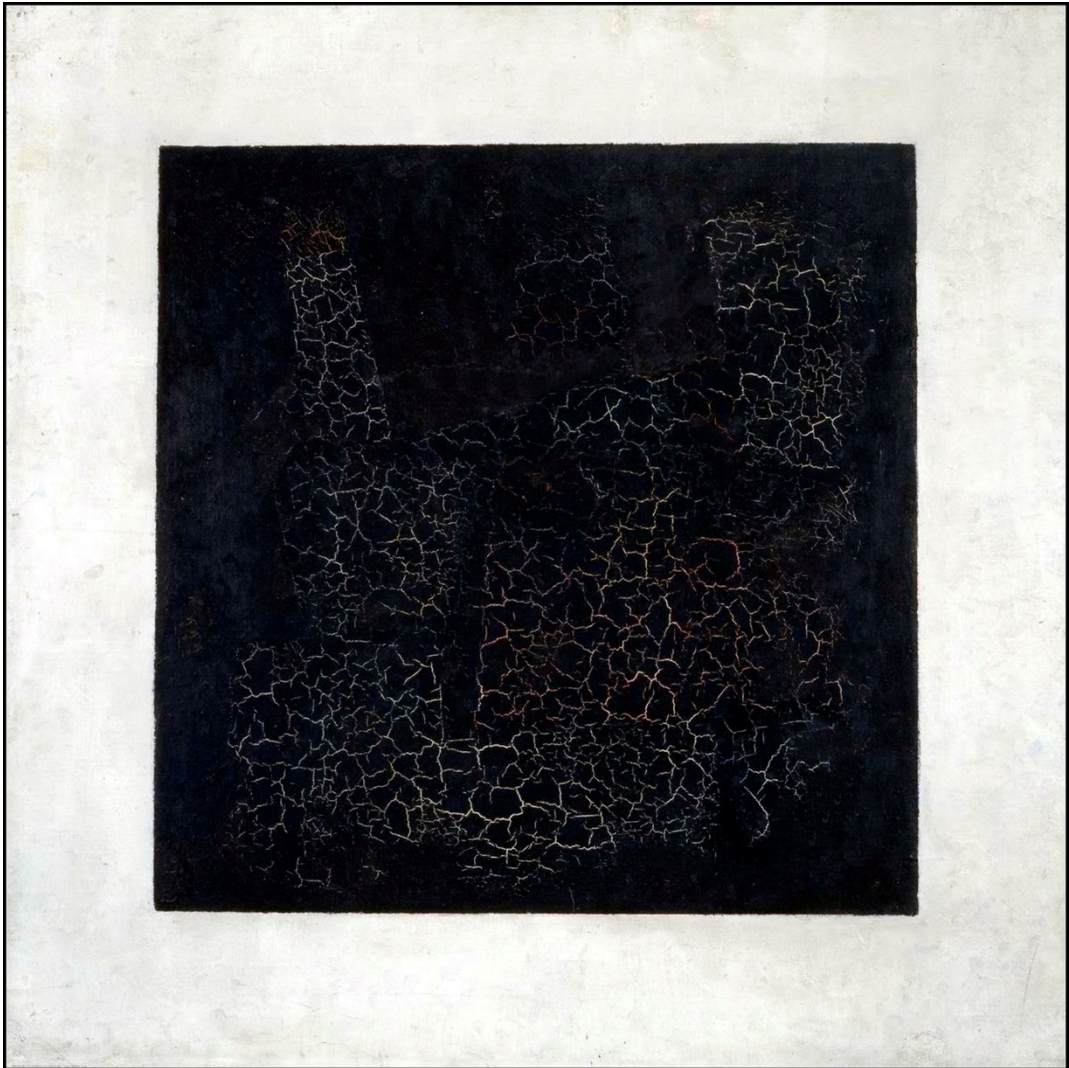
rehacer totalmente la sociedad de su tiempo. Del mismo modo, el maestro del Suprematismo pensaba destruir el viejo arte, construir un nuevo arte sobre sus ruinas y elevar lo más reciente hasta los más altos niveles.



Mujer con cubetas y niño

Malevich no cayó del cielo de las ideas puras. Sus utopías conceptuales toman forma en obras porque tenía un

pasado como artista. Sus primeros trabajos característicos datan de 1908. Eran pinturas figurativas de individuos que encarnaban los grandes símbolos de la humanidad. Muchas de las escenas pintadas estaban inspiradas en la vida rural.



Cuadrado negro sobre fondo blanco

El carácter monumental de las figuras como en *Mujer con cubetas y niño* de 1910, el tratamiento geométrico de los planos o el contraste de color, como en *Regresando de la cosecha* de 1911, son evidencia de que Malevich ponía especial atención a las pinturas antiguas como los íconos

bizantinos, así como en las obras modernas: Cézanne, Matisse, Picasso, Léger, Larinov, Gontcharova.

En 1913, después de una serie de pinturas llamadas “alógicas”, en las que acumulaba representaciones de objetos incongruentes en el mismo lienzo, saltando visualmente de un tema a otro, el artista optó por la abstracción, eligiendo llevarla a sus últimas consecuencias. Lanzó el *Manifiesto Suprematista* y 35 obras completamente abstractas. La más sorprendente de todas, la más cercana al grado cero de la pintura, era un *Cuadro Negro sobre Blanco*, muy mal acogida por la crítica, por ser comparada con un desierto estéril. No obstante, Malevich afirmaba que ese desierto no era un cuadrado vacío, sino la perfección de lo no-objetivo penetrado de sensibilidad.



Trabajadores de todos los países uníos, 1918

Según Malevich, el contraste elemental del blanco y negro libera una energía universal. Si los Cubistas o Futuristas, tan revolucionarios como eran, crearon un nuevo repertorio de formas capaces de expresar el mundo en que vivimos, en ningún momento dudaron de la legitimidad de la pintura que querían únicamente revitalizar. Pero hasta la posibilidad de la pintura es cuestionada por Malevich. Sus pinturas no solo son abstractas, sino radicales: ya no hacen ninguna referencia exterior, interior, física o mental.

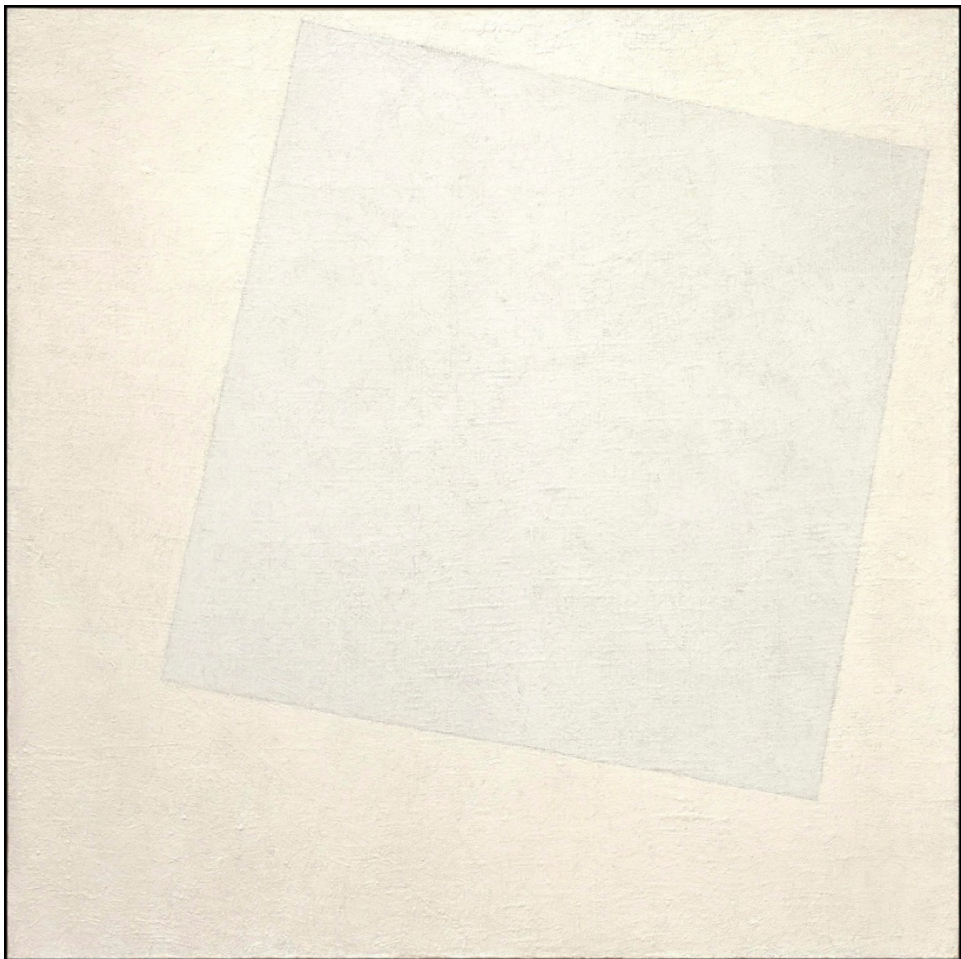
El público y los críticos, por supuesto, ridiculizaron la exhibición de Petrogrado. Malevich y sus discípulos se consolaban recordando que Manet y Cézanne también habían sido despreciados.

LOS LÍMITES DEL SUPREMATISMO

En el año siguiente a la revolución de 1917, el entusiasmo de los artistas de la vanguardia alcanza grandes alturas. Estos artistas son finalmente reconocidos y siguen comprometidos en su posición de tratar de cambiar el mundo. Pero Kazimir Malevich, a su modo, persiste en la búsqueda de la abstracción Suprematista radical. Envió 15

pinturas a la Décima Exhibición del Estado, que abrió en diciembre, incluyendo su *Cuadro Blanco sobre Blanco*.

En el catálogo dice: “He roto los eslabones y las limitaciones del color. Quiero que se sumerjan en la blancura... y que naden en su infinidad.”



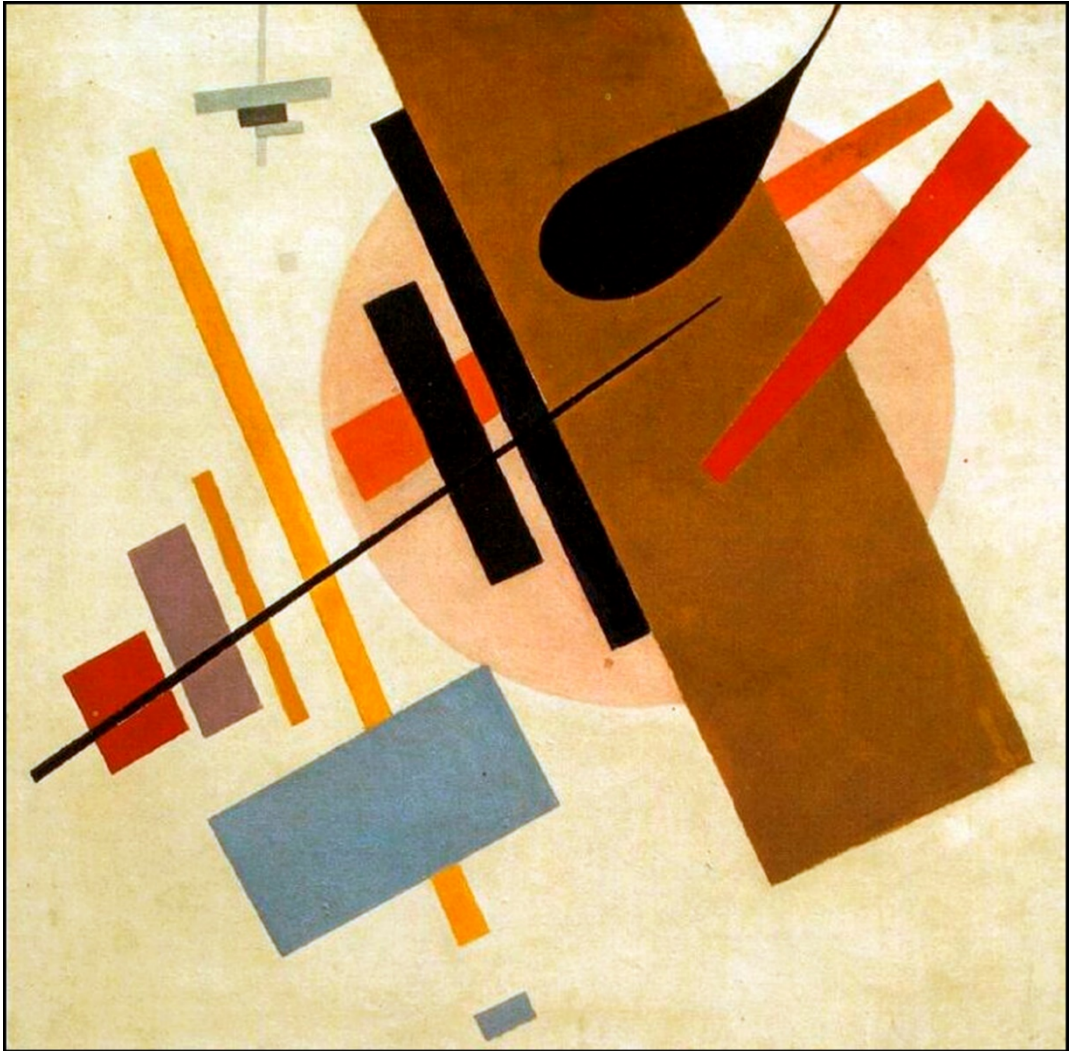
Cuadro blanco sobre fondo blanco

LA MUERTE DESESPERADA DE MALEVICH. 1935, LENINGRADO

Malevich era el director de Unovis, la escuela de arte fundada por Marc Chagall. “Yo mismo me retiré a un campo que es nuevo para mí, el del pensamiento; y hasta el alcance de mis posibilidades, expresaré lo que veo en el espacio infinito del cerebro humano.” Esta es la conclusión profética de un ensayo escrito por Kazimir Malevich el 15 de diciembre de 1920, como introducción a la edición especial de 34 dibujos Suprematistas, dominados por cruces, salidos de las prensas litográficas de Vitebsk.

