



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**MALEVICH**  
**COLECCIÓN DEL MUSEO ESTATAL RUSO,**  
**SAN PETERSBURGO**

1992

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Ajuntament de Barcelona  
Museu Picasso



Fundación Juan March

M  
A  
L  
L  
E  
V  
I  
G  
H

**M  
A  
L  
L  
E  
V  
I  
G  
H**



# **MALEVICH**

Colección del Museo Estatal Ruso  
San Petersburgo



# M A L E V I C H



---

COLECCION DEL MUSEO ESTATAL RUSO. SAN PETERSBURGO

**15 de enero - 4 de abril, 1993**

**Fundación Juan March**

## INDICE

---

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN .....	5
MALEVICH Y EL ARTE RUSO DE LOS AÑOS 1900-1920 .....	9
Dra. Evgenija N. Petrova	
KASIMIR MALEVICH: HECHOS, HIPÓTESIS, MITOS.....	15
Elena V. Basner	
PINTURAS .....	23
BIOGRAFÍA .....	84
DEL 1/42: NOTAS (AUTOBIOGRÁFICAS) (1923-1925).....	89
Kasimir Malevich	
CATÁLOGO .....	105



La presente exposición de Kasimir Malevich organizada por la Fundación Juan March ofrece al público español la oportunidad de contemplar la obra de uno de los artistas plásticos más innovadores del arte del siglo XX. Malevich fue capaz de recoger la herencia del realismo, del cubismo y del futurismo en la creación de un nuevo lenguaje plástico que denominó Suprematismo. Con Malevich, el arte del siglo XX alcanza una de sus cimas y su influencia posterior se prolonga con gran viveza hasta nuestros días.

El conjunto de esta exposición, compuesta por 42 obras que abarcan desde 1900 a 1933, procede del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, que posee la más importante colección de Malevich hoy existente. Con la presentación de la obra de Malevich, la Fundación Juan March ofrece un aspecto crucial del arte ruso de nuestro siglo que iniciamos con la exposición de Kandinsky en 1978, seguida de las muestras dedicadas a la Vanguardia Rusa y a Jawlensky.

A continuación de su etapa en Madrid, esta exposición se ofrecerá en el Museo Picasso de Barcelona y en el IVAM de Valencia.

La Fundación Juan March desea expresar su agradecimiento al Ministerio de Cultura de Rusia y al Museo Estatal Ruso de San Petersburgo por su generosa cooperación y muy en especial a su director, Vladímir Gusev; a su subdirectora, Evgenija N. Petrova, y a la conservadora del mismo, Elena V. Basner, así como al resto del equipo del Museo.

Madrid, enero 1993



San Petersburgo, antigua capital del Imperio Ruso, es una de las ciudades más bellas del mundo, todavía llena de grandeza imperial: su imagen arquitectónica asombra por su integridad y belleza cautivadora.

La tranquila extensión de sus avenidas, los ritmos dimensionales de columnas, verticales de agujas, redondeces de cúpulas y horizontales de calles graníticas situadas a lo largo del río Neva, forman un valioso collar arquitectónico entre cuyas perlas destaca el palacio Mijailovski, construido en el primer tercio del siglo XIX.

En este bello palacio, tras sus severas fachadas clásicas, en una serie de habitaciones que se comunican, se conserva la mayor y más completa (no sólo en Rusia, sino en el mundo) colección de arte plástico ruso.

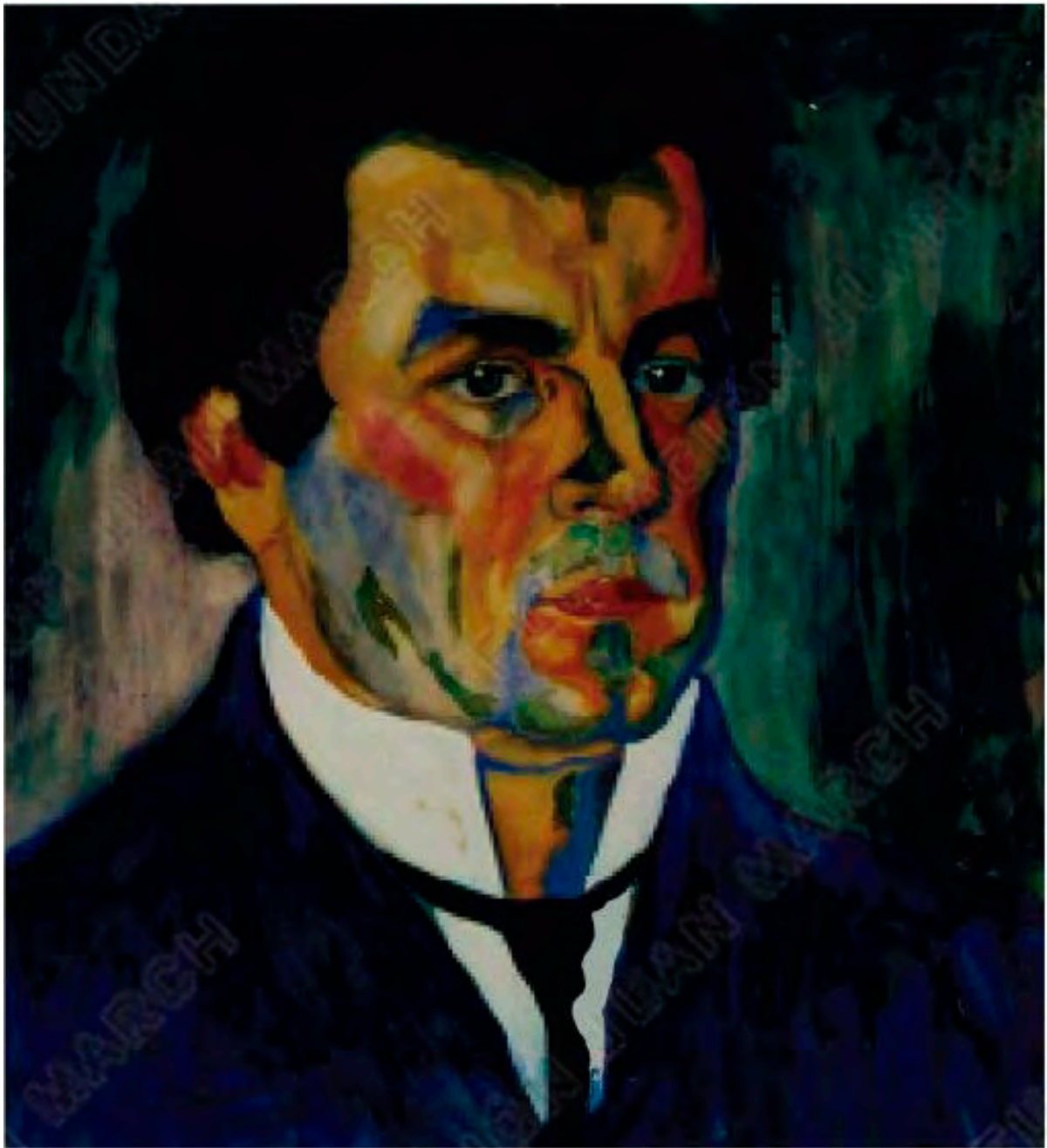
Una de las partes más importantes de dicha colección está formada por obras de pintores de la vanguardia rusa. Entre ellas, aproximadamente cien lienzos de Kasimir Malevich.

Nos sentimos felices de poder mostrar una exposición del notable maestro en España, patria de famosos antecesores y contemporáneos de Malevich.

Este acto tan sencillo ha sido posible, ante todo, gracias a la iniciativa de la Fundación Juan March y del Museo Estatal Ruso.

Confiamos en que esta exposición monográfica de Malevich sea el inicio de un mayor intercambio entre nuestros países, tan ricos en tradiciones artísticas.

Vladimir Gusev  
Director del Museo Estatal Ruso



7. **AUTORRETRATO**, 1908-1909

Fundación Juan March

## **MALEVICH Y EL ARTE RUSO DE LOS AÑOS 1900-1920**

---

Evgenija N. Petrova

Subdirectora del Museo Estatal Ruso. San Petersburgo

**Está comprobado que Rusia y España, siendo evidentemente diferentes, tienen características similares. Ambos países, situados en el cruce entre Occidente y Oriente, en la frontera de dos mundos, han asimilado distintas culturas: Rusia, las tradicionales civilizaciones asiáticas y cristiano-orientales, y España el refinado espíritu de los países árabes. Ambas naciones finalizaron en el siglo XV su expansión colonial: Rusia la continental y España la trascontinental. En ambas culturas, las tradiciones populares y las profundas capas arcaicas no son reliquias o reminiscencias, sino fuentes vivas e influyentes en el desarrollo del arte.**

**También son comparables los tipos humanos que representan los ideales de ambos pueblos, dotados de firmeza y valentía, fidelidad y entereza, improvisación emocional con un indudable sentido artístico y patriótico. No es casual que españoles y rusos predeterminaran heroicamente la derrota final de Napoleón, que había conquistado rápidamente la Europa continental chocando, sin embargo, con la resistencia popular en sus lindes oriental y suroeste. En el último cuarto del siglo XX, Rusia y España decidieron cambiar su pasado totalitario (España antes y con más suerte), estableciendo metas de modernización económica y democrática.**

**Tal vez la semejanza histórica, económica y política no haya podido reflejarse en los procesos de desarrollo cultural. Sin embargo, es de subrayar que, siendo apreciables las diferencias de estilo en literatura y artes plásticas, existe no obstante un rasgo común a ambas culturas: las dos han conseguido épocas de esplendor mediante impulsos irregulares. Tanto en Rusia como en España, las épocas que dieron lugar a fenómenos tan significativos como el icono en Rusia durante los siglos XIV-XVII y el arte pictórico español del Siglo de Oro, fueron seguidas por periodos de gran decadencia en las artes y las letras.**

**El primer tercio del siglo XX dio lugar a una época realmente brillante para ambas culturas. Justamente fueron pintores españoles y rusos los líderes de la llamada «vanguardia europea», maestros cuyo arte cambió esencialmente las ideas estéticas del siglo XX: Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris y Salvador Dalí, en**

España; Kasimir Malevich, Marc Chagall, Vasili Kandinsky, Vladímir Tatlin y Pavel Filónov, en Rusia, nombres que simbolizan y representan una innovación artística española y rusa sin precedentes en dicho siglo, y una contribución indiscutible de estos dos países al acervo cultural mundial.

La obra de los maestros españoles no sólo es bien conocida en el mundo, sino que, en gran parte, el mundo la ha aceptado como suya. Sin embargo, el arte ruso es prácticamente desconocido. Creemos llegado el momento de comparar y revelar rasgos propios y extraños, principalmente en lo relativo al fenómeno vanguardista de comienzos del siglo XX.

En este sentido, la exposición de Malevich en España es un paso importantísimo. Es bien conocida la relación de los pintores de principios de siglo con Picasso. Los maestros rusos, naturalmente, no pudieron evitar la influencia del genial pintor. Para muchos, la obra de Picasso significa punto de partida, límite de innovación y perfección. Pero algunos pintores rusos, y en primer lugar Malevich, fueron más allá, traspasando la raya marcada por el arte de Picasso.

Alrededor de 1910 surgieron en Rusia simultáneamente varias escuelas que desarrollaron con diferentes formas las ideas del arte abstracto (renuncia al objeto), apareciendo las primeras composiciones abstractas de Kandinsky. Entre 1913 y 1914 Malevich descubrió su «suprematismo». De esta época son los trabajos rayistas de Mijaíl Lariónov y los principios formulados por Pavel Filónov sobre el «arte analítico», en los cuales se conjugaba lo objetual con los nuevos descubrimientos abstractos.

La repercusión innovadora del arte ruso de la década de 1910 tuvo mucha trascendencia. Baste recordar que en 1915, en la exposición «0,10», Malevich presentó 49 composiciones suprematistas. Además de él, participaron en dicha exposición nueve maestros más que traspasaron la frontera del cero (de aquí la denominación «0,10» de la exposición, como indicaba Kovtún).

No todos los trabajos presentados entonces por Malevich y otros pintores han llegado a nuestros días, pero es significativo el hecho de su intensa y rápida penetración en las ideas del arte abstracto. Aquello fue una especie de «explosión» que determinó las perspectivas en el desarrollo del arte contemporáneo mundial, como ha quedado demostrado a través del tiempo.

Es natural que surja la siguiente pregunta: ¿Dónde y por qué en la Rusia del siglo XX surgió una tierra tan abonada para que naciera y floreciese un abanico tan completo de fenómenos vanguardistas? A principios del siglo XX Rusia era un cúmulo de energía artística concentrada en este país durante dos siglos. Las reformas de Pedro I a principios del siglo XVIII establecieron el acercamiento inicial de la cultura rusa a la occidental, proceso que caminó de forma irregular pero con rapidez y energía. A partir de mediados del siglo XVIII era práctica habitual en Rusia instruir a los mejores alumnos de la propia Academia en escuelas europeas de arte. Bellos lienzos de maestros europeos adornaban no sólo el Ermitage (colección de la familia imperial), sino también las colecciones particulares de la aristocracia de San Petersburgo y Moscú. En aquellos tiempos, la aristocracia hablaba el francés mejor que el idioma materno, y también era frecuente para muchos rusos viajar a Italia, Alemania y Francia.