El texto parece un testamento del pintor revolucionario ruso, que había heredado de su madre polaca, un misticismo que queda demostrado por su sed por lo fundamental.

Diseñó y pintó con patrones Suprematistas el ataúd en forma de cruz en el que lo colocaron el 15 de mayo habiendo muerto de cáncer en su cumpleaños número 57, en el que fue enterrado después de una procesión funeral.



Supremus n° 58, 1916

Malevich fue un notable teórico y escritor. “La pluma es más aguda que el pincel,” decía, tratando de obtener tantos seguidores como fuera posible, con el fin de formar un frente militante que pudiese hacer triunfar el arte como la etapa suprema de una vida diferente, donde las casas de la nueva persona estuvieran ubicadas en el espacio, siendo para él la tierra, una mera estación intermedia.



Cabeza de campesino, 1929

Tuvo seguidores, quienes lo convencieron de que el Suprematismo debía mover su centro de gravedad hacia la arquitectura y ejercer influencia en Alemania, especialmente en la Bauhaus. Pero en 1928, que fue el fin de la Nueva Política Económica (NEP), lanzada por Lenin en 1921, la centralización general de la administración, acompañada por el retorno al Academicismo en la escena artística, aísla a Malevich.



El cortador de heno, 1929

Era considerado un “filósofo soñador”, y fue víctima de acoso policíaco. En 1930 fue arrestado por tener contactos en Alemania, donde había sido invitado a exhibir. Al obtener su libertad, agradeció a sus amigos por haber destruido documentos que pudieran ser usados en su contra. Ya más prudente, empezó a hacer pequeños modelos arquitectónicos y regresando al arte figurativo, se dedicó a hacer retratos de familia.

La dinámicas revolucionarias que, en su opinión, eran la oportunidad para el hombre de alcanzar la capacidad de

armonizar con el universo, se volvieron en su contra. Pero, encerrado en su ataúd Suprematista y conducido a su tumba por una camioneta pick-up, con el cofre decorado con un cuadro negro sobre un cuadro blanco, se convierte en un símbolo de emancipación para los artistas.

El juego se acabó en la Unión Soviética. Con la muerte a los 57 años de Kazimir Malevich, místico iniciador del Suprematismo en 1915, la esperanza sin límite que los artistas avant-garde habían depositado en la Revolución de Octubre se ha extinguido definitivamente. Mayakovsky, representante de la poesía futurista rusa, quien colaboró en la elaboración del *Manifiesto Suprematista* o del “mundo de la no representación”, ya se había suicidado cinco años antes, vacío de esperanzas.

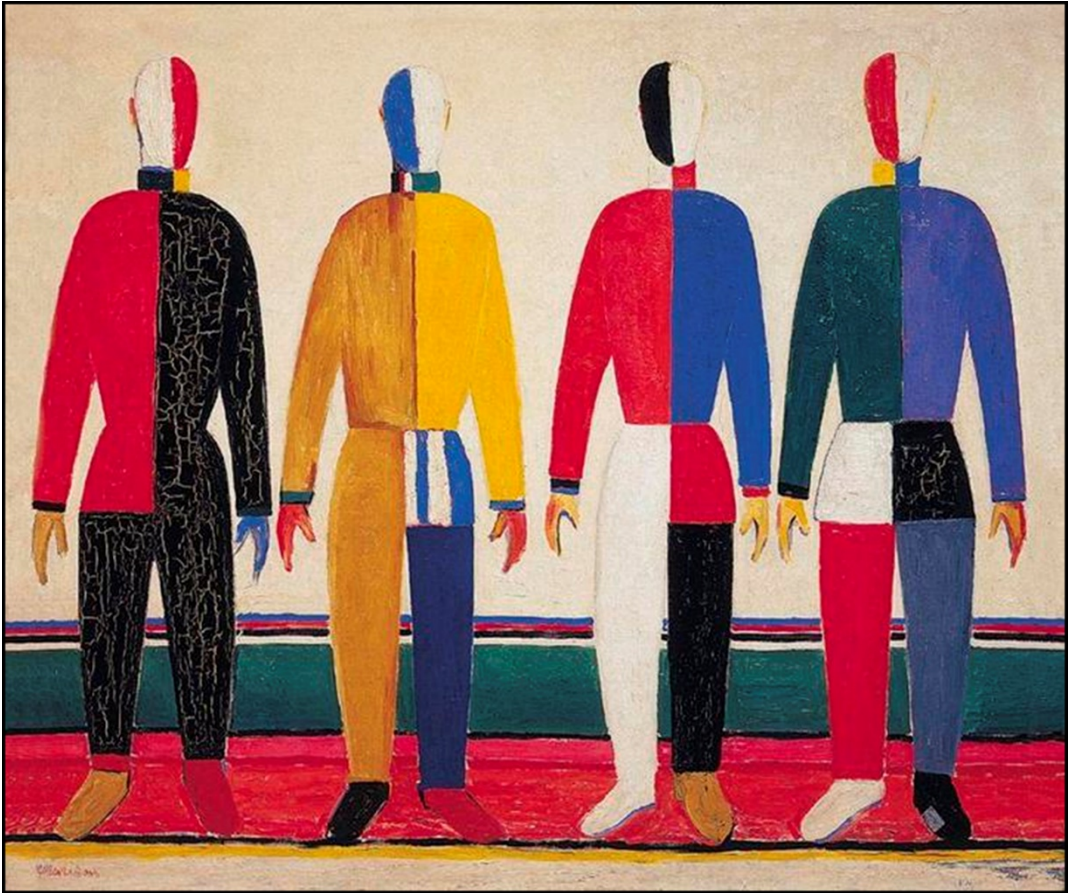
Pero la historia continúa. Cuando Moscú inaugura sus primeras tres estaciones del metro, con su exceso de ornamentos y festones, nuevas imágenes de culto aparecen. Hitler, por su parte, se convierte en una enorme amenaza para los artistas creativos. Sus ideas acerca del arte y la cultura son escalofriantes. La noche se cierne sobre Europa.

CONCLUSIONES

El camino de Malevich para llegar a la pura abstracción partió de sus investigaciones de naturaleza cubista, reduciendo su corpus formal a las figuras elementales de la geometría: el triángulo, la línea y la circunferencia. Pensaba que para llegar a este estado de producción artística pura el artista debe eliminar todo lo accesorio y todo lastre del mundo fenoménico; es decir, hacer brotar “del desierto” el arte puro.

El Suprematismo de Malevich se dividió en tres periodos: el período negro, el período de color y el período blanco, iniciado en 1918, en el cual pinta formas blancas sobre fondos blancos para expresar “el poder de la estática a través de una esencial economía de la superficie”. Se trata de un cuadrado diagonal en el interior de otro, siendo perceptibles ambos por la diferencia no tonal, sino de las pinceladas. Con estas obras Malevich llega a la soledad absoluta del lienzo blanco y al límite de la sensibilidad plástica. La poética de Malevich niega tanto la utilidad social como el puro esteticismo de la obra de arte; en sus cuadros el arte es un medio que reduce el objeto a la no-objetividad,

al igual que reduce al sujeto a la no-subjetividad. Propone un mundo vacío de objetos, de nociones.

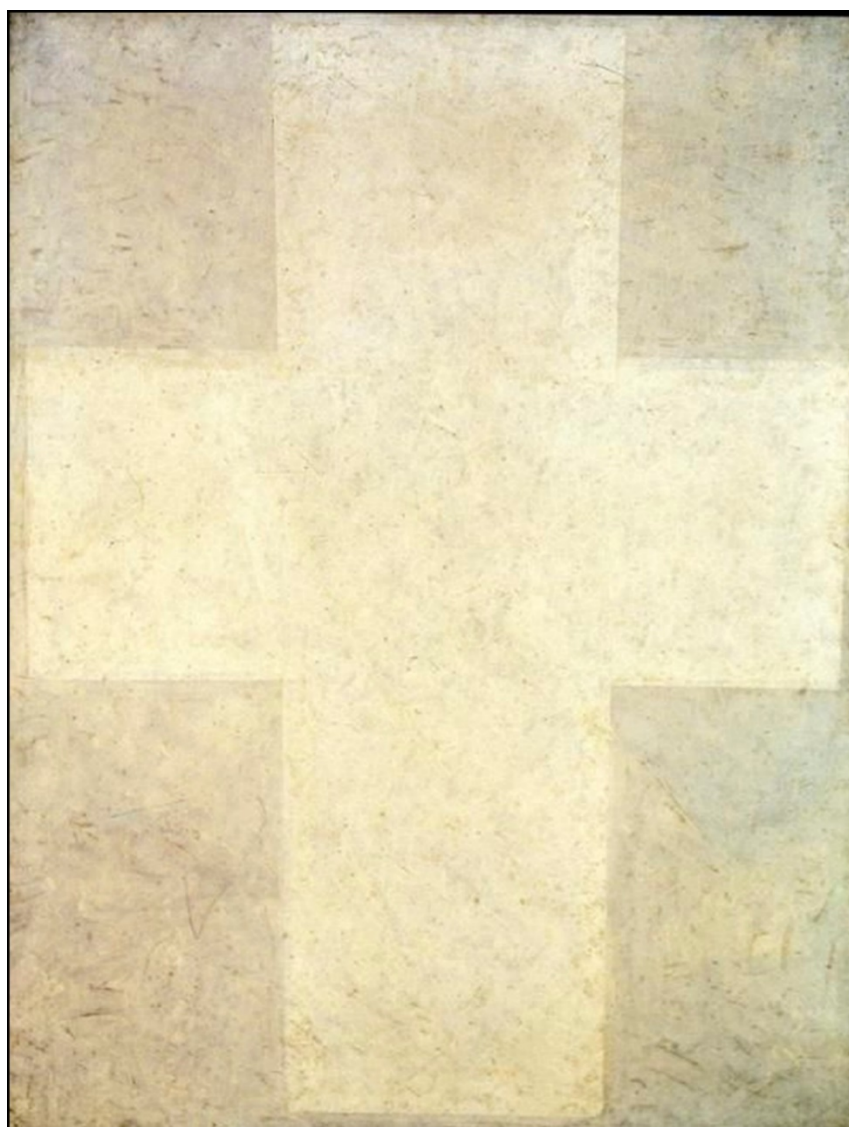


Deportistas, 1930

Sus creaciones llevan a la relación entre sujeto y objeto a un “grado cero”; son, más que objetos útiles o educativos, una estructura mental, una ecuación absoluta entre el mundo interior y el exterior.

Por ello, sostuvo una fuerte polémica con otros movimientos que querían cambiar el orden de las cosas por otro nuevo e instalar en el ámbito del arte nuevos objetos, realizados para el pueblo.

Malevich era un devoto místico cristiano, lo que le llevó a incluir a menudo la cruz latina en sus obras. Su creencia en que el arte era una actividad espiritual independiente enfocada hacia la pura sensibilidad, fue la base de su conflicto con los constructivistas, convencidos de que al arte tenía fines utilitarios y sociales.



Cruz blanca, 1927

FUENTES DE CONSULTA

Ferrier, Jean-Louis, Art of the 20th Century, trad. al inglés de Walter D. Glanze y Lisa Davidson, Chéne-Hachette, Turín, 1999.

Malevich, Kazimir, Del Cubismo al Suprematismo, s/trad., Grijalbo, México, 1975.

, Heidegger and the Quest for the Sacred. From thought to the sanctuary of faith, s/trad., Kluwer Academia Publishers, Holanda, 2001.

, El mundo no objetivo, s/trad., Doble J., s/Cd., 2007

Ruhrberg, Kart et al, Arte del siglo XX, Ed. De Ingo F. Walther, Océano, España, 2003.

MALEVICH Y LA “DECLARACIÓN DE LOS DERECHOS DEL ARTISTA” EN EL CONTEXTO DEL ANARQUISMO MOSCOVITA (1917-1918)

Gurianova, Nina Albertovna

Traducción: Paúl Marcelo Velásquez Sabogal

La publicación de la *Declaración de los derechos del artista*² [En adelante: *Declaración*] de Malévich en la sección CREATIVIDAD del periódico semanal de orientación política *Анархия (Anarkiia)*³, editado por la Federación Moscovita de Grupos Anarquistas, remite a dos cuestiones fundamentales. Primero, no solamente indica que dicho periódico ocupó durante varios meses de su existencia -

2 Artículo publicado por primera vez en la revista *Анархия*, n° 92 (23 de junio de 1918). Posteriormente fue reimpresso en: Kazimir Malévich, *Obras completas en cinco tomos*. T. 1. Moscú: Gileya. 1995. Pag. 69.

3 Anarquía. En adelante aparecerá en ruso: *Анархия*. (N. del T.).

desde septiembre de 1917⁴- un papel de primer orden entre las publicaciones radicales, sino que también superó su estrecha orientación política en tanto motivo fundacional, acogiendo a un público lector simpatizante del anarquismo que compaginaba con intereses artísticos y literarios cercanos a los círculos vanguardistas⁵.



Composición con la Gioconda, 1915

4 El periódico existió entre septiembre de 1917 y julio de 1918 (N. del T.).

5 Sobre el rol de los periódicos en los círculos literarios y artísticos, ver Leonid Geller, “Voyage au pays de l’anarchie. Un itinéraire: l’utopie,” *Cahiers du monde russe* 37 (1996), Allan Antliff, *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007), y Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy* (Berkeley: California University Press, 2012).

A su vez, desde su aparición, el público artístico de izquierda comprendió este periódico como propio, en cuanto fuente fundamental de noticias de la vida cultural del ala más radical de la vanguardia.



Retrato de Iván Kliun, 1913

Sus redactores -los hermanos Aba y Zeev Gordin-, que comenzaron el periódico como un folleto anarquista semanal, hacia 1918 pudieron engrosar al doble su volumen y acelerar la frecuencia de impresión a un número por día. La nueva periodicidad permitió, en gran medida, la aparición de la sección literaria y artística CREATIVIDAD. Desde la primavera de 1918 y hasta su clausura por las autoridades en julio del mismo año, algunos autores como Aleksei Gan, Kazimir Malévich y Alexander Rodchenko lograron -cada uno- publicar de manera ininterrumpida más de diez artículos. Entre los cuales, creo no equivocarme, podemos destacar la *Declaración* como publicación icónica⁶.

El escrito de Malévich se divide en dos partes. La primera, titulada *Vida del artista*, en donde se especifica la “inviolabilidad de la vivienda y el taller”, además de la más alta soberanía de la vida individual y la libertad sobre cualquier estructura o norma, sea esta ideológica o gubernamental.

Malévich es bastante puntual con su posición política contra la agresión y la violencia del Estado ante la población civil, coincidiendo con la posición misma del periódico: “nadie, ni ninguna ley, incluso en el momento que el Estado,

6 Sobre el rol de la filosofía del anarquismo en la formación de Malévich, ver el artículo de Igor Smirnov en las Obras completas ya mencionadas.

la patria, la nacionalidad estén próximos a la muerte, debe ejercer violencia alguna sobre la vida, ni administrarla bajo su acuerdo particular”⁷.



El afilador de cuchillos, 1912

7 Kazimir Malévich, “Declaración de los derechos del artista”, Obras completas en cinco tomos. T. 1. Moscú: Gileya. 1995. Pag. 69.

El tema de la inviolabilidad de la vida humana, las exigencias por detener la pena capital y el terror, no desaparecieron de los lineamientos políticos de *Анархия*, cuando en marzo de 1918 se dio inicio a ejecuciones no autorizadas de ciudadanos desarmados en las calles a manos de la “Comisión de emergencia” bolchevique de [León] Trotski, intensificando de esta manera la represión contra los anarquistas. La segunda parte de la *Declaración* considera “la posición económica del artista en el estado capitalista”⁸. Especialmente importantes son dos puntos de partida: primero, la exigencia de un total control del autor sobre el producto elaborado, es decir, sobre cualquier tipo de transacción que concierna a sus obras, incluyendo el procesamiento legal (“ninguna transacción ni con el Estado, ni con particulares debe realizarse sin el consentimiento del autor”); segundo, reconocimiento del derecho de prioridad del Estado en la compra de obras de arte, pero solamente para “galerías y museos del pueblo”, a saber, con un objetivo popularizador o instructivo, de manera que el Estado “se comprometa de manera inmediata a organizar museos en todos los lugares tanto provinciales como distritales y regionales, representando tantas manifestaciones como sea posible de las artes de todos los movimientos existentes”⁹.

Sin duda, esta parte de la *Declaración* está destinada a

8 Ibid.

9 Ibid.

convertirse en la base principal para la formación de la estrategia económica del *Sindicato de artistas y pintores de Moscú* [En adelante: *Sindicato de artistas*], pues no de manera deliberada fue escrita en el momento de las discusiones sobre la reformulación del sindicato, justamente momentos antes de la primera Asamblea General Constituyente de esta organización.



Suprematismo con ocho rectángulos rojos, 1915

Así mismo, su publicación compaginó de manera orgánica con la serie de materiales preparativos de la *izquierda*¹⁰, en vísperas de la reunión acontecida el 26 de junio de 1918.

En aras de aclarar la situación y alineación de fuerzas en torno la aparición de un documento como la *Declaración*, así como de la federación de artistas jóvenes o de izquierda entorno a *Анархия*, y también para esbozar la unicidad de este momento en la historia de la vanguardia temprana, debemos realizar un breve recorrido histórico.

Casi inmediatamente después de la Revolución Democrática de Febrero en 1917, que derrocó la monarquía absoluta en Rusia, el Gobierno Interino tomó la decisión unánime de establecer una nueva estructura de poder para los asuntos culturales, a saber, el así llamado “Ministerio de las artes”. A la cabeza de este ministerio estuvo Alexander Benois, quien voluntariamente ofreció sus servicios al nuevo gobierno. Dada su ya reconocida trayectoria como crítico de arte en el seno de la estructura zarista de la “Academia de Artes”, se le consideró como una autoridad bastante conservadora en las cuestiones artísticas.

Como crítico -capaz de impulsar o destruir la reputación de un artista o la totalidad de un movimiento- Benois actuó, usualmente, desde las posiciones de su propio grupo

10 Se refiere a la Federación de izquierda (o joven) del Sindicato de artistas. Más adelante la autora amplía esta discusión. (N. del T.).

Mundo del Arte¹¹, es decir, desde sus gustos e intereses personales. Precisamente este proceder provocó que el establecimiento del ministerio bajo su dirección causara un descontento general en todos los rincones de la *intelligentsia* cultural -desde los conservadores hasta los ultra-izquierdistas- indignados por el carácter “solapado” de tal decisión, tomada sin ningún tipo de consenso ni discusión pública.

Вторник, 19-го марта 1918 г. **ЕЖЕДНЕВНАЯ ГАЗЕТА** Вторник, 19-го марта 1918 г.

Рублики должны быть переплачены четко и на одной стороне листа.
Газетой отвечают на все свои вопросы ясно и коротко.
Статьи и заметки должны быть корректны.

РЕДАКЦИЯ И КОНТОРА.
Москва, М. Дмитрия,
д. "Анархия".
Тел. 2-32-04, 12-11, 5-134.
Началь. редакц. тел. 1-23-73.

АНАРХИЯ

№ 21. Орган Московской Федерации Анархистских Групп. Цена 30 коп.

Требуем немедленной отмены декрета о разоружах безоружных, кто бы они ни были!

РЕДАКЦИЯ. М. Дмитриев, д. дом "Анархия", телефон 2-32-04.
Для отписки присылать записку с указанием и адресом:
1. Забыт редакцией по почт. сред. и посылкам, от 1 ч. до 3 час. дня.
2. Забыт вст. ст. — ежедневно от 4-х ч. до 6 час.
3. Забыт ст. "Горюшка" — по вторн., чет. и субботам, от 6 до 6 ч. дня.

ОТ СОВЕТА ФЕДЕРАЦИИ
За последние время изменилось отношение Советов Федерации анархистских групп. Независимые лица отказались от помощи, оказываемой группой с целью восстановления автономии, и т. д. Советам Федерации Федерации анархистских групп в Москве, что является нарушением принципов автономии. Совет Федерации анархистских групп в Москве, что является нарушением принципов автономии. Совет Федерации анархистских групп в Москве, что является нарушением принципов автономии.

Штаб Черной Гвардии
Содержит на себя (создан и реорганизован):
Передышка
Все выступления боевых групп анархистов совершаются при непосредственном присутствии члена Штаба и только по малодателю, подлинным же не менее чем три члена Штаба.
На все выступления при необходимости указываются условия Штаба не отменяется.
В случае сомнения просить звонить по телефону 12-11.

Сайт Московского Федерального Анархистского Группы доступен по адресу: www.anarhia.org

Martes, 19 de marzo de 1918 (https://bidspirit-images.global.ssl.fastly.net/hermitage/cloned-images/127862/2/a_ignore_q_80_w_1000_c_limit_2.jpg)

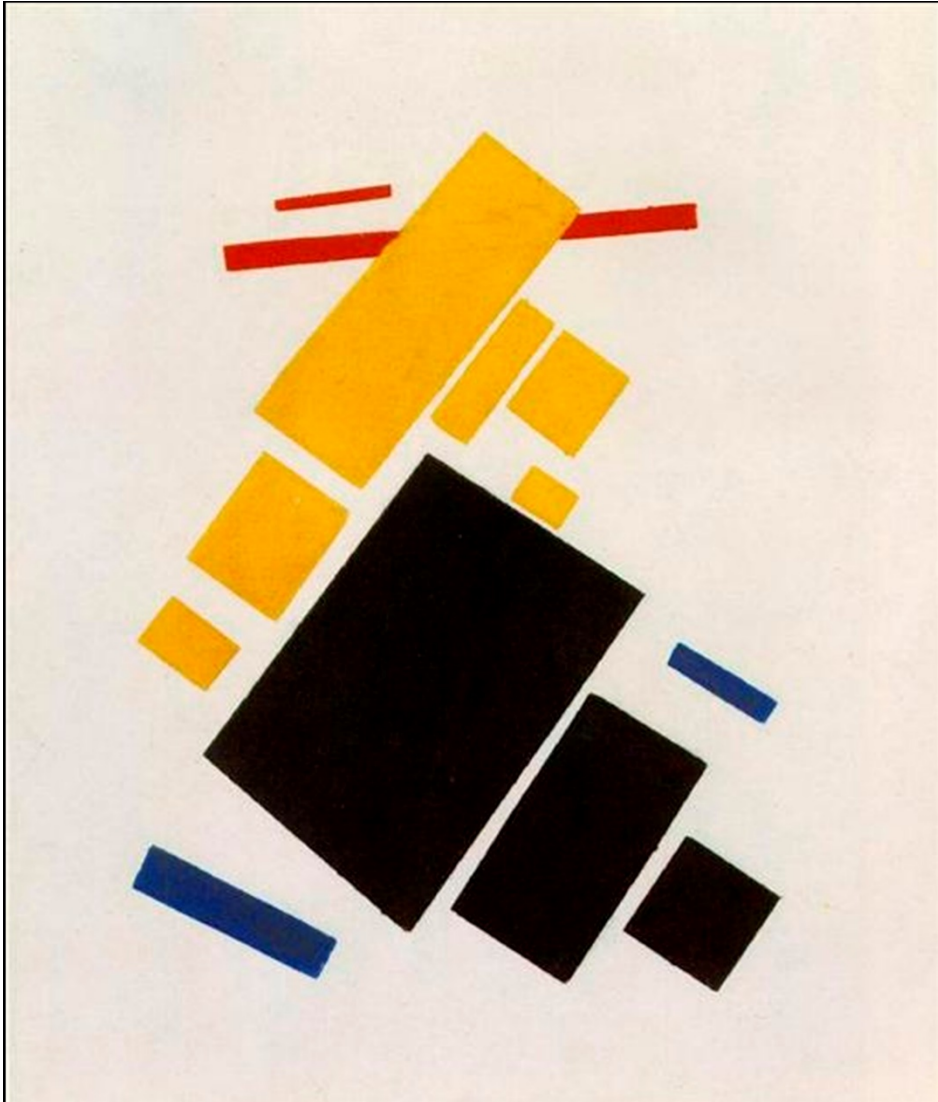
11 Мир искусства: Mir iskusstva, fue una asociación artística conformada en Rusia a finales de los años 90's del siglo XIX. Desde la cual se publicó una revista con el mismo nombre desde 1898. (N. del T.).

Las reacciones ante esta “toma del poder” desembocaron en un mitin por parte de los representantes de las artes el 12 de marzo en Petrogrado, al cual asistieron más de mil quinientas personas, que entre aplausos aprobaron la resolución del artista vanguardista Ilya Zdanevich sobre la creación no solamente de una nueva *Unión de trabajadores de las artes* [En adelante: *Unión de trabajadores*], sino también de una Asamblea Constituyente de artistas de toda Rusia para una “votación universal, igualitaria, directa, secreta, proporcional y sin distinción de género”, así como el llamado a la protesta contra el establecimiento del “Ministerio de las artes” y su apoderamiento por grupos particulares. En el último proyecto del estatuto se resaltó el objetivo principal de la *Unión de trabajadores*: “la creación de las condiciones que garanticen la libertad del creador, la libertad de la educación y las visiones artísticas... así como la libre propaganda de las ideas” basadas en el principio de descentralización y el rechazo a la “tutela” estatal sobre el arte. Así mismo, se proyecta la creación de un mecanismo para prevenir la “estatización” del arte: “una revisión legislativa y la supervisión obligatoria sobre los eventos y actividades gubernamentales y públicas en los asuntos del arte”¹².

“La Gran Revolución Rusa nos llama a la acción. Únanse. Defiendan la libertad del arte. Luchen por el derecho a la

12 V. P. Lapshin. *Vida artística de Moscú y Petrogrado en 1917* (Moscú: El Artista Soviético, 1983), 333-335.

libre determinación y al autogobierno. La revolución crea libertad. Fuera de la libertad no hay arte. Sólo en la libertad de la república democrática es posible un arte democrático”¹³.