El ambiente de la sociedad rusa del siglo XIX, al igual que en la del siglo XVIII, aun con todas sus particularidades nacionalistas, estaba impregnado del espíritu europeo. Todo lo nuevo que aparecía en Europa se convertía rápidamente en patrimonio ruso. Hacia finales del siglo XIX Rusia se apoderó plenamente de la experiencia artística europea.

Los pintores de aquellos años viajaron mucho por el mundo, asimilando los maestros rusos casi todas las tendencias del arte europeo. Aunque las variantes rusas del impresionismo, cubismo, cubofuturismo, difieren esencialmente de las europeas, lo importante era el hecho de que, existiendo una integración externa de la cultura rusa en el proceso europeo, principalmente desde comienzos del siglo XX, aquellos fenómenos artísticos fueron capaces de expresar problemas, temas y tradiciones propiamente rusos. Aldeanas con vistosos «sarafanes» y pañuelos en los cuadros de Maliávin, mercaderes en los lienzos de Kustódiev, reconstrucciones nostálgicas de la vida cotidiana rusa de los siglos XV y XVII en las composiciones históricas de Riábushkin, son solamente algunos ejemplos de la tendencia de los pintores rusos a dirigir su atención hacia las raíces nacionales. Esta tendencia era tan fuerte que transformó notablemente, incluso, el arte de los denominados «cezannistas» rusos. Meshkov, Konchalovski, Lentúlov y otros seguidores de Cézanne, crearon una variante rusa especial del pos-impresionismo. Objetos pintados de madera y arcilla, el esplendor salvaje de cactus y begonias, multicolores templos moscovitas, fueron ensalzados por los pintores de la agrupación «Valet de Carreaux». Iconos, dibujos populares grabados («lubok»), rótulos de color en fachadas de tiendas firmados por pintores no profesionales, juguetes de arcilla y madera y otros objetos de creación popular, se convirtieron en fuentes de imitación e inspiración para muchos pintores de principios del siglo XX.

No pasaron tampoco de largo en este aspecto Lariónov y Goncharova, y Malevich recordaba el icono y los dibujos populares como fenómenos que llamaban su atención.

No obstante, la tendencia hacia las tradiciones nacionales determinaba sólo los rasgos más comunes en la cultura plástica rusa de aquellos años. Estos se interpretaban de forma tan distinta que, a veces, creaban fenómenos polares. Así, por ejemplo, en una década se crearon el *San Jorge*, de Kandinsky, y el *Baño del caballo rojo*, de Petrov-Vodkin; *Blanqueo de lienzo*, de Goncharova, y *Blanqueo de lienzo*, de Serebriakova; *Carnaval*, de Kustódiev, y *Carnaval*, de Filónov. En la base de éstas y otras obras yacen costumbres y mitos característicos rusos. Pero cada artista, utilizando símbolos conocidos, creó su propio mundo imaginario orientado hacia los ideales plásticos más próximos a él: Kandinsky trató los fondos del icono antiguo ruso y los ornamentos miniaturistas alemanes, Petrov-Vodkin el icono, Goncharova el juguete popular y la rotulación, Serebriakova se inspiró en los maestros del Renacimiento italiano, Kustódiev resucitó las fiestas auténticas rusas y Filónov ironizó y utilizó dibujos de antiguos grabados rusos.

Pueden exponerse varios ejemplos de esta riqueza interpretativa incluso dentro de temas semejantes. No obstante, la plástica de las exposiciones artísticas en las primeras décadas del siglo XX no siempre estuvo limitada a un solo estilo.

En 1900 era todavía fuerte la influencia de Iliá Repin, situándose en dicha época obras de arte simbólico como *Serafín Seisalas*, de Mijail Vrúbel, o el *Retrato de*

*Ida Rubinstein*, de Valentín Serov, ejemplo de variante rusa del modernismo. Aquellas exposiciones se distinguían por la diversidad de escuelas y tendencias. Parecía que el mundo del arte estuviera saturado de multicolores individualidades artísticas cuya acumulación favoreció, entre 1900 y 1910, las variaciones cualitativas en el arte.

Toda la riqueza de las innovaciones plásticas en los años 1900-1910 quedaba reducida a búsquedas estilísticas dentro de la tradición figurativa. Las abstracciones de Kandinsky, Malevich, Filónov y otros destruyeron, en distinta forma y grado, el estereotipo habitual.

Los creadores del arte abstracto partieron de fórmulas estéticas y filosóficas básicamente diferentes. Su base de inspiración fueron los reflejos subconscientes y conscientes del hombre relacionados con el mundo físico y mental: sensaciones acústicas y de color en Kandinsky, asociaciones cósmicas en las composiciones suprematistas de Malevich, comparaciones biológicas de la vida de la naturaleza en la obra del pintor en Filónov.

Por supuesto, la pintura rusa abstracta tuvo sus raíces y similitudes en la filosofía nacional y extranjera y en descubrimientos científicos de la época. Pero la originalidad de cada uno de los artistas citados (también de los que no se mencionan) consistió, sobre todo, en la fuerza y originalidad de su propio descubrimiento creativo.

Malevich es, en este sentido, la figura más brillante y posiblemente más típica para Rusia. Como es sabido, Malevich se apasionó por casi todos los estilos de su época. Con espíritu impresionista, cubista, cubofuturista, creó una serie de obras muy importantes e incluso prominentes. Pero el significado de Malevich para el arte mundial empezó con su «suprematismo», descubrimiento que transformó las ideas sobre los valores contemporáneos en el arte.

El «suprematismo» de Malevich se convirtió en un sistema universal utilizado en pintura, arquitectura, escultura, arte decorativo-aplicado, espectáculos teatrales e ilustración gráfica.

Las proyecciones lineales-plásticas y las de color, que simbolizan en el plano el mundo de la naturaleza, reflejaban con mucha precisión la nueva relación del hombre con su entorno, surgida en la humanidad en el momento en que ésta asimiló el espacio etéreo.

Es curioso no obstante que Malevich, al descubrir el llamado «suprematismo planetario», no se limitara a esta forma de mentalidad artística. Sus composiciones de los años 20 y principio de los 30 fueron dedicadas, fundamentalmente, al tema campesino, que era el más popular en el arte ruso de los años 1900 a 1920.

Es más lógico creer que éste fue un momento mimético en el pintor relacionado con el establecimiento en Rusia de la ideología totalitaria. En mi opinión, sería más razonable ver en los ciclos campesinos de Malevich el esfuerzo del genio por encarnar la situación real de la vida con las formas de su descubrimiento artístico, creando un nuevo tipo de solución plástica sobre el motivo clásico. Las fi-



guras condicionalmente volumétricas de los campesinos sobre fondos planos multicolor imitando la tierra, son imágenes generalizadas y, a su vez, imágenes concretas sobre la vida cotidiana campesina, fruto de la evolución de un pintor que ha pasado por el suprematismo expresando al mismo tiempo, con evidente claridad, su inclinación por el icono, que es la auténtica tradición plástica rusa.

No es casual que en las obras de Malevich de finales de los años 20 y principio de los 30 impere el abanico colorístico preferido por los maestros rusos: rojo, amarillo, azul, verde, blanco (que claramente recuerdan al de los iconos). Las formas lacónicas de las figuras, reducidas a siluetas simplificadas, también recuerdan los personajes de los iconos. Habiendo encarnado en el *Cuadrado negro*, llamado por sus contemporáneos «icono del siglo XX», su idea sobre el «nuevo realismo pictórico», Malevich desarrolló este concepto en el ciclo campesino. Partiendo del símbolo teórico llegó a la encarnación artística de los temas característicos rusos con el nuevo estilo descubierto por él.

La fuerza convincente de las obras de Malevich reside también en que él encontró la forma artística idónea para expresar las circunstancias dramáticas y trágicas relacionadas con la suerte del campesinado ruso de aquellos momentos.

La realización de figuras con máscaras en lugar de caras, el incremento del color negro en las fisonomías parcialmente pintadas, producen asociaciones involuntarias con la preocupación y angustia de Malevich por lo que ocurría en las aldeas rusas. Fue precisamente entonces, a finales de los años 20, cuando comenzaron las persecuciones contra la mejor y más trabajadora parte del campesinado llamada «kulaks».

Así pues, el Malevich experimentador no permaneció al margen de los acontecimientos dramáticos reales de la época. La creación innovadora de Malevich se encontró unida, mediante sus raíces, con las tradiciones y problemas nacionales rusos. No obstante, la aportación de Malevich a la cultura universal sobrepasa los límites de sus propios logros artísticos y descubrimientos. Al igual que muchos predecesores y contemporáneos que crearon nuevos sistemas, Malevich se convirtió en líder de una tendencia y fundador de una escuela. Su actividad en el Instituto de Cultura Artística y en la Sociedad de Afirmación del Nuevo Arte (UNOVIS), así como sus trabajos teóricos, ayudaron a la propagación, comprensión y asimilación de nuevas ideas.

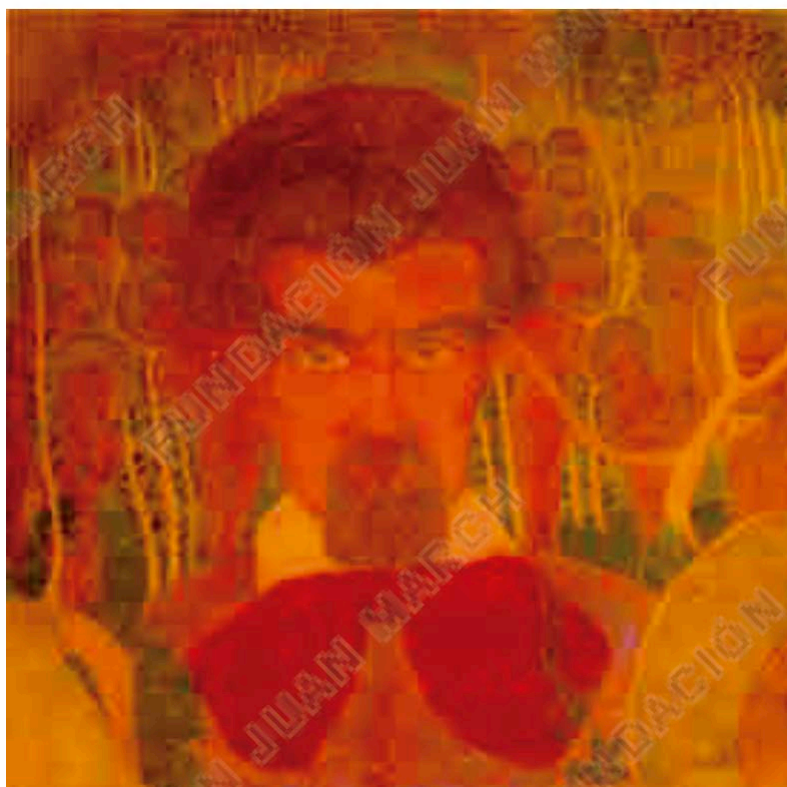
Sin embargo, esta faceta del talento de Malevich no pudo manifestarse plenamente. A mediados de 1920 el Instituto de Cultura Artística fue cerrado, estableciéndose a principio de 1930 la era de la ideología totalitaria, que desplazó por mucho tiempo a Rusia del proceso artístico mundial. El nombre de Malevich, como el de otros muchos, no se ha podido pronunciar en voz alta durante décadas. Sus obras no sólo se ocultaban a los espectadores: los empleados de museos, con riesgo de la propia vida, tuvieron que esconder cuadros y dibujos para evitar su destrucción.

Dicha situación ha continuado así prácticamente hasta principio de 1960, cuando se inició el denominado «deshielo de Jruschev». Por vez primera, después de tres décadas de ausencia en exposiciones, aparecieron algunos lienzos de Malevich y otros innovadores del siglo XX. Pero en los años 70 la vanguardia rusa fue

nuevo perseguida en su propio país. Sólo en 1980 fue definitivamente rehabilitado en Rusia este fenómeno único de la cultura mundial.

Ahora se organizan muchas exposiciones, entre ellas las dedicadas personalmente a Malevich; se editan catálogos, álbumes, monografías. Por fin ha llegado el momento de reflexionar tranquilamente sobre la adherencia creativa de este pintor y su aportación real a la cultura mundial.

Esta exposición en España es un magnífico motivo para incluir a Malevich en el contexto artístico de la vanguardia europea del siglo XX, con el fin de contrastar sus rasgos comunes e individuales frente a las novedades creativas de su época.



5. ESTUDIO PARA UNA PINTURA AL FRESCO (AUTORRETRATO), 1907

## KASIMIR MALEVICH: HECHOS, HIPÓTESIS, MITOS

---

Elena V. Basner

Conservadora del Museo Estatal Ruso. San Petersburgo

El nombre de Kasimir Malevich estuvo siempre rodeado de una aureola legendaria incluso en vida del artista, cuya imagen de maestro abrió las fronteras a toda posibilidad en arte a través de obras, palabras y artículos impregnados de énfasis profético. Malevich fue un artista reformista firme e incondicional, convencido de la autenticidad del camino elegido, intransigente con aquellos que él consideraba renegados; acompañado siempre de un grupo de alumnos que exhibía en sus mangas, como distintivo testimonial, el «cuadrado negro»; en posesión, como maestro, de una fe fuerte y cautivadora, no siempre explicable, capaz de influir en las personas más próximas (lo que habitualmente constituye la base del mito).

Ya entonces, para las generaciones posteriores que no tuvieron posibilidad de ver sus obras (retiradas de salas y museos durante muchos años) y para aquellos que no siempre se decidían a pronunciar su nombre, Malevich se convirtió en figura legendaria.

El mito siempre se construye con sus propias leyes. En el caso de Malevich se omitían, inevitablemente, sus circunstancias reales. En la leyenda de Malevich no hubo sitio ni para sus inseguros e intranquilos titubeos iniciales –cuando él, según expresión ofensiva de un crítico, «con graduación baja caminaba sobre la fortaleza del mundo antiguo» (1)– ni para los desesperados temores de sus últimos años, cuando, abatido y enfermo, deseó honestamente desarrollar una obra realista pintando retratos de sus contemporáneos con resultados realmente trágicos dada la impotencia reflejada por el artista ante dichas obras.

El mito no supo conservar, en general, la paternidad de sus obras exceptuando una: *El cuadrado negro*. Sin embargo, *El cuadrado negro* es su criatura, criatura viva principesca que no sólo fue símbolo de su creación total, sino epicentro de los elementos mitológicos circulantes alrededor del nombre de Malevich.

La particularidad de su destino póstumo (a diferencia, por ejemplo, de su genial contemporáneo Pavel Filónov) consistió en que su arte, prohibido en Rusia durante décadas, era sin embargo conocido en Occidente. Los cuadros, dibujos y notas teóricas que quedaron en Alemania después de la exposición de Berlín

de 1927 (exposición que jugó un papel rotatorio en el destino del pintor) corrieron una suerte difícil. En cualquier caso, la mayoría de esas obras fueron encontradas posteriormente en el Museo Stedelijk de Amsterdam y en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, descubriéndose así Malevich al mundo occidental. Es lógico que el artista se manifestara en Occidente en su más pura y antológica calidad, como uno de los pioneros del arte abstracto, creador del «suprematismo». Su período anterior era menos conocido y, al parecer, menos interesante para el mundo artístico de la posguerra en Europa y América. La suerte del artista después de su «suprematismo» permaneció también desconocida.

He aquí por qué la posibilidad de un contacto directo con el arte de Malevich, al que por fin le concedieron exposiciones individuales, estuvo impregnada de sorpresas tanto en Rusia como en Occidente. La primera exposición Malevich de la colección del Museo Estatal Ruso y de la Galería Tretyakov, organizada en 1980 en Düsseldorf, despertó tanto comentarios entusiastas como perplejidad y también decepción, cuya esencia se centraba en una pregunta: ¿Es posible que este cantor del trabajo campesino sea el famoso Malevich subversivo y luchador? Los visitantes no podían creer en la existencia de otro Malevich que no fuese el suprematista, considerando el resto de su obra como una mixtificación por parte de los expertos soviéticos en arte. Ante ellos se ofrecía una etapa enormemente creativa del maestro, posiblemente la página más trágica de su biografía.

No obstante, sólo fue posible valorar todo ello en la etapa siguiente, cuando, gracias a las exposiciones del pintor en Leningrado, Moscú y Amsterdam durante los años 1988-1989, y después en Estados Unidos en 1990 y 1991, las colecciones de los museos occidentales y rusos pudieron unirse, permitiendo ofrecer así al visitante el arte de Malevich en todo su esplendor. Estas exposiciones no sólo rellenaron las ausencias cronológicas de cada colección, sino que revelaron la lógica evolución interior del pintor, no siempre coincidente con las ideas desarrolladas acerca de su obra.

Aquellas exposiciones mostraron que el autor de la obra más enigmática del arte del siglo XX dejaba también misterios que permanecerían arcanos durante mucho tiempo. Incluso después de treinta años podríamos repetir la frase escrita por un investigador en 1960, que decía: «No deja de ser paradójico que este pintor de principios de siglo siga siendo tan enigmático como un artista del cuatrocientos o un maestro flamenco del siglo XV, y que el historiador de arte que tenga como objetivo estudiar la biografía o la evolución de su creación deba ocuparse de ello igual que un arqueólogo, mediante una complicada confrontación entre hechos e hipótesis» (2). Esta comparación podría completarse diciendo que la primera época ocultaba su auténtico bagaje cultural, asimilado y completado por el propio pintor en mucho menos tiempo que en etapas posteriores. Se habla, ante todo, del siguiente hecho, objeto de investigación: en sus últimos años, el pintor reinterpretó y copió de su propio camino creativo.

La presente exposición de Malevich, cuyas obras pertenecen al Museo Estatal Ruso, trata de descubrir al espectador lo complejo y dramático en la creación del maestro. Precisamente es este período relacionado con las condiciones históricas (la mayor parte de las obras fueron entregadas al Museo por la familia del

pintor después de su muerte) el que está representado totalmente en el Museo. La unicidad de esta colección de obras de Malevich del Museo Estatal Ruso consiste no sólo en su superioridad cuantitativa en comparación con otras colecciones, sino también en su amplitud cualitativa.

La evolución creativa de Malevich, al igual que la de la mayor parte de los pintores de su generación, transcurrió vertiginosamente. En apenas unos pocos años, los pintores que determinaron la futura fisonomía de la vanguardia rusa superaron las fases del impresionismo y pos-impresionismo con sus variantes propiamente rusas: neoprimitivismo (y sus analogías fauvistas y expresionistas), cubismo y futurismo, creándose así la potente línea del arte ruso de los años 1910, como el cubo-futurismo, acercándose de pleno a los primeros ensayos en el campo del arte sin objetos.

Si bien este camino fue común para muchos, sin embargo, dentro del mismo cada uno se movió sometido a su propio ritmo. Malevich se diferenció por su personal orientación, su fuerza de voluntad para cumplir con los problemas asumidos y, quizá lo más importante, su facultad de autoanálisis constante, su necesidad investigadora sobre su propia creación desde la posición del teórico, para mantenerse dentro de las concepciones de un autor cuyo material lo constituían sus propias obras, cualidad claramente manifestada en la madurez, sobre todo al final de su obra, que, al igual que en las primeras etapas, se manifestaba con un deseo incansable de experimentación para demostrarse a sí mismo, con diferentes estilos, el inherente racionalismo que, al parecer, yacía en la naturaleza de su talento.

Todo esto lo certifican sus primeras obras, no sólo las que tiene el Museo Estatal Ruso y que se presentan en esta exposición, sino también aquellas entre las cuales se encuentran los dos pequeños paisajes pintados alrededor de 1900. No es de extrañar que Malevich conservara esas obras cuidadosamente durante toda su vida. En ellas no hay la menor huella de lo que Malevich llamaba «imitación esclava de la naturaleza», palpándose en las mismas la unidad plástica, perfección y calidad pura artística que tanto valoraba el pintor. Además, en el propio movimiento del pincel, extremadamente pensado en cualquier caso para un pintor principiante, se percibe algo más que la búsqueda de una escritura: se siente la búsqueda del método, reflejando las investigaciones más extendidas entre los pintores rusos de los años 1900 con espíritu neo-impresionista y moderno. Estos trabajos sugieren, a su vez, individualidad y energía interior, lo que tal vez permite adivinar en el autor a un futuro reformista.

Hasta hace poco tiempo no había duda sobre el origen temprano de obras como *En el bulevar*, *Primavera*, *Río en el bosque* (trabajos fechados por el propio Malevich, respectivamente, en 1903, 1905-1906 y 1908). Efectivamente, en ellos, a primera vista, se observan todas las señales de identidad del llamado condicionalmente «impresionismo» o «pos-impresionismo» en el arte ruso: una forma algo descuidada de pintar subrayando el estilo, saturando la gama de colores con zonas claras y tonos blanqueados intensamente.

No obstante, el estudio escrupuloso del último período creativo de Malevich, y en particular de sus múltiples trabajos realistas, ha dado lugar a comparaciones bastante inesperadas, con sus consecuentes conclusiones. (En justicia, debe de-

cirse que éstas no siempre fueron incondicionales, reflejando a veces sólo el desarrollo de una hipótesis de trabajo.)

La afinidad paradójica de alguna de las obras llamadas «impresionistas», fechadas por el autor en los años 1900, con otras cuyo origen posterior está siendo ahora demostrado con mayor seguridad (a pesar de las fechas desorientadoras del propio autor, que las fechó entre 1930 y 1933), condujo a la idea de la existencia de un tardío «impresionismo retrospectivo» en la creación del artista. Es sabido que durante los años 1920 y 1930 Malevich se dedicó con ímpetu a investigar sobre el impresionismo en plan teórico, dando como resultado su trabajo *Izología*.

Como pintor innato debió ensayar inevitablemente la necesidad de confirmar sus posturas teóricas mediante una serie de imágenes concretas. Después de la exposición de Berlín le quedaron muy pocas obras de sus comienzos, en especial de aquellas que respondían a sus nuevas y argumentadas ideas teóricas sobre el impresionismo, lo que tal vez le estimularía muy especialmente en su trabajo.

En esos mismos años su actividad pedagógica requirió una práctica pictórica constante. Se conservan certificados de sus alumnos sobre cómo Malevich les enseñaba a entender el impresionismo, cómo salía con ellos fuera de la ciudad y «trabajaba», como él decía, «el impresionismo».

Durante esa época, el teórico en arte de vanguardia izquierdista Nikolai Punin, director del Departamento de Nuevas Tendencias en el Museo Estatal Ruso, mostró un gran interés por el período impresionista de los maestros de la vanguardia rusa, Lariónov en particular, al que incluso escribió a París con el ruego de que vendiese al Museo Estatal Ruso algunas obras impresionistas. Es lógico suponer que también se dirigiera a Malevich, dado que ya tenía una reputación como pintor e iniciaba su andadura a partir del impresionismo. Ello pudo ser motivo para la realización de algunos cuadros como, por ejemplo, *Río en el bosque*, adquirido por el Museo Estatal Ruso en 1933.

Todo esto, en cierto modo, son sólo testimonios indirectos. No obstante, el análisis comparativo entre sus obras primerizas y las más tardías, realizado en el Departamento Técnico-Tecnológico del Museo Estatal Ruso, dirigido por S. V. Rimskaia-Korsakova (fue realizado un análisis de rayos X sobre la técnica del pintor), ha dotado a esta versión de una nueva argumentación de peso. Como resultado de dichas investigaciones fueron revelados una serie de elementos comunes a ambas épocas, lo que demuestra una afinidad indudable (en algunos casos identificación única) entre trabajos, si bien discutibles, realmente posteriores.

La sospecha sobre el origen tardío de algunas obras impresionistas sólo confirma la suposición, hecha ya en los años 70, acerca de que al final de su vida Malevich realizó un acto ideológico gigante sin precedentes: reconstruir su camino creador basándose en la concepción general de la evolución del arte elaborada por él, personificándolo en su teoría sobre el «elemento añadido», que acentuaba el análisis del período que va desde el impresionismo al suprematismo.

Llevando a la práctica esta idea, Malevich no sólo se ocupó de reconstruir períodos enteros de su evolución (impresionismo o neoprimativismo «campesino», so-

bre el cual trataremos más adelante), sino que en algunos casos corrigió las fechas de algunos trabajos, como intuyendo con posterioridad el lugar cronológico más aceptable para cada cuadro dentro de la concepción mental que él tenía sobre el conjunto de su obra.

Así ocurrió, por ejemplo, con dos de las cuatro obras cubo-futuristas que se presentan en esta exposición: *Retrato de I. V. Kliun* y *Vaca y violín* (título corregido ante la observación de K. I. Rozhdiéstvenski, ya que el propio Malevich la había titulado *La vaca sobre el violín*). En la parte posterior de la madera que está pintada, hay una nota del autor que dice: «Comparación alógica de dos formas, “violín y vaca”, como elemento en la lucha contra la lógica, el orden natural, la interpretación filistea y el prejuicio. K. Malevich 1911.» No obstante, en los catálogos de la exposición «Magazin» (1916), este trabajo figura bajo el título genérico *Alogía de formas, 1913*, fecha que debe considerarse como la más exacta de su creación.

La diferencia de dos años podría no parecer esencial y digna de atención si se tratara sólo de la cronología. No obstante, teniendo en cuenta el desarrollo rápido del movimiento vanguardista a principio de los años 10, centralizado en Rusia en cortos períodos de tiempo, se puede plantear la pregunta sobre la ley objetiva de los fenómenos artísticos sustituyentes, cada uno de los cuales revoluciona al anterior. En este sentido, precisamente el año 1913, uno de los más tempestuosos con sus frecuentes y escandalosas manifestaciones futuristas a las que tanto se aproximaba Malevich, es la fecha idónea para anunciar la esencia del «alogismo.»