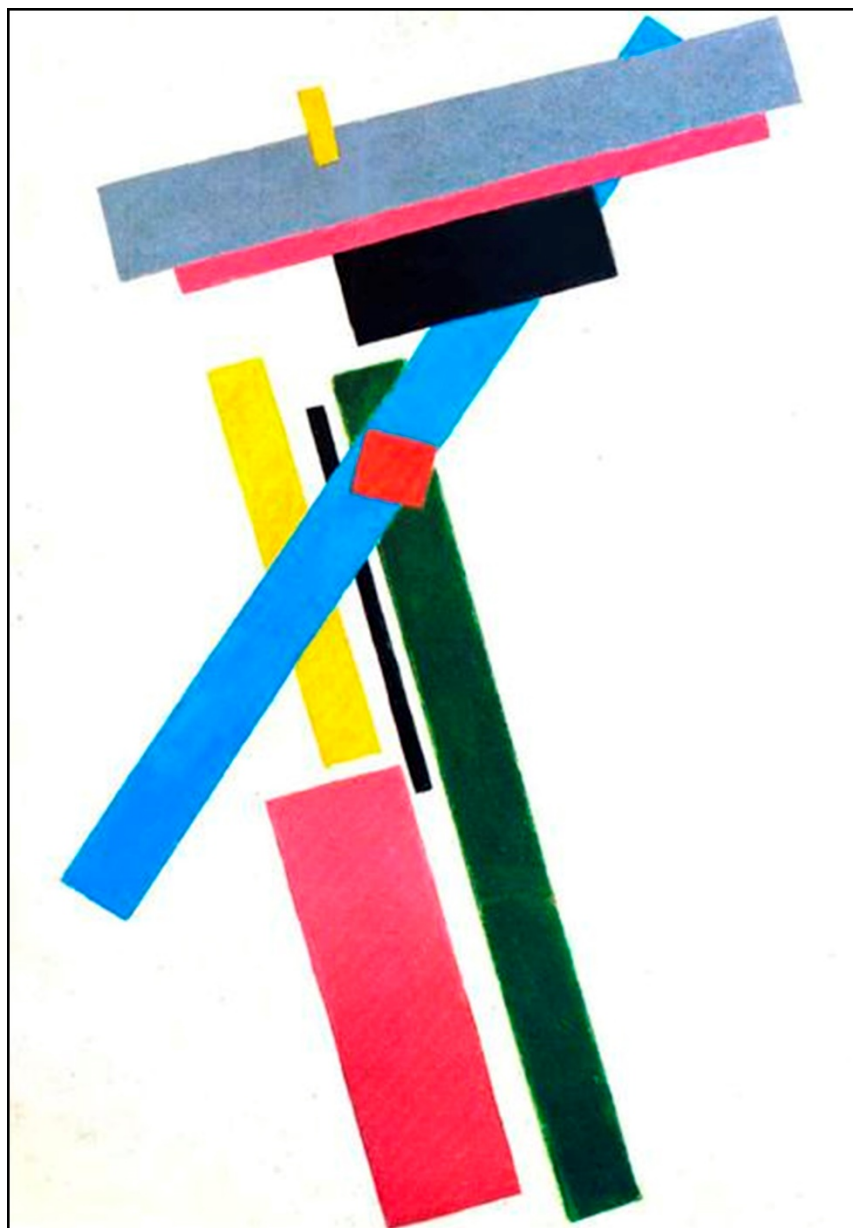


Composición suprematista: aeroplano volando, 1915

Tras la creación de la *Unión de trabajadores*, en abril se

13 Ibid.

fundó el *Sindicato de artistas*, cuyo programa repitió en su totalidad la declaración de la primera, en lo concerniente al “fortalecimiento de las verdaderas libertades de la pintura” y “el fortalecimiento de la independencia del arte de la presión de cualquier institución, organización o ente gubernamental”.



Construcción suprematista, 1915

Sin embargo, entre estas nuevas organizaciones artísticas emergió una disimilitud: a diferencia de la *Unión de trabajadores* -exorbitante y caótica a causa de sus proporciones- que contaba con ocho subdivisiones (arquitectura, escultura, pintura, música, teatro, literatura, historia del arte y artes decorativas), el *Sindicato de artistas* fue desde un inicio modelado bajo la consigna de un sindicato laboral y profesional con una estructura más dinámica y, vinculado por unos intereses económicos y sociales más estrechos.

El 24 de mayo de 1917, la asamblea general aprobó el proyecto elaborado por el grupo organizador del *Sindicato de artistas*, entre cuyos miembros se encontraban artistas vanguardistas. Este proyecto tuvo como fundamento la división del sindicato en tres federaciones: una antigua, una central y una joven; división considerada por los vanguardistas como la “única forma capaz de proveer un desarrollo libre a todas las tendencias artísticas que convergen en la federación”¹⁴.

La designación de “izquierda” -la más radical-, a la “Federación joven” es profundamente simbólica y, en mi opinión, deja entrever la continuidad directa con los ideales de la *Unión de la juventud*¹⁵ (la cual, por cierto, intentó en

14 Rogdaí. Aproximación a la historia de la formación de la unión, *Анархия* 96 (28 de junio de 1918).

15 оюз молодёжи: Soyuz Molodyozhi, considerada como el primer grupo artístico de la vanguardia rusa, existió entre 1910 y 1914. La Unión

vano renacer aquel mismo año de 1917). Pero, siguiendo el ejemplo tanto de la fallida comuna de la *Unión de la juventud*, como de las inmediatas formaciones prerrevolucionarias, marginales e “íntimamente partidistas” de la vanguardia, como por ejemplo, el “Suprematismo” de Malévich, nuevas ambiciones y concepciones sociales sentaron las bases de un sindicato de artistas.



Suprematismo n° 38, 1916

contó con cerca de 30 miembros de diferentes campos artísticos. (N. del T.).

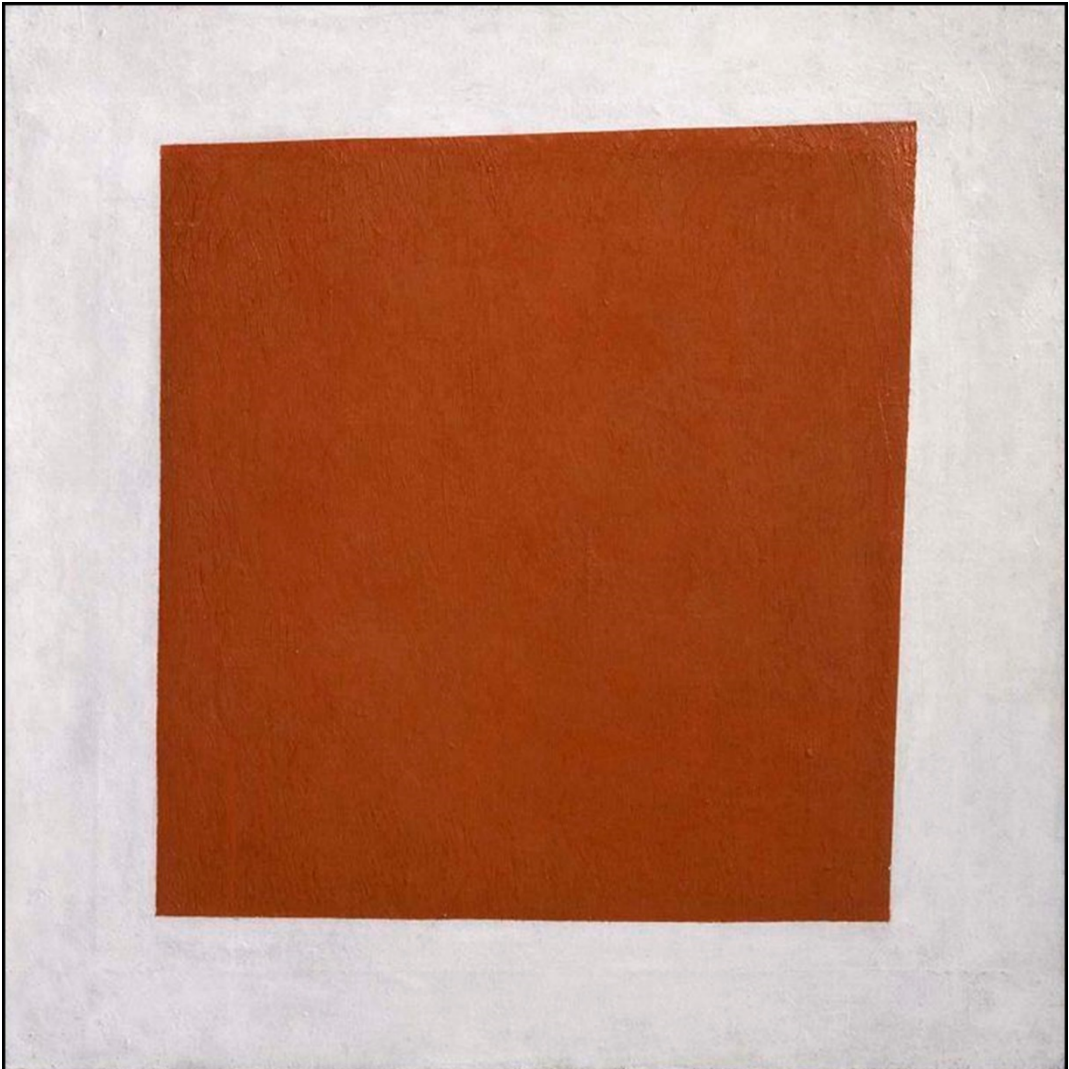
De este modo, en el ambiente de la vanguardia resonaba la idea de una asociación equitativa, soberana y autónoma compuesta no solamente por un reducido grupo con el mismo razonamiento, sino también por un amplio colectivo de artistas de todas las corrientes. Se trataba entonces, de un intento directo y activo de tomar en sus propias manos la formación no solamente del mundo artístico, sino también del mercado artístico y sus vínculos con la sociedad y el artista; pero esta vez, independientes de las nuevas instituciones políticas estatales y, de las estructuras económicas ya establecidas antes de la revolución y todavía en funcionamiento.

En el comunicado de los organizadores hacia los artistas, se dijo: “Colocado firmemente como un puente de hierro y hormigón sobre una sólida sedimentación, el Sindicato de Artistas y Pintores debe jugar un rol fundamental... El sindicato regula las fuerzas creativas incorporándolas poderosa, legítima y completamente: de ahora en adelante, que entre en vigor el nuevo principio creativo de la división para las asociaciones naturales de los artistas, y no para los muchos conglomerados de exposiciones casuales que son el resultado de la hostilidad y las condiciones anormales del arte.

Reforzaremos no una identidad, ni un nombre, ni una federación, por el contrario, reforzaremos las identidades, los nombres y las federaciones para fortalecer la vida e idea

del Sindicato: dejaremos que esta nueva idea eche profundas raíces, tanto en cada uno de nosotros, como en toda la masa de artistas”¹⁶.

En relación con este texto que sin duda anticipa la publicación de la *Declaración*, podemos resaltar dos momentos.



Cuadrado rojo, 1915

16 Lapshin, 359.

Primero, la narrativa metafórica, en especial, el uso simbólico de la expresión “puente de hierro y hormigón”, permite sospechar sobre la posible participación directa de Malévich en la elaboración de este texto, cuyo léxico remite en su totalidad a la estilística de la mayoría de sus ensayos publicados en el periódico *Анархия* en 1918; específicamente: *La arquitectura es como una bofetada al hierro y al hormigón*: “Cada siglo transcurre más aprisa que el anterior, carga con más peso, forjando para sí *camino de cuerpos de hierro y hormigón*”¹⁷. Esta relación testifica una seria orientación anarquista de la vanguardia moscovita.

Segundo, la idea misma de una organización de artistas bajo el modelo del sindicato de trabajadores es significativa (y no como estaba instituido en la segunda mitad del siglo XIX, en tanto grandes modelos conocidos como: “uniones”, o pequeños: “grupos” o “asociaciones” de camaradas). La forma de organización del sindicato de trabajadores tal como la forma primera de los Soviets, fue especialmente popular en Rusia entre 1917 y 1919 y, constituye no una idea bolchevique sino del anarco-sindicalismo. El sindicato desde un inicio se constituyó como el nuevo modelo de organización social de una célula autónoma, autogobernada e, independiente de estructuras de poder tanto partidista como político.

La reconocida investigadora del anarco-sindicalismo,

¹⁷ *Анархия*, 37 (6 de abril 1918). Cursivas de la autora.

Vadim Damier, destaca en su obra *Anarquismo y sindicalismo* que, Kropotkin “fue uno de los primeros en abogar a favor del trabajo de los anarquistas en sindicatos..., haciendo hincapié en su cercanía con el anarquismo en cuanto las cuestiones relativas a la auto-organización y auto-gobernabilidad del trabajo”¹⁸.



Hombre corriendo, 1933

¹⁸ Vadim Damier, *Anarcho-Syndicalism of the 20th Century* (Edmonton, Canada: Black Cat Press, 2009). coexistencia de diferentes posiciones ideológicas al interior de una misma estructura.

Damier caracteriza los sindicatos como instrumentos de sedimentación de las exigencias materiales colectivas en el marco de la comunidad existente. Contemporáneos a Kropotkin, tales como [Amédée] Dunois, [Errico] Malatesta, y Rudolf Rocker advirtieron en la concepción de un sindicato el potencial para la realización funcional del “anarquismo obrero”, que podría reemplazar el “anarquismo puro”, utópico, abstracto y sólo materializado sobre el papel. La estructura del sindicato propone una dirección a través de consejos-células y asambleas generales que garantizan la independencia de la minoría ante la mayoría por medio de una representación equitativa, y también la división en fracciones con direcciones autónomas, que, a su vez, aseguren la coexistencia de diferentes posiciones ideológicas al interior de una misma estructura

Todos estos principios, acompañados del concepto básico de la unión federativa de las organizaciones locales, dieron paso al *Sindicato de artistas*, gracias -exclusivamente- al dinamismo de los “jóvenes”, representados en el consejo institucional por nombres como, Malévich, [Vladímir] Tatlin, [Olga] Rozanova y [Nadezhda] Udaltsova, quienes poco antes habían comenzado su cooperación con el periódico *Анархия*.