Al parecer, la nueva fecha del cuadro apareció cuando se entregó al Museo de Cultura Artística, de donde fue trasladado al Museo Estatal Ruso. También es posible que entonces Malevich volviera a fechar *Retrato de I. V. Kliun* en 1911, trabajo maduro cubo-futurista cuya aparición en 1913 también fue, en cierto modo, un caso cronológico de infracción objetiva en la secuencia histórica de los acontecimientos.

La época del cubo-futurismo o «realismo cubo-futurista», como formulaba el propio Malevich, si bien fue muy corta en cuanto a tiempo, estuvo en armonía con el temperamento del pintor y sus aspiraciones de liderazgo. Es posible que por primera vez no sólo interpretara los principios creativos que elaboraba dentro del círculo de pintores próximos a su espíritu, como ocurrió en algún momento de sus comienzos, sino que actuó en calidad de creador y predicador de sus propias ideas. El cubo-futurismo, reforzado en el arte de Malevich con elementos de alogismo, le permite, por fin, sentir ese estado de poder sobre la forma, llamado por él al cabo de los años «liberación del pintor en la sumisión imitadora del objeto ante el descubrimiento directo de la creación» (3).

En trabajos tales como *Retrato de I. V. Kliun*, *Vaca y violín*, *Aviador*, *Composición con Mona Lisa* (las dos últimas de 1914), el pintor crea su sistema no tanto del mundo visto como del imaginado, existente según sus propias leyes independientemente de la sensatez cotidiana. En este sistema él era libre de destruir todas las coincidencias y relaciones habituales y cambiarlas por otras nuevas. El cubo-futurismo fue un escalón necesario hacia el suprematismo.

El suprematismo de Malevich elevó al absoluto el postulado sobre la voluntad creativa del pintor, capaz de comunicar al mundo aquella energía transformadora gracias a la cual se crea la forma. Con el descubrimiento del suprematismo, la pintura, según Malevich, asume el «canon supremus», es decir, la ley superior no relacionada con el estado emocional del pintor o del espectador, construyéndose así, según escribía el propio Malevich, «un sistema en el tiempo y en el espacio que, independiente de cualquier belleza estética y emocional, es más bien un sistema filosófico sobre el color y la realización de nuevos movimientos imaginados» (4).

En esta exposición, el período supremático está representado con obras clásicas. Una de ellas se exhibió por primera vez en la exposición «0,10» de 1915-1916. También se expuso *Cuadrado rojo*, que tenía otra denominación según programa: *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*. (En la parte posterior del lienzo se ha conservado la siguiente nota del autor: «Campesina (suprematista)»). Así fue, al parecer, una de las primeras variantes del nuevo término.

De los *Cuadrados negros* llegados hasta nuestros días, pertenece al Museo Estatal Ruso la variante ejecutada, según A. A. Leportovskaia y K. I. Rozhdiéstvenski, en GINIUK (Instituto Estatal de Cultura Artística), presidido por Malevich de 1923 a 1926, realizados simultáneamente con *Círculo negro* y *Cruz negra* especialmente para la exposición de Venecia de 1924 (5). En el trabajo de estos tres lienzos ayudaron a Malevich los alumnos A. A. Lepórskaia, N. M. Suyetiny y K. I. Rozhdiéstvenski. En la parte posterior de estas tres composiciones figura la fecha 1913. Aquí tropezamos otra vez con el caso de corrección tardía de la fecha. Está demostrado que las primeras composiciones supremáticas no pudieron aparecer antes de finales de 1914 o principios de 1915, aunque la idea inicial del *Cuadrado negro* efectivamente apareció, según Malevich, en 1913 durante la preparación escenográfica de la ópera *Victoria sobre el sol*.

Tanto para Malevich como para sus seguidores, el suprematismo fue un salto cualitativo colosal hacia adelante en el campo de posibilidades desconocidas e imprevistas en el arte pictórico. El propio creador no pudo valorar el significado inmediato de ello (aunque el hecho de que, después de sumergirse en el ambiente circundante supremático, rompa con el arte pictórico de caballete, es muy significativo en sí mismo).

Al eliminar las leyes de la composición espacial en obras bidimensionales de caballete existentes anteriormente a él, el suprematismo transformó el propio instrumento de la creación artística: el ojo del pintor. El pintor se encontró influido por la visión del mundo creado por él mismo. Incluso habiendo regresado al arte figurativo tratando de restablecer sus normas tradicionales, él, irreflexivamente, sigue ateniéndose a las leyes espacio-composicionales del suprematismo.

Esto se observa en las obras del denominado «segundo ciclo de campesino», a partir del cual inició, en esencia, el trabajo de reconstrucción de su propia creatividad anterior al suprematismo (6).

Este período, con importantes condicionamientos, conecta cronológicamente con dos fechas, 1928 y 1932, y debe considerarse como tema principal para la



reiniciación de su trabajo pictórico la preparación de una gran exposición personal en la Galería Tretiakov en 1929, en la cual se pretendía exponer también las obras del pintor anteriores al suprematismo (7). Dado que, básicamente, éstas quedaron en Alemania, Malevich decidió restablecer las principales obras de dicha etapa, sobre todo las del período neoprimitivista, que deberían estar aún en la memoria de los espectadores que visitaron las exposiciones de los años 1910. Sirva de ejemplo el cuadro *A la siega (Marfa y Vanka)*, que es casi una repetición de la obra *En el campo*, 1912, exhibida en la muestra «Unión de Juventud».

Era de esperar lo que ocurrió al repetir motivos concretos (a veces él mismo escribía en la parte posterior del lienzo: «motivo de 1909»). Malevich no pudo desapasionarse del arte del que durante tantos años renegó abiertamente. Así pues, tomaron fuerza, finalmente, las leyes interiores de la creación artística sobre las cuales no puede ejercer ningún poder la voluntad del pintor, y empezó a trabajar con abnegación intentando compensar el tiempo que estuvo apartado de la pintura. En la literatura sobre Malevich se expone con frecuencia la carta de El Lissitzky en la que se refiere, precisamente, a este período de su vida: «Está envejeciendo y él mismo se coloca en una situación tonta. En otoño viaja al extranjero y pinta cuadros que piensa exponer, firmándolos con fecha 1910. Ocupación penosa. Trata esto muy en serio creyendo que engañará a los tontos» (8).

Las fechas colocadas en los cuadros por el pintor sirven no sólo para engañar a los tontos, sino también para reflejar, con una lógica retrospectiva, la razón de la evolución de retorno a la que se atenía claramente Malevich.

En uno de los cuadros de este ciclo (*Presentimiento complejo-torso con camisa amarilla*) se conserva una nota curiosa del autor que sirve de clave para descifrar este doble fechado: «K. Malevich 1928-32 - "Presentimiento complejo", 1928-1932: La composición está hecha con elementos de vacío, soledad y desesperación de la vida en 1913. Kúntsevo».

Los expertos ocupados en el arte de Malevich se inclinan por explicar de un modo diferente el fenómeno del «segundo ciclo de campesino». Incluso alguno considera que, volviendo al tema de la vida campesina, repitiendo una vez más las imágenes de «unidad-persona» sin rostro e impersonales, el pintor expresaba su visión sobre aquellos tremendos procesos que sufrieron los aldeanos rusos a finales de los años 20, sirviendo las fechas que referían los cuadros al lejano pasado para distraer la atención. Otros, por el contrario, suponen que el pintor trataba precisamente de recrear su período neoprimitivista. No obstante, su arte pictórico, partiendo de su propia voluntad, no podía reflejar los nuevos principios del arte de los años 20, sobre todo del constructivismo, al llevar en sí mismo los signos claves de la época totalitaria.

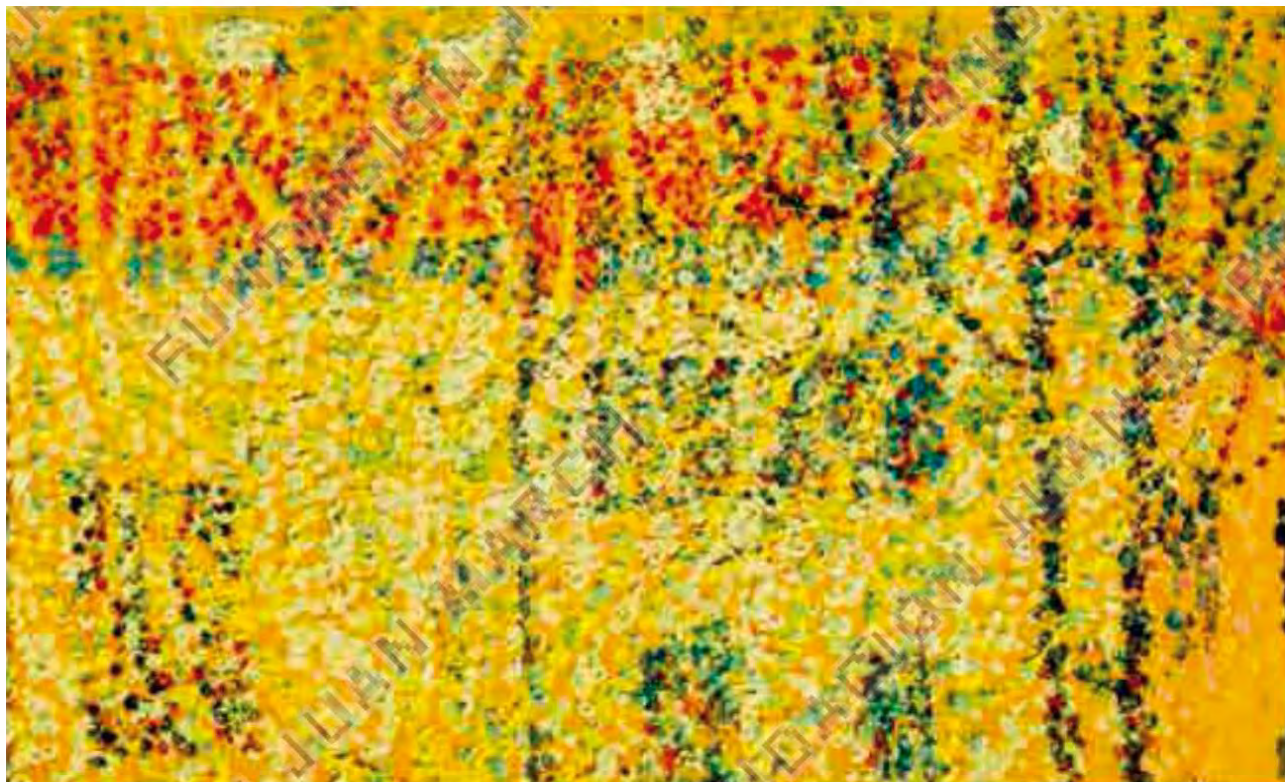
Pero cualquier explicación que se encuentre detrás de una u otra forma emerge del drama de la persona y el pintor que tratan de encontrar su sitio entre dos tiempos, manteniendo la fe en los anteriores principios y buscando una justificación para los nuevos. El dramatismo de su situación se profundiza también porque Malevich siempre sintió su pertenencia, ¡y efectivamente perteneció!, a aquellos pocos pintores que no sólo reflejaron una época sino que también la crearon.

Así, como demiurgo portador de un saber y voluntad superiores, creador que dicta al mundo su ley, se refleja el maestro a sí mismo en uno de sus últimos autorretratos, como si defendiera, a pesar de las dudas creativas interiores, debilidades humanas y desgracias vitales. Derecho al mito póstumo dirigido a sus continuadores.

- 
- (1) N. Punin: *Arte y revolución*. Cit. según I. N. Karasik. «Malevich en la opinión de contemporáneos», en el libro *Malevich pintor y teórico*. M. 1990, pág. 195.
  - (2) Guy Habasque: «Malevich» / *L'Oeil*, n.º 71, Nov. 1960, pág. 40.
  - (3) K. Malevich: *Desde Cézanne hasta el suprematismo*. Resumen crítico, 1920, pág. 9.
  - (4) Catálogo de la exposición estatal «Creación abstracta y suprematismo». M. 1919, pág. 17.
  - (5) Ver catálogo de la XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Venecia, 1924, n.º 111-113.
  - (6) Charlotte Douglas: *Malevich's Painting: some problems of chronology*. Soviet Union, 5, pt. 2, 1978, págs. 301-326.
  - (7) Esto permite precisar el límite superior de la pintura en algunos trabajos según la lista de la exposición guardada en la Galería Tretyakov.
  - (8) S. Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky*. Dresden, 1967, s. 88. Ver también Troel Andersen: *Malevich*. Amsterdam, 1970, pág. 61, Ch. Douglas, *ibid.* pág. 309. La carta está fechada el 19 de julio de 1930.

# **P I N T U R A S**

---



1. PAISAJE, c. 1900



2. PAISAJE CON CASA AMARILLA, c. 1900



**3. EN EL BULEVAR, 1903**

Fundación Juan March



4. PRIMAVERA, 1905-1906

Fundación Juan March

6. **RÍO EN EL BOSQUE, 1908**





**8. VACA Y VIOLÍN, 1913**



9. RETRATO DE I. V. KLIUN, 1913



10. **AVIADOR**, 1914



11. **COMPOSICIÓN CON MONA LISA, 1914**





**Las llaves del Suprematismo me están llevando a descubrir cosas que siguen sin estar al alcance de nuestro conocimiento. Mi nueva pintura no pertenece únicamente a la tierra. La tierra ha sido diezmada. En efecto, el hombre siente un gran anhelo por el espacio, una tendencia por «liberarse del globo de la tierra».**

*(De «La Pintura y el problema de la Arquitectura». K. Malevich, 1928.)*



12. SUPREMATISMO, 1915

Fundación Juan March

13. **SUPREMATISMO, 1915**



**El Suprematismo se puede dividir en tres etapas, según el número de cuadrados: negro, rojo y blanco. Es decir, el período negro, el período de color y el período blanco. El último denota formas blancas, pintadas de blanco. Las tres etapas se produjeron entre 1913 y 1918. Estos períodos se construyeron con relación a un desarrollo puramente plano, y el principio económico principal era la base de su construcción –de cómo expresar la fuerza de la estática o un reposo aparentemente dinámico por medio de un solo plano–.**

*(De «La Pintura y el problema de la Arquitectura». K. Malevich, 1928.)*



15. SUPREMATISMO N.º 56, 1916

Fundación Juan March

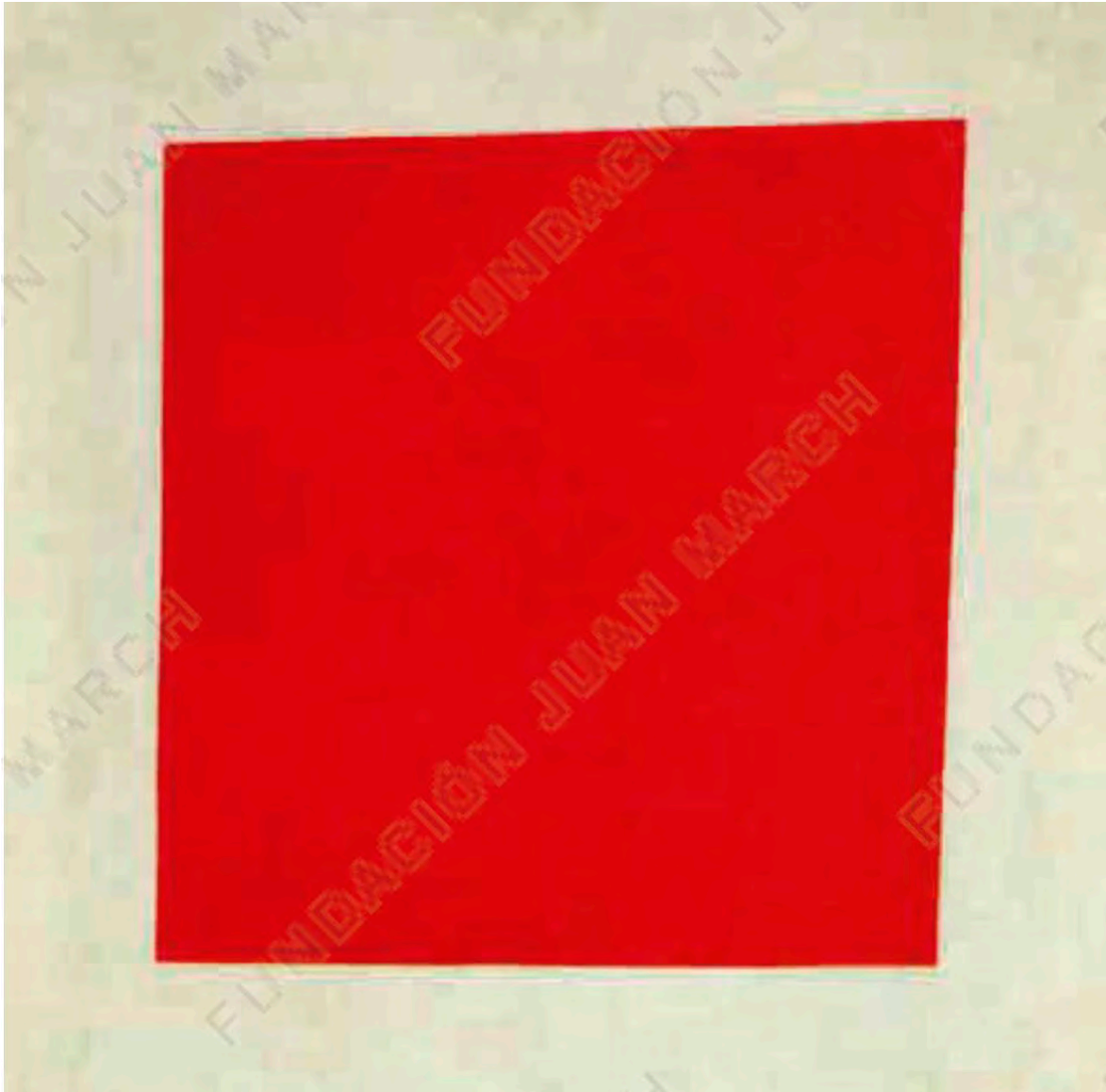
16. SUPREMATISMO N.º 58, AMARILLO Y NEGRO, 1916





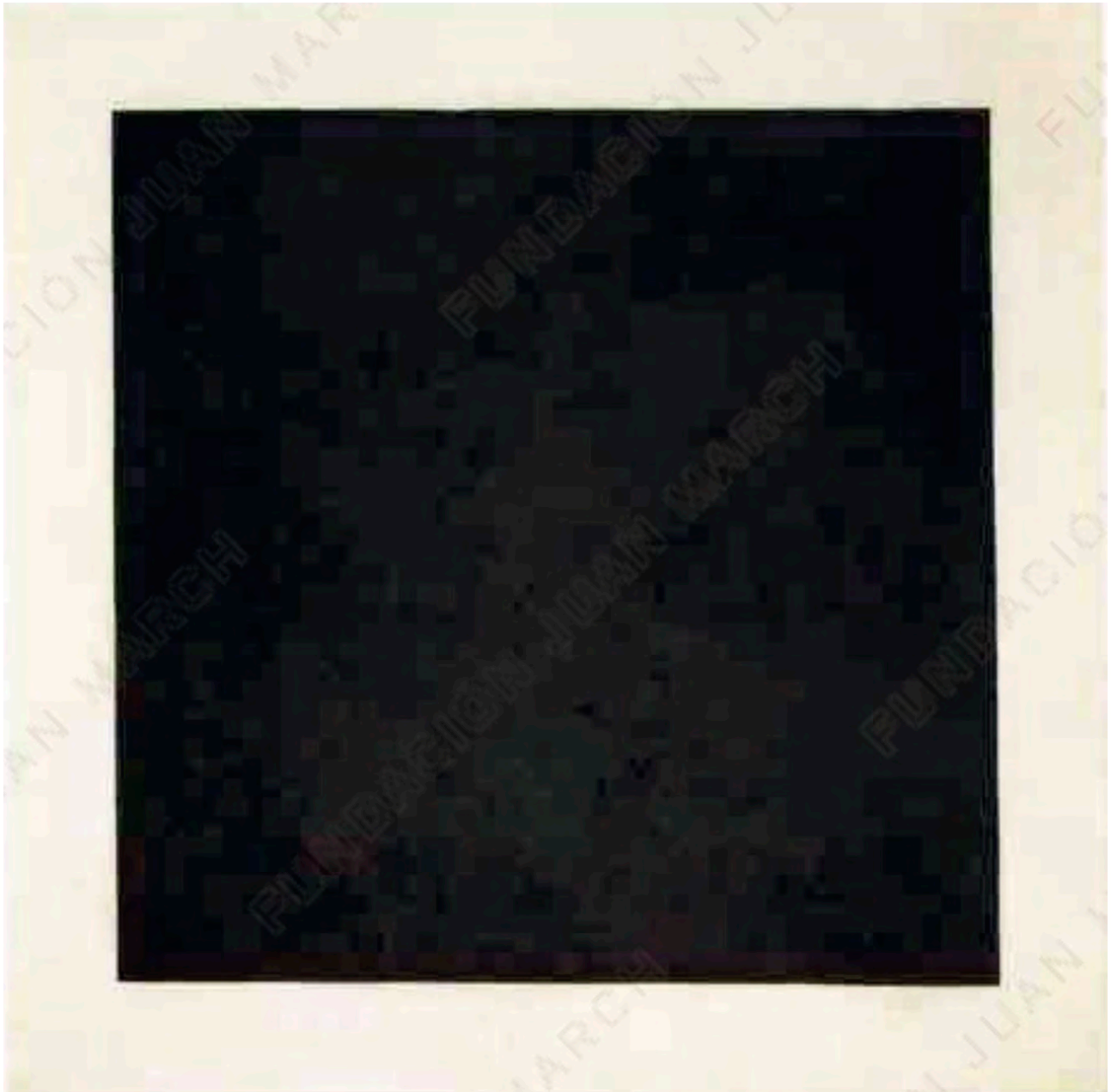
**El problema de la forma ha jugado y sigue jugando un papel muy importante en el arte suprematista. Sin él es imposible revelar ninguno de los elementos de la percepción: color dinámico, estático, mecánico, móvil, etc.**