En ese mismo momento, pero en Petrogrado, la influencia de los vanguardistas en la *Unión de trabajadores* poco a poco fue disminuyendo, lo que provocó que muchos

participantes del movimiento de “izquierda” petersburgués se distanciaron y buscaran espacios distintos para la manifestación de sus ambiciones. Vale la pena mencionar que, hacia mayo de 1917 Ilya Zdanevich, inspirador en gran parte de la concepción inicial de la Unión independiente, ya estaba en Tiflis, desde donde emigró posteriormente a París.



Chicas en los campos, 1932

Por su parte, [Vladímir] Mayakovsky simpatizó con los principios del anarco-individualismo en su creación

prerrevolucionaria, pero inmediatamente después de la Revolución de Octubre encontró un lugar junto al comisario de educación del pueblo [Anatoly] Lunacharsky. En 1919 junto con los “terroristas-voltarianos” [Nikolay Nikolaevich] Punin, [Nathan Isaevich] Altman, y otros, trabajó la ideología del “Arte de la Comuna”, y se convirtió en uno de los creadores del nuevo modelo de la “estatización” de la vanguardia. Proceso que, en esencia, contradecía directamente el principio fundacional de la *Unión de trabajadores*, concerniente a la separación del arte respecto del Estado, provocando una reacción de rechazo de los anarco-vanguardistas moscovitas, en especial de Malévich y Rodchenko.

Según los moscovitas, durante el año de su existencia, la *Unión de trabajadores* demostró de manera terminante su solvencia en tanto una activa organización pública encargada de “agrupar y organizar el mundo artístico”: “La Unión de trabajadores de las artes, sobre la cual, al inicio de la revolución, los círculos artísticos depositaron las mayores esperanzas; la misma que estaba llamada a agrupar a todos los trabajadores de las artes en aras de la defensa de los intereses comunes tanto en lo material, lo artístico y jurídico, finalmente perdió todo sentido social degenerando en un tipo de clubes ordinarios y círculos literarios y artísticos”¹⁹.

¹⁹ De la unión al club (Sobre la degeneración de la Unión de Trabajadores

De esta manera, desde el punto de vista de los colaboradores de la sección CREATIVIDAD del periódico anarquista, hacia la primavera de 1918 en la vida artística de Moscú, y en la de toda Rusia, emergió una intrincada situación: dos de las más influyentes organizaciones destinadas a dirigir la cuestión cultural en el país se encontraron en oposición radical, a saber, la democrática *Unión de trabajadores* y la División Bolchevique de Artes Visuales del “Comisariado Popular de Educación”.



La cosecha, 1911

del arte), Анархия

21 (19 marzo de 1918).

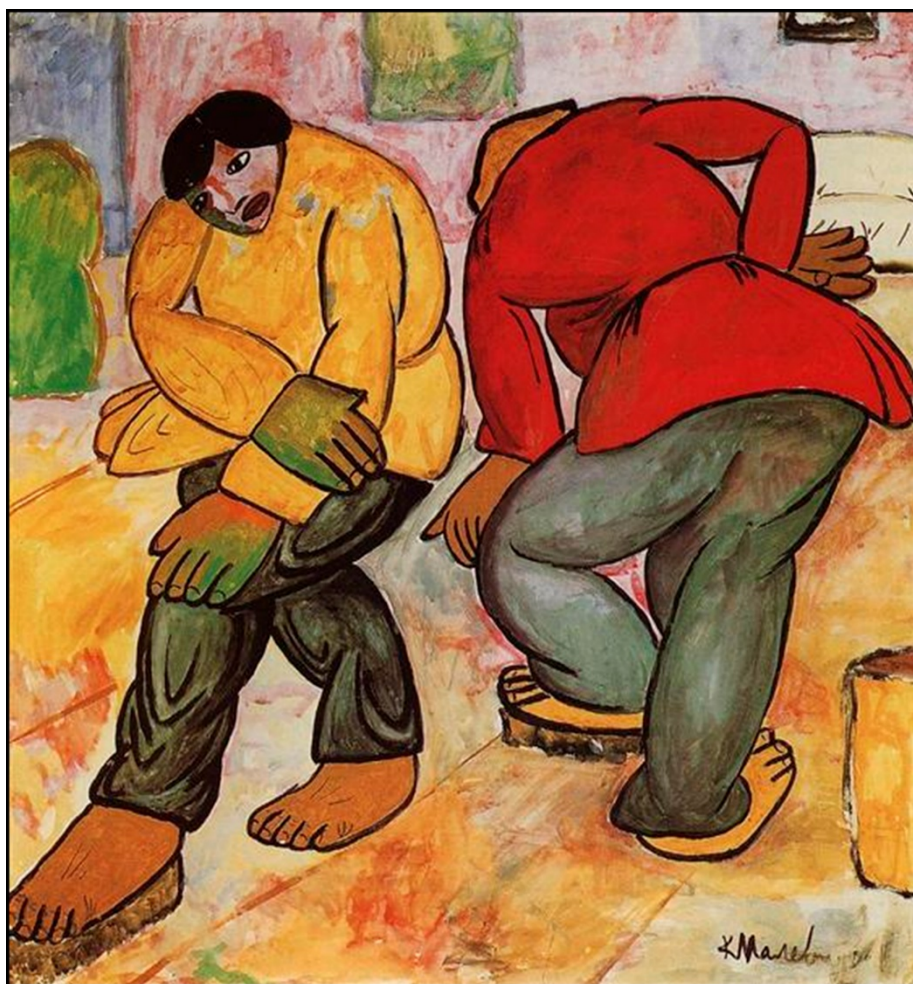
Así mismo, ninguno de estos institutos fue tolerado por el grupo de vanguardistas más radical y activo, constituido en torno a *Анархия*. El rechazo al primero se debió a razones prácticas, a saber, como consecuencia, de su inamovible carácter pasivo, así como de su “desconfianza” hacia la “izquierda” y el rechazo de las ideas más radicales; y al segundo, por motivos ideológicos. Si los vanguardistas petersburgueses prefirieron la ideología comunista y accedieron con gusto a la politización de su estética (tal como lo hizo la Komfuty²⁰), los moscovitas permanecieron fieles a los ideales del anarco-individualismo, en especial al principio de la “libertad sin límites” de la creación y el rechazo total del control estatal sobre el arte. Esto fue facilitado por una situación única en Moscú, en donde desde la primavera de 1917 y hasta la derrota total de las facciones anarquistas a principios de julio de 1918, la Federación de Anarquistas constituía una fuerza bastante significativa y activa en la arena política, a diferencia de los reducidos y dispersos grupos de San Petersburgo. Según Jan Peters, uno de los funcionarios bolcheviques de aquellos días, los anarquistas moscovitas se constituyeron como un segundo y casi “paralelo” poder²¹.

En este momento, la sección CREATIVIDAD ocupó casi por

20 Grupo literario de comunistas-futuristas (N. del T.).

21 Jan Peters, entrevista. *Izvestiya* 71, número 335 (11 abril de 1918).

completo la cuarta parte del periódico, convirtiéndose prácticamente en una tribuna directa de la “fracción de izquierda” de los pintores, que publicaban casi a diario informes de sus exposiciones, resoluciones de reuniones, reseñas de eventos artísticos, incluyendo reportes relacionados con el estado de las colecciones nacionalizadas de la mansión de [Iván] Morozov, en ese momento bajo la ocupación de los anarquistas.



Pulidores de suelo, 1912

Los vanguardistas instaron una serie de polémicas intervenciones a favor de la creación de una organización capaz de concebir un nuevo modelo de función social del arte y del artista en la ya instaurada situación política. De acuerdo con Malévich, Tatlin, Rodchenko, Rozanova, Udaltsova y otros corresponsales, aquel modelo actualizado debería consistir en la reorganización del *Sindicato de artistas* concebida por ellos (el cual, en su opinión, ya había peligrado en transformarse en una sociedad amorfa y “desencantada” tal como la *Unión de trabajadores*) de acuerdo con los principios anarquistas de la autonomía federativa.



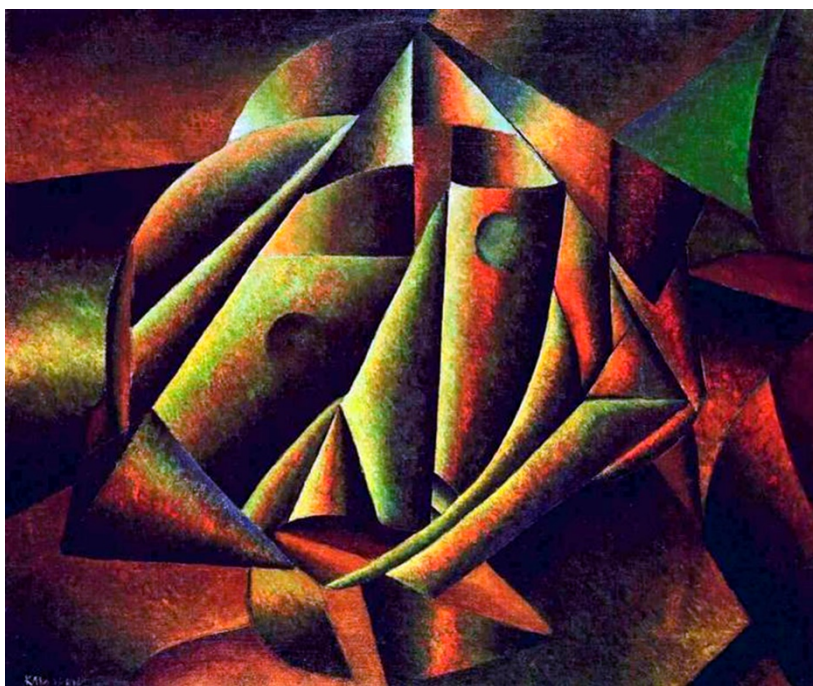
Instrumento musical, 1913

En la sección CREATIVIDAD se discuten no solamente problemas meramente estéticos y crónicas de los eventos de actualidad en el arte del bando de “izquierda” de los anarquistas moscovitas (incluyendo teatro, pintura y literatura), sino que también se produce un programa económico y social. Las disquisiciones de Malévich sobre la posición económica del artista posiblemente se pueden interpretar de manera correcta en tanto su relación con las anteriores publicaciones en *Анархия* sobre este mismo tema. La discusión sobre este tema se inició con el ensayo de Alexander Struve *Arte y mercado*, publicado en el número 24 del 22 de marzo de 1918.

Esta publicación versaba sobre la situación de lo editorial, y no sobre el mercado artístico (debido a las actividades literarias del mismo autor). Sin embargo, se refirió a los problemas generales de la correlación de fuerzas, y sirvió como punto de partida para el total de publicaciones posteriores de Malévich, Gan, Rodchenko, Rozanova, Udaltsova y [Aleksei] Morgunov.

En repetidas ocasiones numerosos autores que escriben sobre la vanguardia rusa han advertido su “carácter democrático”, no solamente en cuanto su ideología estética, sino en lo concerniente al punto de vista meramente social: la mayoría de los representantes de las corrientes vanguardistas crecieron en provincias, diferenciándose por su origen humilde que negaba su

pertenencia a una élite noble o intelectual. Por el contrario, dichas élites sí estuvieron relacionadas con muchos simbolistas. Al llegar a Moscú y Petersburgo por motivos de estudios y, radicados en aras de una carrera artística o literaria, usualmente debían apoyarse mutuamente componiendo pequeños y aleatorios pedidos en revistas, o trabajar en oficios varios (por ejemplo, Rozanova trabajó durante un año en la tipografía Bytkovskaya ²², y después en el juzgado de la ciudad, y [Aleksei] Kruchyonykh trabajó como profesor en un gimnasio femenino durante varios años).



Cabeza de niña campesina, 1913

22 Esta imprenta existió desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, bajo la dirección de Natalia Ilyinichna Butkovskaya. Dado el carácter creativo de su directora, la imprenta publicó libros y monografías sobre artistas. (N. del T.: información cedida por Kasya Lushnikova).

En la Rusia pre-revolucionaria, salvo contadas excepciones, la condición social y económica de los vanguardistas era marginal. Por ello, ninguno de los grandes proyectos de la vanguardia fue posible sin el patrocinio, usualmente de parte de sus amigos, pero también de parte de mecenas o coleccionistas de arte, quienes intentaban dictar sus propias condiciones: como en el instructivo caso de la *Unión de la Juventud*, desintegrada como resultado de la retirada de un encolerizado Kruchyonykh del mecenazgo de [Levki Ivanovich] Zheverzheev. A causa de estos motivos, el problema sobre la posición del artista en la nueva realidad histórica post-revolucionaria no fue una cuestión de bienestar, sino de simple supervivencia.

Además, la nueva situación histórica que consecutivamente había destruido las relaciones y jerarquías establecidas, ofrecía por primera vez la posibilidad única de edificar una política artística, creando un nuevo modelo socio-económico de interacción entre arte y mercado.