*(De «La Pintura y el problema de la Arquitectura». K. Malevich, 1928.)*



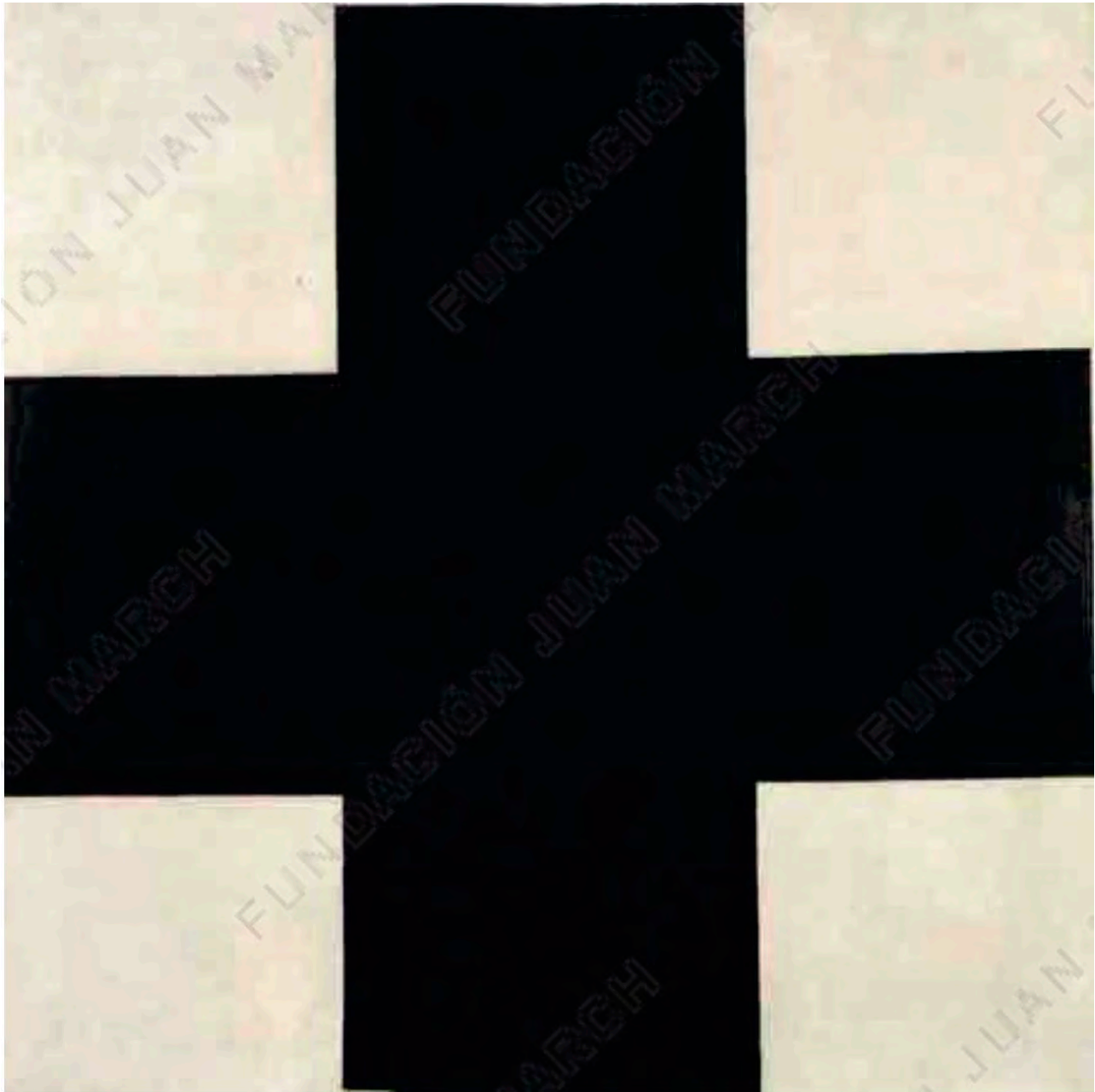
14. CUADRADO ROJO, 1915

Fundación Juan March



17. **CUADRADO NEGRO**, c. 1923

Fundación Juan March

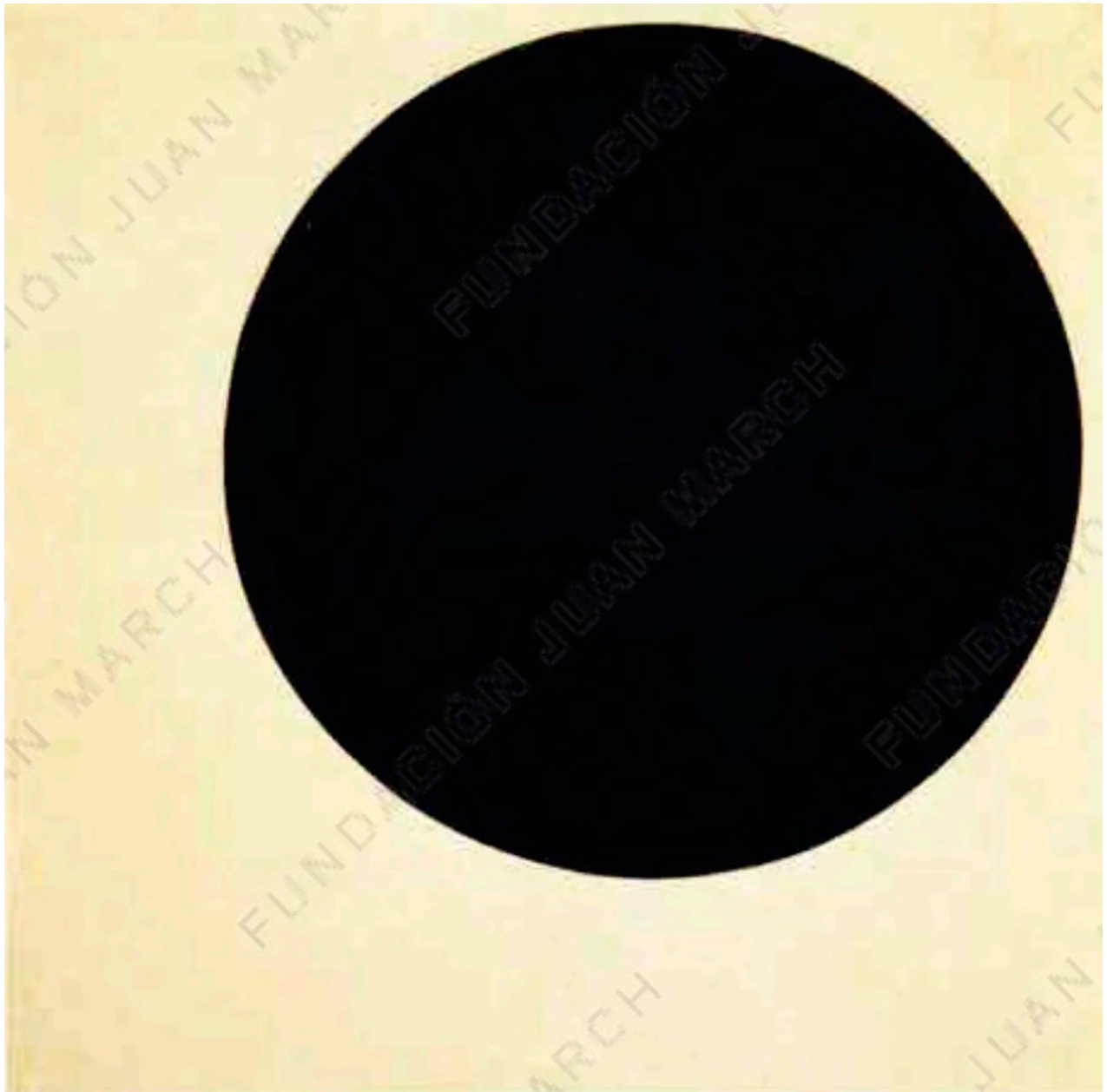


18. **CRUZ NEGRA**, c. 1923

Fundación Juan March

**El siglo XX es rico en problemas de forma no sólo en el arte, sino también en las condiciones económicas. El desarrollo más significativo en el arte ha sido su cambio hacia la no objetividad y su liberación del contenido que durante miles de años había estado vinculado al mismo. El cubismo, el futurismo y el suprematismo han establecido un lazo inmediato con el mundo, revelando sus sensaciones.**

*(De «La Pintura y el problema de la Arquitectura». K. Malevich, 1928.)*



19. **CÍRCULO NEGRO**, c. 1923

Fundación Juan March

20. **EN LA DACHA, 1928**





**Cuando se considera el arte desde un punto de vista exclusivamente funcional, es decir, con relación a su papel utilitario en la vida, la primera cosa que se define por sí sola es la relación de formas entre funciones. Y si esto es así, entonces se debe ver el papel funcional y constructivo del arte como uno aplicado de forma exclusiva.**

*(De «La Pintura y el problema de la Arquitectura». K. Malevich, 1928.)*



21. A LA SIEGA (MARFA Y VANKA), c. 1928



33. **CAMPESINOS**, c. 1928

Fundación Juan March



22. **CHICAS EN EL CAMPO**, c. 1928

Fundación Juan March



23. **CAMPESINO**, c. 1928

Fundación Juan March



24. **CABEZA DE CAMPESINO**, c. 1928

Fundación Juan March

25. **RETRATO DE MUJER**, c. 1928







26. TORSO. FORMACIÓN INICIAL DE UNA NUEVA IMAGEN, c. 1928



27. LA SIEGA. APUNTE PARA UN CUADRO, c. 1928

**Si el lado funcional de la vida influyera sobre la forma en el arte, entonces, con la decadencia de la calidad del lado funcional de la vida, la forma del arte también sufriría una decadencia. Pero en la realidad ocurre lo contrario: las funciones desaparecen casi en su totalidad, mientras el arte retiene su valor intrínseco.**

*(De «La Pintura y el problema de la Arquitectura». K. Malevich, 1928.)*



28. **TRES FIGURAS FEMENINAS**, c. 1928

Fundación Juan March

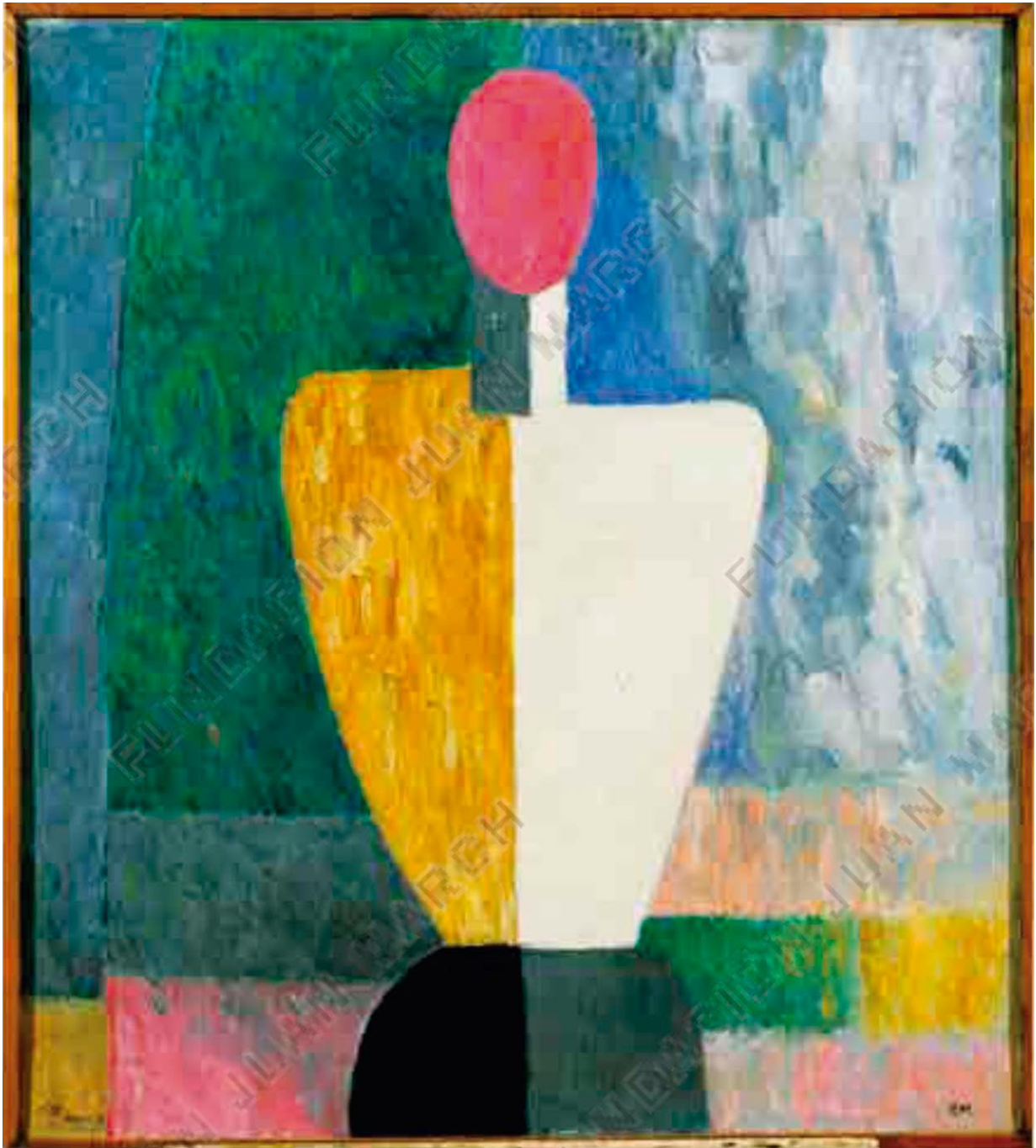
29. SUPREMATISMO FEMENINO, c. 1928



30. **CAMPESINOS**, c. 1928







31. **TORSO CON CARA ROSA**, c. 1928

Fundación Juan March



32. **TORSO DE MUJER**, c. 1928

Fundación Juan March

34. **DEPORTISTAS, 1928-1932**



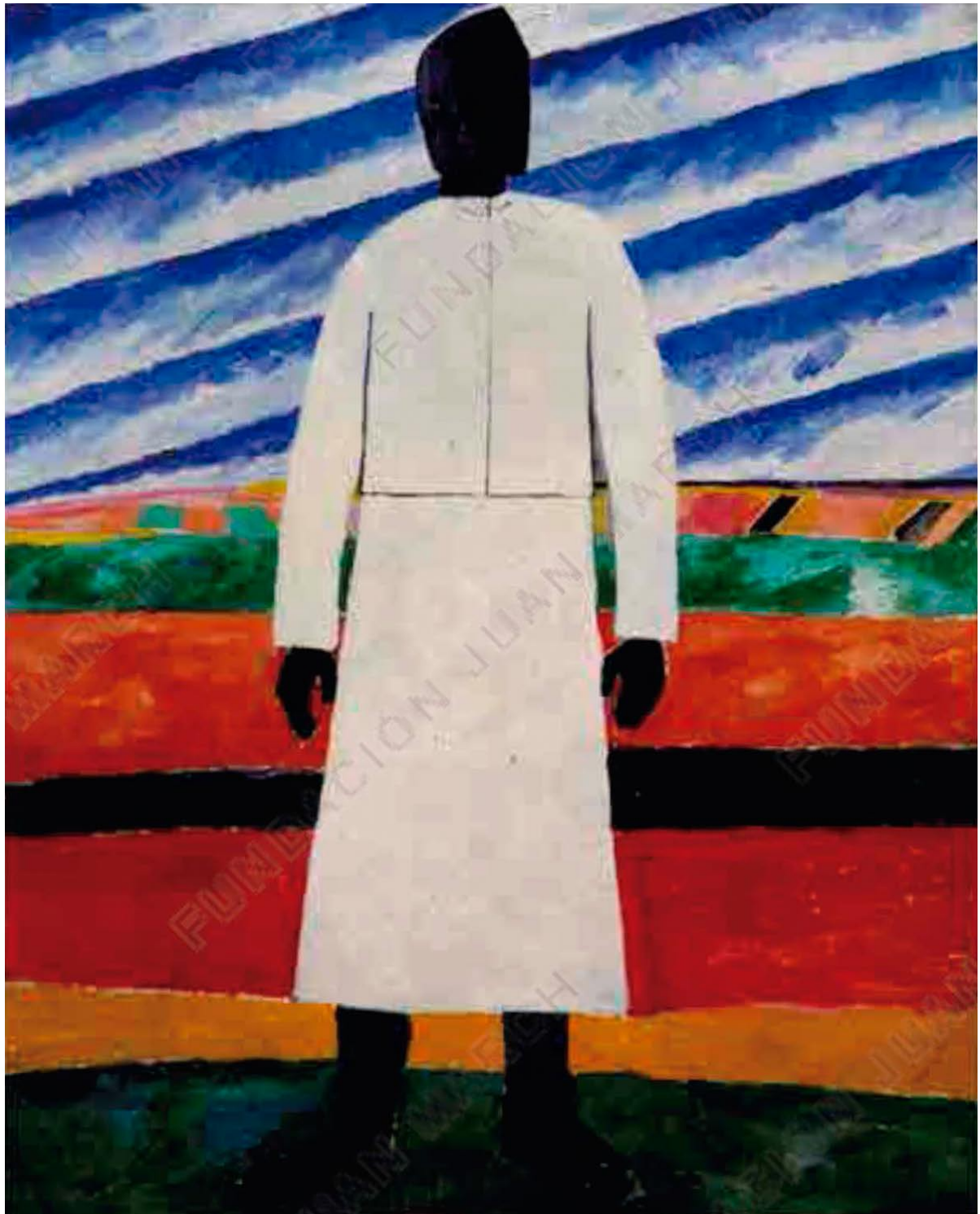
35. CABALLERÍA ROJA, 1928-1932



36. **PRESENTIMIENTO COMPLEJO. TORSO CON CAMISA AMARILLA, 1928-1932**







37. **CAMPESINA**, 1928-1932

Fundación Juan March



38. DOS FIGURAS MASCULINAS, 1928-1932



39. PAISAJE CON CINCO CASAS, 1928-1932

Fundación Juan March



40. **CASA ROJA**, 1932



41. AUTORRETRATO, 1933

Fundación Juan March



42. RETRATO DE LA ESPOSA DEL PINTOR, 1933

# BIOGRAFÍA

---



Malevich, 1914.

- 1878** 14 (26) de febrero. Nace en Kiev en una familia de empleados de una fábrica de azúcar.
- 1896** Se traslada la familia a Kursk, donde Malevich inicia sus estudios de pintura e ingresa en el Círculo de Amantes de las Artes.
- 1904** Viaja en otoño a Moscú, frecuentando las clases de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú.
- 1905** Participa en la lucha de barricadas en Moscú durante los acontecimientos revolucionarios.
- 1906** Practica en el estudio privado del pintor F. I. Reberg.
- 1907** Toma parte en la «Exposición número 14» de la Hermandad de Pintores de Moscú.
- 1910** Participa en diciembre en la primera exposición «Valet de Carreaux», organizada por M. F. Lariónov.
- 1911** Participa en la exposición «Unión de la Juventud» con el Grupo Moscovita.
- 1912** Después de la escisión del grupo «Valet de Carreaux», expone sus obras neoprimitivistas en la exposición «Rabo de asno», realizada bajo la protección de M. F. Lariónov y N. S. Goncharova. Conoce al pintor y compositor Mijaíl Matiushin.
- 1913** En enero se hace miembro de la Unión de la Juventud y en marzo actúa en una de las disputas organizadas por dicha Unión. Período cubo-futurista en la obra de Malevich. En julio se encuentra con Matiushin en Uusikirk (Finlandia), actualmente Poblado Poliani, próximo a San Petersburgo.



Este encuentro se denominó Primer Congreso de Futuristas de todas las Rusias, creándose el manifiesto del Congreso. El 3 y 5 de diciembre, en San Petersburgo, se representa la ópera *Victoria sobre el Sol*, con texto de A. Krucheij, música de M. Matushin y vestuario y escenografía de Malevich.

**1914** En febrero, junto con el pintor A. Morgúnov, realiza una demostración futurista en el Kuznetski Most de Moscú e interviene en la disputa organizada por la Sociedad «Valet de Carreaux».

Expone tres trabajos en el Salón de los Independientes de París. Cuando Alemania declara la guerra a Rusia, hace pancartas de agitación al estilo «lubok» ruso.

**1915** Participa en la primera exposición futurista «Tranvía B» en Petrogrado. En la segunda exhibición, «Ultima Exposición Futurista de cuadros 0,10 (cerodiez)», expone por vez primera cuadros abstractos supremáticos bajo el nombre genérico de «Nuevo realismo pictórico».

**1916** En enero, junto con el pintor Iván Puni, lee conferencias sobre cubismo, futurismo y suprematismo, participando en la exposición futurista «Magazin». En junio es llamado a filas.

Se edita el folleto de Malevich *Desde el cubismo y el futurismo al suprematismo. Nuevo realismo pictórico*.

**1917** Después de la revolución de febrero se integra en la Agrupación de Pínto-



Las obras de Malevich en la exposición «Retrospectiva de 15 años de Arte Soviético», celebrada en 1932-1933 en el Museo Estatal Ruso, Leningrado.

res Izquierdistas. Es nombrado, por el Soviet Moscovita de Diputados, presidente de la sección artística del mismo, y después de la revolución de octubre miembro de la comisión encargada de proteger los valores artísticos y antigüedades. También fue nombrado comisario para la protección de los valores del Kremlin.

**1918** Se traslada a vivir a Petrogrado, donde dirige un estudio en los Talleres Libres Artísticos (SVOMAS). Trabaja en la decoración de la obra de Vladímir Maiakovsky *Misterio buffo*.

**1919** Participa en la conferencia para la creación del Museo de Cultura Artística (MJK), en la que debe estar representado exclusivamente el arte contemporáneo.

Vuelve a Moscú, dirigiendo el taller de pintura sobre textil en los Talleres Libres Artísticos (SVOMAS). En la exposición «Creación Abstracta y Suprematismo» expone la serie de composiciones *Blanco sobre blanco*. En septiembre, por invitación de los pintores El Lissitzky y Vera Yermolaieva, marcha a trabajar en la Escuela Popular de Arte de Vitebsk, dirigida por Marc Chagall. Edita el folleto *Sobre nuevos sistemas en el arte*.

En la «Exposición número 16» de Moscú, en diciembre, se exhibe la retrospectiva de los trabajos de Malevich.

**1920** El nuevo tipo de enseñanza introducido por Malevich, basado en principios electivos y estudio del sistema supremático, obtuvo la denominación de UNOVIS, es decir, «afirmación del nuevo arte».

**1922** Finaliza su trabajo sobre el texto *Suprematismo. El mundo como abstrac-*

*tividad*. Junto con Yermolaieva, I. Chasnick, N. Suetin, L. Yudin y otros discípulos, viaja a Petrogrado.

**1923** El grupo UNOVIS, dirigido por Malevich, participa en la exposición «Pintores de Petrogrado de todas las tendencias».

**1924-1925** El Museo de Cultura Artística es reorganizado como Instituto Estatal de Cultura Artística, en el cual Malevich dirige la sección de cultura pictórica o sección teórico-formal (FTO).

**1926** La sección museística del Instituto de Cultura Artística se cierra, pasando la colección al Museo Ruso. Finaliza el artículo *Introducción a la teoría del elemento añadido en pintura*. En diciembre se liquida GINIUK, pasando sus secciones y empleados al Instituto Estatal de Historia de las Artes.

**1927** Antes de viajar a Alemania, Malevich, conjuntamente con sus discípulos, crea la serie de tablas explicativas sobre la teoría del elemento añadido. En marzo viaja a Varsovia, donde lee una conferencia. Desde finales de marzo hasta principios de junio se encuentra en Berlín y visita la Bauhaus en Dessau, donde conoce a Walter Gropius y Laslo Moholy-Nagy. Antes de abandonar Berlín deja a Gustav von Riesen sus trabajos teóricos y a Hugo Häring cuadros y la serie de tablas teóricas, continuando su labor investigadora sobre el campo de la teoría en el arte.

**1929** Exposición personal en Moscú en la Galería Estatal Tretiakov.

**1930** Expone en Kiev. Lee un curso de conferencias en la Casa de las Artes de Leningrado.

Es detenido y sometido a interrogatorio, quedando en libertad.



*Malevich de cuerpo presente en su apartamento, Leningrado, 1935.*



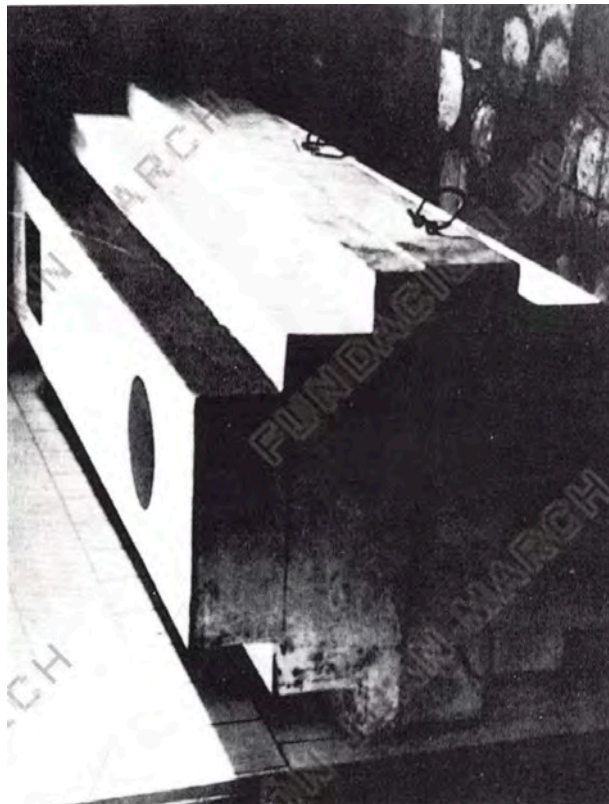
*Una y Natalia Andreevna junto a la tumba de Malevich en Nemchinovka, 1935.*

**1932** Trabaja en el laboratorio experimental del Museo Estatal Ruso.

**1933** Expone trabajos suyos en la exposición «25 años de Arte Soviético» (GRM).

**1935** Exhibe cinco retratos en la «Primera Exposición de Pintores de Leningrado». Alfred H. Barr, director del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, selecciona obras de Malevich de la colección de Berlín, que se encuentra en Hannover, para la exposición «Cubismo y Arte Abstracto» (Nueva York, 1936).

15 de mayo. Muere Malevich en Leningrado. Su cuerpo, en féretro supratista, viaja a Moscú, donde, después de la incineración, la urna con sus restos se entierra en el pueblo de Nemchinovka, en las afueras de Moscú. El lugar de la sepultura se señaló con un cubo blanco con cuadrado negro.



*El féretro suprematista de Malevich.*

## **DEL I/42: NOTAS (AUTOBIOGRÁFICAS) (1923-1925)**

---

**KASIMIR MALEVICH**

**Antes de emprender un examen sobre el arte figurativo en general, debo primero analizarme a mí mismo como un pintor que en cierta época representaba la naturaleza según aparecía ante mis ojos, y estudiar cuáles fueron los sentimientos o el ímpetu que me indujeron a pintar.**

**Desde que era niño, y mi memoria no me ha fallado hasta hoy, puedo recordar las formas y estados de la naturaleza que llamaban mi atención, sintiendo una reacción particular ante ellos.**

**Recuerdo muy bien, y nunca se me olvidará, que ante todo siempre me atrajeron las sombras y los colores; más adelante me impresionaron las tormentas, rayos y truenos. Sentía una paz total después de una tormenta y me emocionaba con el cambio del día a la noche y viceversa. También recuerdo lo difícil que era conseguir que me fuese a dormir o dejara mi pasión por observar,**

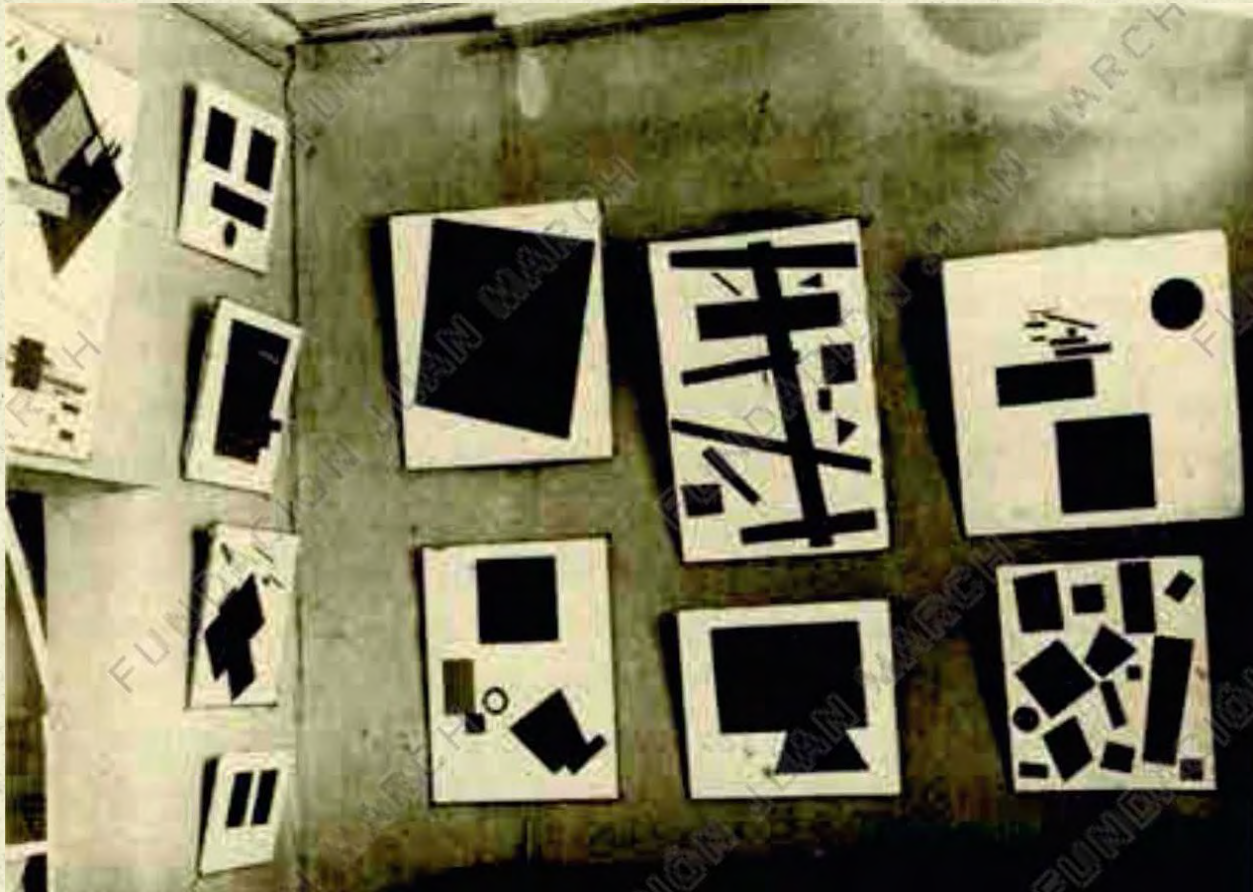
o más bien sencillamente mirar, las brillantes estrellas al aire libre en un cielo tan oscuro como un grajo.