El artículo de Struve, que detonó la polémica sobre arte y mercado, lejos de resultar innovador aborda un problema ya conceptualizado por Malévich y los suprematistas, y que se encuentra en pleno vigor en recientes publicaciones como el *Periódico de los futuristas* de Mayakovsky, [Vasily] Kamensky y [David] Burliuk, que comprenden al arte moderno de “izquierda” en tanto “espíritu del arte”

revolucionario, exento de las rigurosas tareas pragmáticas de los “gremios”: “el arte en todos sus tipos y formas es antes que todo creación del espíritu humano... y es esencialmente un área diametralmente opuesta a los intereses puramente materialistas de una persona y a la realización de estos intereses en la vida”²³.



Señorita al piano, 1913

23 Gazeta futuristov 1, 15 de marzo de 1918.

Sin embargo, las tesis de Struve -que se inscriben en una corriente más general de ideas sobre el arte- representan un mayor interés para nuestro estudio, ya que evita frases comunes e intenta formular cierto tipo de dirección práctica hacia la acción.

El autor considera el mercado ya instaurado desde una perspectiva bastante curiosa, a saber, como un escenario libre para la implantación artificial de diversos sistemas de valores artísticos, así como para la manipulación del artista-productor no desde la influencia de la masa, ni del comprador-consumidor, sino del “intermediario”.



Living in the Grand Hotel, 1914

Aquellos intermediarios que intentan controlar de manera activa no solamente el mercado del arte, sino también las ideas artísticas, actúan -desde el punto de vista de Struve- como “críticos” o “mecenas”.

Al hablar de la industria editorial, Struve llega a la conclusión de que precisamente la crítica y las campañas publicitarias que usualmente son financiadas por un editor “mecenas”, crean gustos específicos en el lector, cuyo resultado se manifiesta en la adaptación a estos gustos no solamente de los órganos de impresión periódica, sino, naturalmente, del autor que desea ver sus obras publicadas en este órgano impreso”. De esta manera, la “demanda” de parte del lector se manipula meticulosamente, y la lucha en el mercado de la producción editorial va no solo hacia la dominancia material-económica, sino que inevitablemente degenera en una competencia ideológica.

El “mecenas” en el esquema propuesto por Struve actúa como “eje del mercado” (en torno al cual sucede “la lucha de los grupos artísticos, de los escritores, etc.”), y la crítica literaria y artística actúa como “arma del mercado”, como instrumento de batalla con la competencia:

“Y si tanto se habla de la emancipación del hombre en la esfera económica, entonces se debería gritar no menos fuerte sobre la emancipación de su lado espiritual, en especial, sobre la liberación del artista-creador de la violencia asfixiante y difamatoria del

mercado, la masa y todas sus armas y siervos sumisos. Se precisa de otros caminos para la posible revelación de la creatividad humana en todos sus aspectos, se precisa la liberación del creador del yugo esclavizante del capital, de la violencia del mercado que reprime su creatividad...”.



Samovar, 1913

El tono de aquella aproximación remite al polémico artículo-manifiesto *Tareas del arte y el rol de sus estranguladores* firmado por Gan, Malévich y Morgunov - colaborador ideológico del suprematismo-, y publicado en el número 25 del 23 de marzo. En el rol de “estranguladores” figuran de manera concretísima “los reyes de la crítica Benois, [Jakov] Tugendjold & Co”.

Antes, sin el “sello de aprobación” de Benois, ninguna obra artística podía recibir derecho de ciudadanía ni el don de la vida.

Así sucedió con [Mijaíl] Vrubel, [Victor] Musatov, [Pavel] P. Kuznetsov y [Natalia] Goncharova, quienes fueron reconocidos después de largas salpicaduras de aguas podridas. ¡Y cuántos son los aún no reconocidos!

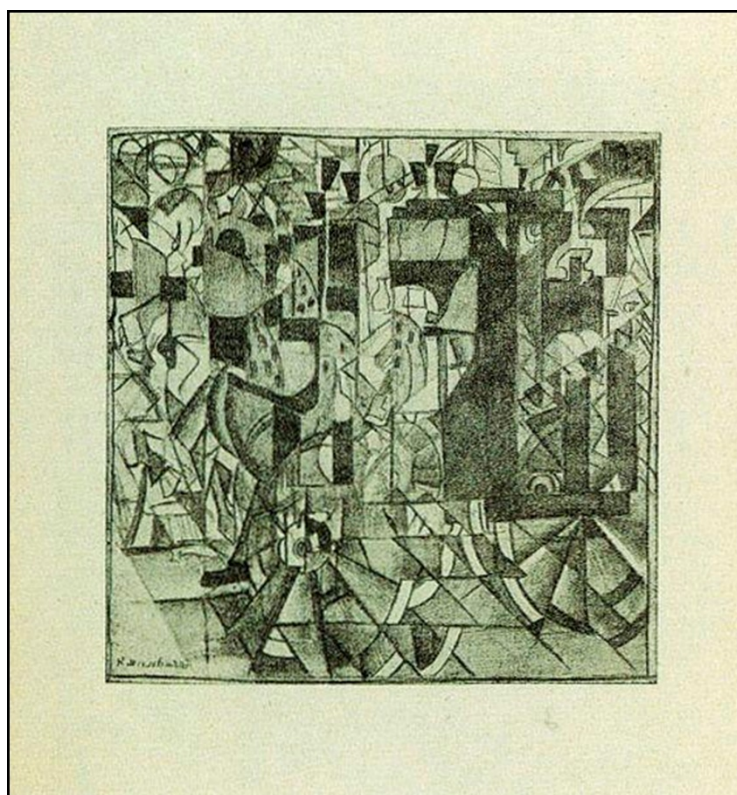
No se podía esperar que las obras fueran compradas por alguien sin la recomendación de los “estranguladores”.

Pero la venta de la pintura era el único medio con que el artista podía alimentarse y pagar el alquiler.

La posición del arte era accidental y dependía de críticos y coleccionistas.

Y otra vez, parece que el tema no es nuevo. Burliuk había publicado ya su artículo *El ruidoso Benois* en 1913, y el primer folleto sobre *Cartas Artísticas* de Benois en 1910. Sin

embargo, el contexto es nuevo. La pregunta sobre la crítica ya no se trata de un problema exclusivo sobre ideología estética, la pregunta adquiere también peso político y social. Precisamente por esto, en las entregas de *Анархия* (en artículos como *El círculo vicioso* de Morgunov, *Nosotros queremos* de Udaltsova, *Pónganse sus sombreros y...* de Rodchenko, *Estadistas del arte* de Malévich, *Colisión* de Gan, *Suprematismo y crítica* de Rozanova) los vanguardistas -una y otra vez- atacan ya no a determinados críticos, sino a la institución misma de la crítica de arte y, junto con ella, a la del patrocinio y mecenazgo privados como entidades autoritarias que han obtenido el monopolio para “evaluar” el arte.



Tripulación en movimiento, 1914

Tras la abolición de la “Academia de Artes” (a mediados de abril de 1918) como principal institución estatal, y la formación de nuevos modelos democráticos y organizativos, tales como la *Unión de trabajadores* o el *Sindicato de artistas*, decididamente independientes del Estado, la situación de la lucha social en los círculos artísticos se exacerba. A diferencia de 1913, en la “izquierda” aparece una clara oportunidad: “Nosotros, los innovadores, hemos sido llamados por la vida en este justo momento para abrir los calabozos y liberar los prisioneros”²⁴.

A riesgo de caer en cierto patetismo, podríamos decir que en 1918 los vanguardistas buscaron la oportunidad económica y social para “deshacerse” del intermediario y entrar en contacto directo con su público, anhelando el codiciado camino entre *Escila y Caribdis* de la presión económica y social del mercado y del control ideológico de parte del Estado. Así, en el ensayo *El círculo vicioso* Morgunov escribe:

“El espíritu creador del artista era asesinado por los compradores, los críticos y conocedores. El artista-innovador aún teme al comprador, desprecia a la crítica y es apático ante el conocedor. Antes el comprador era

24 Gan, Malévich, Morgunov. Tareas del arte y el rol de los estranguladores... Анархия, 25.

un burgués. Ahora hay un nuevo comprador -democracia...

De hecho, el artista -creador de vida- es obligado a sentarse hambriento, a servir en una oficina o trabajar por encargo en portadas o anuncios y recibir un salario...

¡El arte no es un tercer plato, sino el primero!

Nosotros los artistas-anarquistas lucharemos hasta el final contra la vulgaridad pequeñoburguesa, de donde quiera que provenga, de la burguesía o la democracia. [...]

Nosotros mismos crearemos las condiciones de nuestra creatividad, y empujaremos por la puerta a todos los clientes.”²⁵

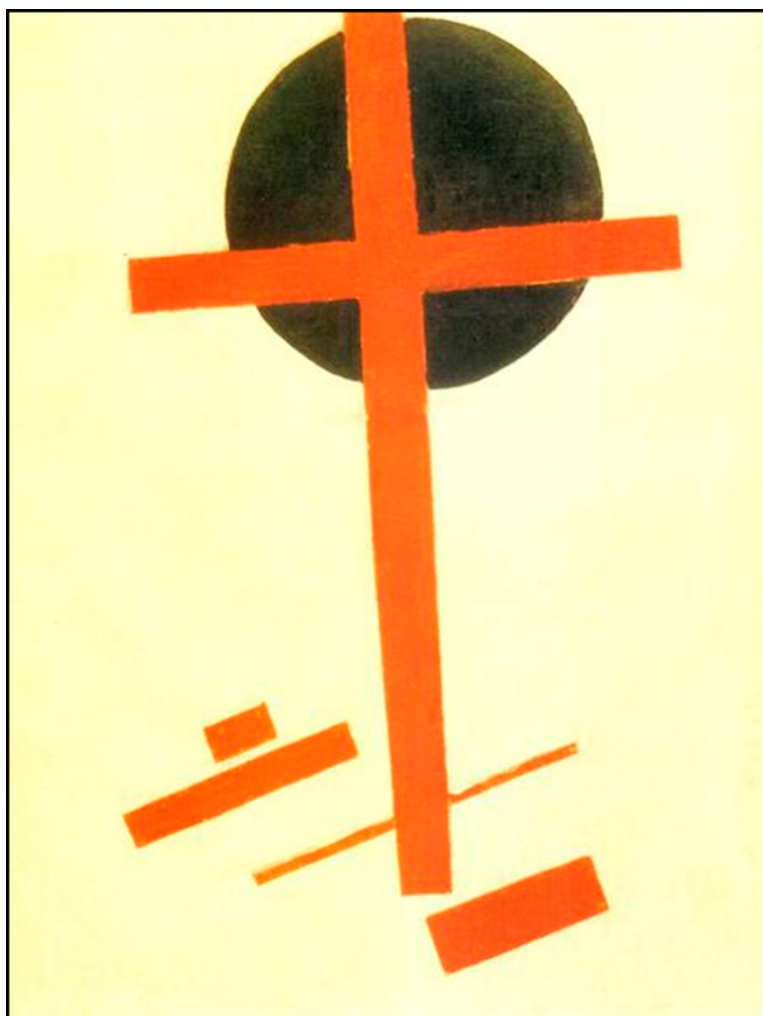
A esto responde Udaltsova: “Nosotros no queremos mecenas, queremos equidad y libertades en el arte; derechos en el oficio creador”²⁶.

En este momento, la ideología anarquista parecía ser la única base filosófica para construir un nuevo modelo de lo que ha sido el arte. Al comentar en su reseña crítica de la

25 Aleksei Morgunov, El círculo vicioso, *Анархия* 35 (4 de abril de 1918).

26 Nadezhda Udaltsova, Nosotros queremos, *Анархия*, 38 (7 de abril 1918).

asamblea estatal informativa para la organización del Colegio de Arte en Moscú, Rodchenko escribe “La crítica actual, de nuestros días, días de deleite de la libertad, no puede decir nada, no puede contradecir nuestras palabras en *Анархия...* El presente le pertenece a los artistas anarquistas en el arte, -a aquellos revolucionarios que son rechazados de las exposiciones “decentes”!”²⁷.



Cruz roja en círculo negro, 1915

²⁷ Anti (Alexander Rodchenko), Nuevo comisariado, *Анархия* 43 (21 de abril de 1918).

Las principales direcciones ideológicas del grupo de artistas y poetas en torno el periódico *Анархия*, se pueden ilustrar con los postulados del artículo *Anarquía, arte y mecenazgo* publicado sin firma en la sección CREATIVIDAD. En este artículo, el concepto anarquista de la libertad del individuo se aborda desde la cuestión estética:

“La libertad del individuo, la liberación integral de lo espiritual y físico del hombre de cualquier tipo de violencia es la consigna de todas las tendencias anarquistas, independientemente de sus variados matices... Veamos en qué medida se aplica esta consigna en el campo de la estética.

Indudablemente, el verdadero creador en el arte es aquel hombre (genio) que crea una nueva fórmula de lo bello.

Estar libre de las normas del arte (de las estéticas dominantes) de ninguna manera significa estar en total desconocimiento de su existencia. En palabras de [Max] Stirner, es necesario apropiarse de la cultura de los siglos pasados, dominarla, y así, liberarse de ella desde su propio interior. Devenir en un libre creador de nuevos valores”²⁸.

La última frase arroja luz sobre la relación de los

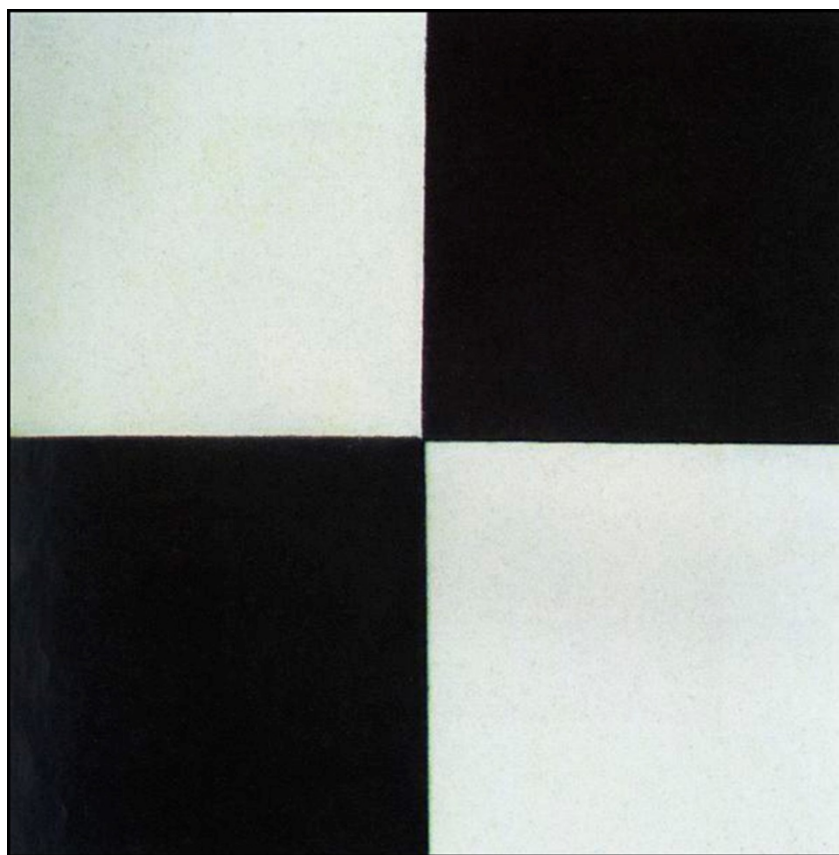
²⁸ Anarquismo, arte y mecenazgo, *Анархия*, 34 (4 de abril de 1918).

vanguardistas con la tradición, la cual aparece entre 1917 y 1918 en la polémica entorno la “mansión de Morozov”, que dio lugar a acciones concretas por parte de los artistas-anarquistas para proteger los monumentos culturales. Aquella relación esencialmente positiva hacia la herencia artística no se extiende hasta la figura del “mecenas”-conservador, a quien se le niega el título de “guardián” altruista del patrimonio: “el mecenas, por su propio instinto de autopreservación, es el pilar de la vieja sociedad, que se anuda a las cadenas inseparables del pasado y sus antiguas “verdades”, es decir, sus mentiras. Desde la posición del autor del ensayo, el “mecenas” es una figura autoritaria y, al mismo tiempo, dependiente tanto psicológica como económicamente de su ideología, que precisamente por fuerza de su “inercia” conservadora “corrompe al artista”. Por su parte, solamente “la hostilidad manifiesta contra toda autoridad, contra toda la violencia” puede crear una “tierra fértil” para las “individualidades artísticas” del arte.

Inevitablemente, toda esta retórica nos sitúa ante la pregunta: ¿Qué reemplazo del “mecenas” propusieron los “innovadores”? y ¿Cuál es la quintaesencia del modelo económico que permitirá al artista salvaguardar su autonomía, al tiempo que participa en un mercado de arte regulado?

Si retornamos a nuestro análisis inicial sobre la *Declaración* de Malévich, observaremos que en condición

de tal modelo se propone la organización de una vasta red de museos -o “casas”- de arte contemporáneo basadas no en principios privados, sino públicos. Esta idea se prefigura ya en el apartado atribuido a Malévich *La casa del arte contemporáneo*, publicado el 27 de marzo en el número 28 de *Анархия*, pero firmado por el Grupo de Acción de los Artistas de Libre Asociación, organizados en torno la sección CREATIVIDAD: Gan, Malévich, Morgunov y Rodchenko.



Cuatro cuadrados, 1915

“En la actualidad, las formas de la vida están cambiando y, la relación con el arte también debe ser modificada. Es momento de que el arte deje de ser un tercer plato.

Pero esto sucederá cuando el pueblo... le arrebate el arte a sus acaparadores.

Es necesario crear una serie de museos populares de arte contemporáneo, siguiendo caminos completamente nuevos para su realización”

La afinidad lingüística con otros artículos publicados en el periódico (por ejemplo, acá por primera vez aparece la expresión retórica “Es momento de que el arte deje de ser un tercer plato” acuñada en el artículo de Morgunov) de nuevo corrobora que ninguno de los artículos acá publicados debe considerarse por fuera del contexto general de una unidad singular, es decir, por fuera de un diálogo común y polifónico instaurado en 1918 en torno *Анархия*. De esta manera, al hablar sobre los museos y colecciones ya existentes, sin duda lo que Malévich propone como “nuevos caminos” es la nacionalización de estas colecciones, la cual de hecho aconteció después de la Revolución de Octubre. Pero en lo que concierne a la financiación de los nuevos “museos populares de arte contemporáneo” la situación no es muy clara.

De hecho, al dar prioridad en su *Declaración* a la adquisición de las obras de los artistas por parte del Estado, Malévich se acerca al peligroso tema de la subvención estatal del arte. Para el mismo hombre que proclamó: “Y no importa cómo construyamos el Estado, ya que el estado en sí mismo se configura como una prisión” (Artículo:

Respuesta), y que está convencido de que “en el arte no debe haber Estado” (Artículo: *En el estado de las artes en Анархия*, 54, 9 de mayo de 1918), este tema señala una condición peligrosa desde el punto de vista de su propia ideología. En este sentido, Malévich entró en un terreno inestable, al estipular en su declaración un control absoluto del artista sobre cualquier transacción, incluso sobre aquellas llevadas a cabo por el Estado; al tiempo que le da a este último la prioridad de adquisición.

Entre las adquisiciones y los encargos en nombre del Estado -que a su vez le otorgan control sobre el arte- la brecha no es muy amplia. Evidentemente, respecto el temor a la pérdida de la independencia del artista, Malévich considera necesario estipular en el cuarto y último punto de la *Declaración*: “yo no hago uso de ningún taller gratuito, ni de alojamiento, ni de espacios expositivos, a menos que estos últimos formen parte del programa educativo del Estado”.

El distanciamiento del poder estatal fue un asunto especialmente neurálgico para las “izquierdas” moscovitas, sobre todo para Malévich y Rodchenko, que en 1918 desarrollaron de manera activa modelos de funcionamiento del arte y, criticaron abiertamente los “comisariados de arte”, a saber, las comisiones de Lunacharsky y de otras entidades públicas de gestión de la vida artística. Pero quizás, el peligro que más clara y concisamente caracterizó

a esta nueva “trampa” para el arte fue descrito por Vladimir Shokin en su contribución *Llegó el momento*, publicada en la sección CREATIVIDAD, y dirigida a los “camaradas futuristas”: “todo de lo que se habla en los artículos de [Vladimir Maksimovich] Fritsche y en los decretos de los comisarios del pueblo es que: el arte “para la burguesía” ha sido renovado como un arte “para el proletariado”; y que el lugar del mecenas-burgués será tomado por “Estado”²⁹.



Suprematismo, 1916

Tras algunos años de que tanto el movimiento anarquista

29 Анархия, 74 (1 de junio de 1918).

en Rusia fuese cortado de raíz, como de que ya no quedase lugar para ninguna estructura social anarquista; Malévich, Rodchenko y Tatlin pudieron parcialmente llevar a cabo algunos de sus proyectos nacidos en la época de *Анархия*, únicamente al “olvidar” públicamente su pasado anarquista y asumir cargos estatales en el “Comisariado Popular de Educación”. Proyectos como, por ejemplo, la realización de un “Museo de Cultura Artística y Pictórica” de corta duración en Moscú y Petrogrado.

En la primavera de 1918, la posibilidad de realización de una organización social autónoma y autogobernada para el arte aún parecía existir como un proyecto posible. El modelo anarco-sindicalista del *Sindicato de artistas* fue considerado como el único modelo capaz de asegurar la libertad de la existencia misma del artista.

Para eliminar el “intermediario”, se precisaba de un sindicato: tanto con sus posibilidades colectivas de control sobre el mercado por parte de los trabajadores y no de los “intermediarios”; como con sus principios de organización de exposiciones independientes del control del Estado no solamente respecto a lo político, sino también a la cuestión económica; y finalmente, con la autonomía de sus federaciones, que garantizase una representación equitativa y evitase la supresión de la minoría por la mayoría.

En la práctica todos estos principios se llevaron a cabo

gracias a la tenacidad de la “federación de izquierda” en la primera y única exposición del *Sindicato de artistas*.



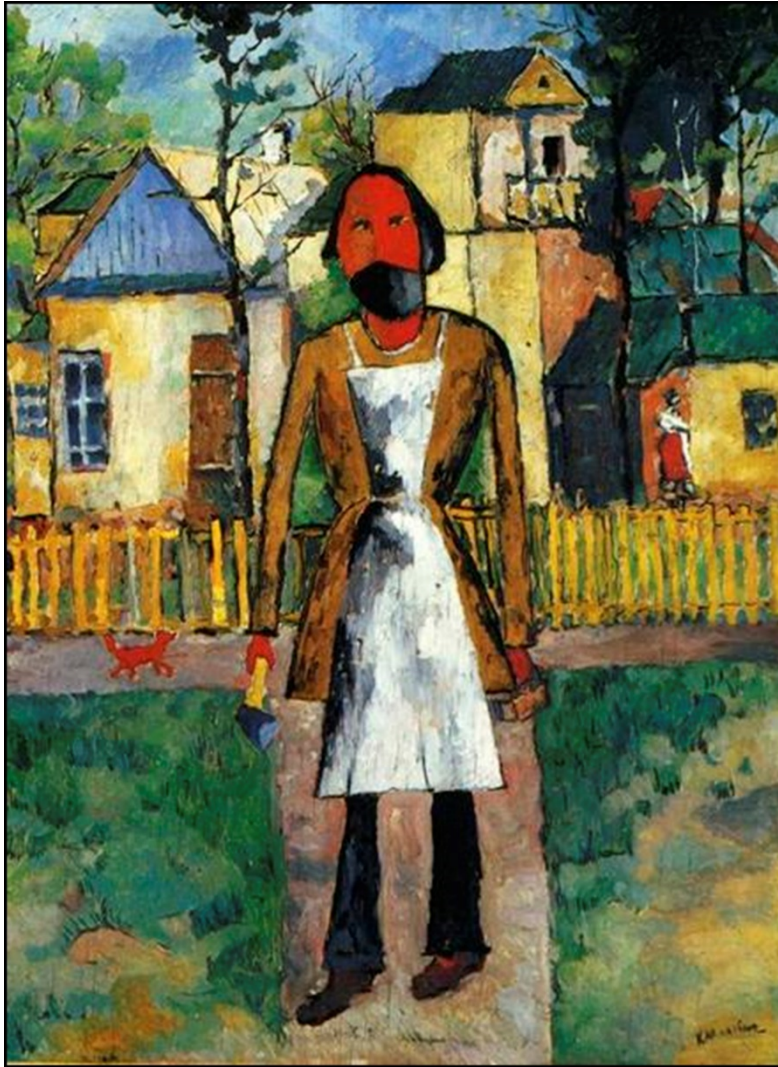
Carpintero, 1929

El 26 de mayo de 1918, un mes antes de la asamblea general del *Sindicato de artistas* y, con motivo de la conmemoración del primer año de existencia de esta organización, se inauguró su primera exposición desarrollada sin la intervención de jurados. En ella participaron más de 180 artistas de las más diversas tendencias con un centenar de obras dispuestas en tres secciones de acuerdo a su afiliación en el marco de las tres federaciones: “antigua”, “central” e “izquierda”. El mismo día un anuncio fue publicado en *Анархия: Exposición para las masas*:

“El Sindicato de artistas invita a la apertura de una exposición de pinturas... La exposición estará abierta dos meses.

¡Camaradas! Vayan a la exposición. Los artistas exponen su creación. Para comprender el valor real de sus osadías creativas, hay que ver más y escuchar menos el sermón de los intermediarios y revendedores de la constitución vital de las formas y colores del genio de nuestro tiempo.”²⁹.

En el transcurso de mayo y junio y, hasta la clausura del periódico *Анархия*, se publicaron ensayos críticos dedicados a cuestiones generales y específicas de la exposición. El marcado conflicto entre la federación central y la federación de izquierda se hizo evidente en el proceso de planificación de la exposición.



Carpintero, 1917

En su artículo *¡Así que, rebélense!* Rodchenko hiperboliza este tema:

“Todo va hacia adelante y avanza, y de nuevo elegimos a los mismos, y creamos centros y poder. He aquí el Sindicato, y nosotros en él, a los pies de los burócratas que nosotros mismos escogimos. He aquí las comisiones artísticas, y estamos pasivos como pájaros heridos por los comisarios.

¡Así que desechen el oropel de toda autoridad!”³⁰.

Otra breve nota de Rodchenko, *A los izquierdistas de la exposición del Sindicato de artistas y pintores*, escrita en su totalidad a manera de manifiesto y firmada como “Anti”, fue publicada en el número 75.

En el número 86, Rozanova participó con el artículo *Suprematismo y crítica* que prolonga el tema de las deficiencias de lo antiguo y la necesidad de hacer una nueva crítica funcional del arte.

Por último, en el número 89 apareció una detallada revisión crítica de Malévich titulada *La exposición de artistas y pintores de la Federación de izquierda*, sobre la exposición de los “izquierdistas”, en que repetía en cierta medida la posición de un artículo anterior publicado bajo el nombre de Paltusov. Todas estas publicaciones, como ya lo advertimos, fueron sin duda parte de una campaña pública, concebida por los vanguardistas con el objetivo de preparar el terreno para una reorganización más radical del sindicato.

El 16 de junio los anarco-vanguardistas moscovitas publicaron su proyecto *Tesis sobre las Federaciones en Vísperas de la Asamblea General Constituyente del Sindicato de Artistas y Pintores*³⁰.

El hecho de que este proyecto apareciese en el periódico

²⁹ Анархия 69 (26 de mayo de 1918).

bajo la firma de Rodchenko no es de extrañar, dado que desde un inicio su posición en *Анархия*³¹ fue la más radical, en la medida en que socialmente fue más activo e incluso agresivo a comparación de Malévich.



Paisaje cercano a Kiev, 1930

Este nuevo proyecto preveía la concesión a cada federación -en calidad de grupos autónomos e igualitarios del sindicato- del derecho de autodeterminación en asuntos concernientes tanto a lo artístico, lo social y sus propios principios, los cuales debían permanecer independientes de

³⁰ Анархия 42 (12 de mayo de 1918).

las demás federaciones: “En todas las delegaciones, comisiones y etc., donde participa la totalidad de la unión, la representación de la misma debe ser triple, es decir, una representación por cada federación. La infracción de este principio en tanto base del sindicato hace de las delegaciones y comisiones aparatos ilegítimos y arbitrarios”³².

Entre las competencias de cada federación figuraban: la elección y destitución de delegados, la toma de decisiones sobre la organización de presentaciones en el campo profesional, la resolución de conflictos generados entre los mismos miembros y organismos de la federación, la realización de exposiciones, concursos, clubes para artistas, audiciones y seminarios, así como la admisión de nuevos miembros al sindicato exclusivamente por medio de los representantes de la federación a la que el artista desea postular.

En esencia, este programa continúa los principios fundamentales de organización de cualquier estructura autónoma anarquista.

De esta manera, si comparamos el proyecto del estatuto de la federación de “izquierda” con el de la “Federación Moscovita de Grupos Anarquistas”, que a su vez constituye la institución que dirige el periódico *Анархия*, es inevitable

32 *Анархия* 86 (16 de junio de 1918).

no advertir una similitud de fondo que permite resaltar que desde un inicio el proyecto del *Sindicato de artistas* constituyó un intento de realización de cierto modelo funcional de orientación social integral a través del arte y la vida artística y, basado en su totalidad en principios anarquistas.



Lavandera, s. f.

El acuerdo de la “Federación Moscovita” se publicó en las páginas del ya mencionado periódico en el Nº 12 (*Hacia los asuntos de organización. Acuerdo de la Federación de*

Grupos Anarco-comunistas, Anarco-sindicalistas y demás corrientes de Moscú) y en el N° 13 (*De las actividades de la Federación de Anarquistas*). En los documentos publicados se proclama, en primer lugar, la “consecución de la autonomía” y otros principios similares de los grupos pertenecientes a la “Federación Moscovita”, con el objetivo de “liberar completamente al individuo de todas las formas de explotación comercial, opresión política y esclavitud espiritual”.

Precisamente, los desacuerdos en materia de autonomía dieron lugar a la división de la Asamblea General del *Sindicato de artistas*, desembocando en el rechazo de las propuestas planteadas por la federación de “izquierda”. El informe de Udaltsova (quien junto con Rodchenko fue delegada de la federación de izquierda), realizado justamente antes de la votación, permite sentir de manera clara y contundente la situación general, así como la intranquilidad e imperativos de los “izquierdistas”:

“Nos han dicho que la federación es autónoma solo en el marco de la autonomía de cada miembro particular de la unión, pues cada miembro tiene derecho -sin previo permiso del sindicato- a montar exposiciones, publicar periódicos y etc. Evidentemente, aquellas bases no fueron suficientes para construir un sindicato en la división federativa, por el contrario, había algo más que los organizadores de nuestro sindicato tenían en mente.



De vacaciones, 1917

En abril del año anterior se conformó la Unión de “autoridades del arte”. Parte de los artistas de izquierda pertenecientes a esta unión no encontraron en ella una opción de vida auténtica y libre para su arte.

Tras la formación del grupo de organización [...], se hizo evidente que el arte puede desarrollarse en un entorno que responde a cuestiones vitales.

Era claro que todas las divisiones, tanto las más cercanas a un activismo político, como las más cercanas a un activismo estético-expositivo, no correspondían más a la vida; lo que requiere encontrar otra forma de sindicato de artistas, una más amplia y capaz de canalizar las diferencias que son disonantes en forma pero cercanas en espíritu”³³.

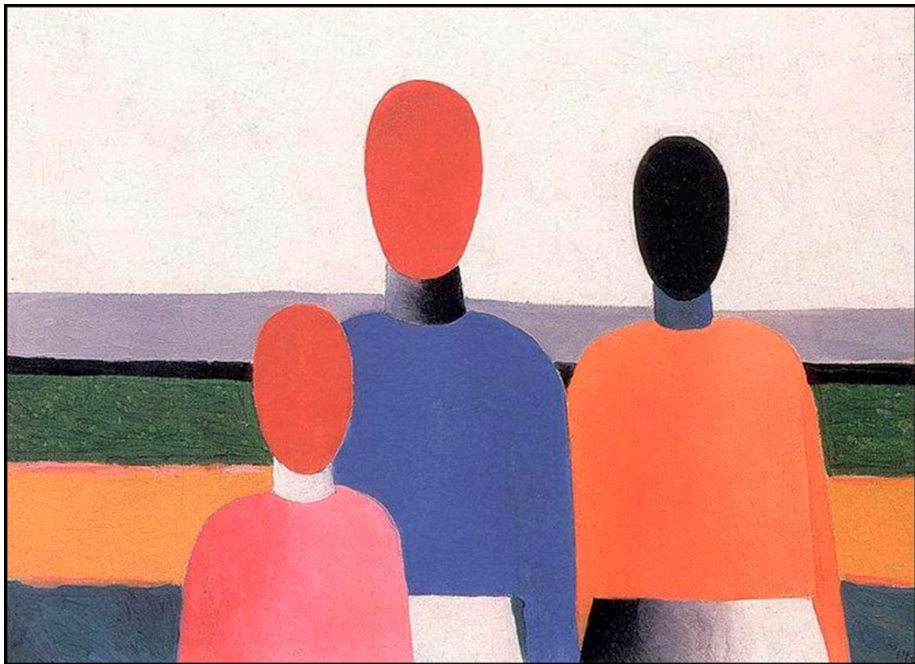
El intento de realización de un nuevo modelo anarcosindicalista del ser social del arte fue frustrado. Los estatutos no fueron apoyados en el marco de la votación general, provocando la salida del sindicato de todos los miembros de la federación de izquierda. Rodchenko en su artículo *Cisma* expresó: “Por supuesto esto tenía que suceder. ¿De qué otra manera podía reaccionar la burocracia cultural que se las ha arreglado para entrar libremente en la federación central?”³⁴. Por su parte, Rozanova exclamó amargamente “Tanto mejor para nosotros, como peor para el sindicato. La federación de la izquierda poseedora del principio creador construirá una nueva vida que responda a sus principios”³⁵.

33 Informe de Udaltsova. La federación de izquierda. *Анархия* 96 (28 de junio de 1918).

34 “Anti” (Alexandre Rodchenko), “El cisma de los artistas y pintores en Moscú”, *Анархия* 99 (2 de julio de 1918).

35 Olga Rozanova, “La destrucción de la constitución de las tres federaciones del sindicato como causa de la deserción de la federación de izquierda”, *Анархия* 99 (2 de julio de 1918).

Sin embargo, estas palabras no fueron proféticas. La federación de izquierda nunca pudo levantarse y recuperar sus fuerzas. Por su parte, el *Sindicato de Artistas* se volcó hacia un camino más pasivo y ya transitado por la *Unión de trabajadores*.



Tres cabezas de mujer, 1930

El 14 de julio de 1918 los activistas de “izquierda” crearon su propio *Sindicato de Artistas y Pintores del Nuevo Arte* sobre la base de la federación de izquierda, en cuyos estatutos intentaron conciliar los principios de federalismo y autonomía para cada grupo artístico que deseaba ingresar. Sin embargo, después de un año dejó de existir y,

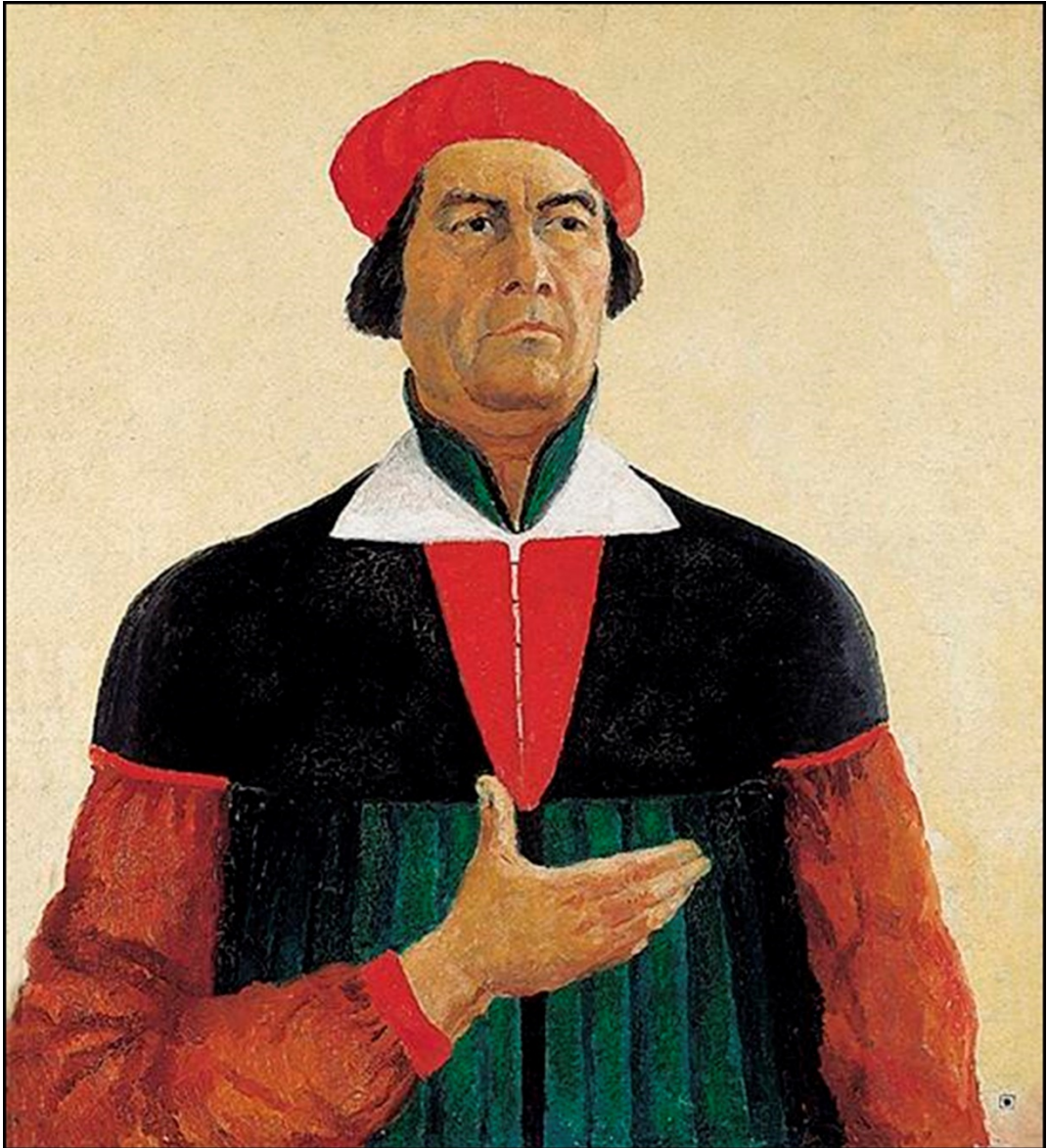
junto con el sindicato “viejo” se incorporó al recién aprobado y centralizado “Sindicato de Trabajadores del Arte de toda Rusia”.



Segadora, 1933

Sin embargo, hacia esta época, la mayoría de los vanguardistas, en un intento por confirmar la viabilidad de su arte en la nueva sociedad y, cambiando de manera cardinal su posición política primera de rechazo a las

estructuras políticas del poder, se encontraron ocupando puestos en, por ejemplo, el “Colegio de bellas Artes de Moscú” del “Comisariado Popular de Educación”, creado sobre la base de diversas comisiones e instituciones. Los artistas de “izquierda” acogieron la Revolución de Febrero y, posteriormente, la Revolución de Octubre, anhelando en ellas la tan esperada oportunidad de una “acción” real y la reunificación de los espacios del arte y los de la vida. Pero la euforia inicial se disolvió rápidamente. La realidad social, rígidamente estructurada de acuerdo con el nuevo ensamblaje político, entró en conflicto con los ideales anarquistas de los “creadores-inventores” de la nueva vida. Desde este momento, el principio autoritario y utilitario del arte comienza a dominar poco a poco en la ideología politizada de la vanguardia, cambiando radicalmente la esencia y los objetivos de todo el movimiento.



Autorretrato, 1933