Y si me tenía que retirar, desde mi cama, que se encontraba cerca de la ventana, abría completamente las cortinas para continuar mirando al espacio. También me gustaban los rayos de la luna al entrar en mi habitación, reflejándose la ventana en el suelo, la cama y las paredes; y aunque ya han pasado muchos años, este fenómeno ha permanecido fijo en mi mente hasta hoy. Es cierto que en mi familia yo no era el único al que le gustaba escuchar tormentas y observar con todo detalle los cambios de color en la naturaleza. A mi padre también le gustaba, pero él no podía expresarlo sobre el papel. Sólo sabía dibujar una cabra inimitable peleando y una cabeza que aparecía en medallas, y aún así sólo mirando hacia la izquierda.

Por lo que podría decir que éstas son las únicas circunstancias que influyeron en mí, circunstancias bajo las que viví en el sur de Ucrania... Pero puede que esto no sea suficiente. Quizá debería contar el modo de vida y las condiciones en que vivió mi padre.

Nuestra vida cotidiana en casa era la común de toda la gente que trabajaba en refinerías de azúcar en esa época (la década de 1880). Nadie mencionaba el arte y tardé bastante tiempo en descubrir que la palabra arte existía, que había artistas que no hacían otra cosa en todo el día más que dibujar lo que querían.

La vida cotidiana de mi madre (en casa) estaba ocupada por las labores del hogar; mi padre se pasaba todo el día en la refinería de azúcar. La casa estaba amuebla-



*Exposición retrospectiva de Malevich en Moscú, 1919-1920.*

da sencillamente; había iconos que estaban colgados por tradición social más que por algún sentimiento religioso. Ni mi padre ni mi madre eran especialmente religiosos, ya que siempre tenían algún motivo para no ir a la iglesia. A mi padre le encantaba divertirse invitando inesperadamente a curas católicos y ortodoxos rusos al mismo tiempo.

Al referirme a mi vida en casa, me gustaría poder resaltar algo que tal vez me sirviera de orientación; por ejemplo, había iconos pintados que debieron influirme de alguna manera, ya que representaban gentes en color, pero parece ser que todo ello estaba tan condicionado por las actitudes de los demás, que nadie caía en

la cuenta de ver caras de personas normales en la representación de un icono, y que el color era el medio de expresarlo. Por tanto, los iconos no me producían ninguna asociación de ideas y no tenían nada que ver con la vida que llevaba. También fui con mi padre a la refinería y vi el tipo de máquinas que había en aquellos días; vi máquinas centrífugas que giraban muy deprisa y en las que el azúcar se volvía blanca. Yo permanecía de pie al lado de un aparato sorprendente y enorme que se utilizaba para conseguir la ebullición de la melaza y la cristalización del azúcar. Mi padre estaba a cargo del mismo. Pero esto tampoco tenía ningún efecto en mí, ya que no me interesaba pintarlo. Había otra impresión más importante, más musical: el ruido de la maquinaria y su especial ritmo suave. Esto sí que me llenaba de alegría.

Sin embargo, lo que más me intrigaba era la naturaleza; a mi padre también, y al igual que yo miraba los cambios que se producían en ella. Pero ambos permanecíamos en silencio, sin poder decirnos nada el uno al otro, salvo «maravilloso». Pero ¿qué era «maravilloso» y por qué era «maravilloso»? Sobre esto no comentábamos nada, y exactamente cuarenta años más tarde estoy intentando entender dicha palabra.

Recuerdo que una vez, después de un chaparrón que se produjo justo antes de la puesta del sol, quedaron enormes charcos en la calle. Un rebaño de vacas los atravesaba y yo estaba de pie, como petrificado, contemplando fragmentos de nubes que cruzaban el disco del sol, el cual forzaba sus rayos a través de los huecos entre las nubes hechas jirones que se reflejaban en un charco tranquilo.



A veces las vacas removían el agua y ésta se ondulaba, al mismo tiempo que las vacas se reflejaban en ella.

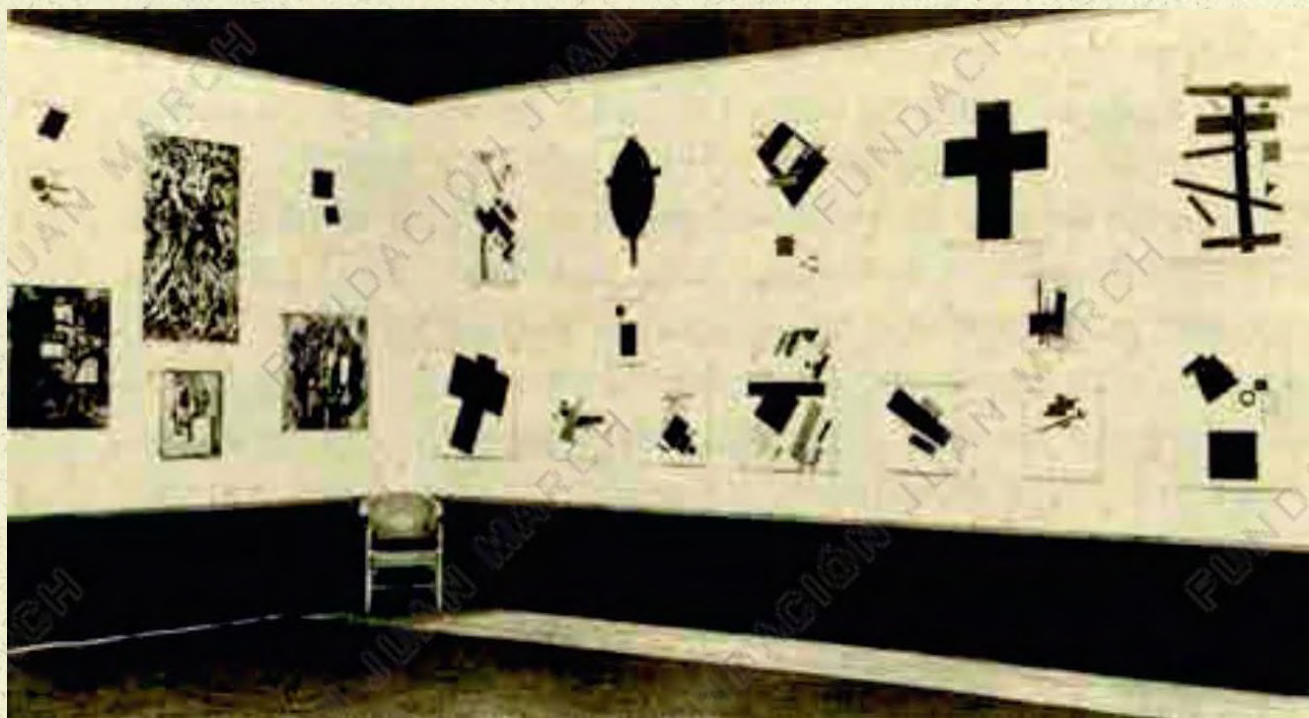
Recuerdo un día de marzo en que mi padre y yo fuimos a la estación. Todavía había nieve en los campos y en el horizonte colgaba una nube enorme cuya parte más baja era de un color azul plumizo. Recuerdo un lago en un día muy claro; en sus ondas se reflejaba el sol, moviéndose continuamente, como las estrellas. Todo esto tuvo un fuerte impacto sobre mí, pero, repito, sólo se trataba de un impacto. Sólo podía llevar estos fenómenos en mi memoria visual y para mí eran sorprendentemente «maravillosos». Mi sistema nervioso almacenaba todas estas escenas en alguna parte, en una maleta, como si fueran negativos que tienen que ser revelados, pero tampoco había indicios de que estuviera sucediendo, esto no me lo había planteado todavía, ni tampoco recibía consejos, ya que nadie sabía lo que me estaba sucediendo, lo que estaba pensando y experimentando, si es que realmente estaba experimentando algo. Y además, ¿quién habría pensado en formarme como artista cuando estaba muy claro para mi padre que yo debía hacer azúcar o elegir una profesión más cómoda, ya que él consideraba que trabajar siempre en turno de noche, doce horas diarias, era un trabajo duro?

Me gustaba andar y correr por el bosque y las altas colinas desde donde podía ver el horizonte a mi alrededor. Esto es algo que me sigue gustando. De ahí se podría concluir diciendo que el conjunto de la cultura humana no tuvo ninguna influencia en mí; sólo la creación de la naturaleza me influyó, aunque mi padre solía decirme que por medio de su cultura el hombre crearía máquinas que le liberarían del trabajo, recordando siempre la





Cuadros de Malevich exhibidos en la muestra «Grosse Berliner Kunstausstellung», Berlín, mayo-septiembre 1927.



primera refinería de azúcar en que la remolacha azucarera se limpiaba frotando a mano, mientras que ahora la cortan las máquinas. Pero esto tardaría en llegar. Sin embargo, aquellas reflexiones tuyas no me decían nada ni me hacían prestar por ello mayor atención a dicha máquina. Sus ideas tampoco produjeron en mí el deseo de inventar o crear nuevas máquinas. Recuerdo que una vez mi padre tuvo que hacer muchos cálculos, y tenía ideas para inventar algo parecido a un aritmómetro.

El tiempo pasaba de este modo y yo empecé a sentir la necesidad de revelar los negativos. Debo decir que cuando era muy pequeño (un niño de cuatro a seis años) no dibujaba en absoluto, al igual que lo hacen los demás niños, normalmente. Por alguna razón, nunca entró en mi cabeza que un lápiz, carboncillo y papel eran los medios técnicos con los que se podían revelar esos negativos, esas impresiones. Nadie en mi familia me lo aclaró.

Evidentemente era demasiado estúpido para pensarlo por mí mismo. Estaba más interesado en mirar cigüeñas y halcones volando en el cielo. Me encantaban los halcones, lo cual costó la vida a alguno de nuestros muchos polluelos, a los que ataba o hacía caminar sobre los establos con tejado de paja. Después esperaba el momento en que el halcón se dejaba caer desde el cielo como una pelota para aterrizar en el tejado. Yo tenía preparado un arco y una flecha en la que había una aguja, y a menudo conseguía salvar al polluelo. Por supuesto, era un secreto y no podía ni siquiera presumir de ello. Pero con eso me bastaba. Entonces sólo tenía siete años.

Así, todo siguió como estaba. La necesidad de revelar los negativos se hizo más fuerte; yo no tenía medios

para hacerlo y ni uno de mis contemporáneos en todo mi distrito natal sabía nada sobre esto. De repente, mi padre decidió realizar un viaje a Kiev; le gustaba que yo estuviera con él porque escuchaba sus historias, y esto sí jugó un papel importante en mi vida. Me llevó a Kiev. Lo primero que hice fue ir a mirar los lugares más altos por encima del Dnieper. Después recorrí las tiendas y en un escaparate vi un lienzo con la figura atractiva de una joven sentada en un banco pelando patatas; su piel y las patatas daban la impresión de ser reales, dejando una imagen imborrable en mi memoria, como si se tratara de la vida misma. Esto era también, básicamente, la representación de una figura humana, al igual que en los iconos, pero por alguna razón la representación de las patatas tuvo un fuerte impacto en mi mente produciéndome una extraña motivación; en cambio, la visión de la piel no tuvo absolutamente ningún efecto sobre mí. El «porqué» lo comprendí más adelante. En la naturaleza viva, con la que me sentía vinculado orgánicamente, no había nada comparable, y es posible que los iconos de los maestros clásicos me hubieran producido el mismo efecto, pero de todos modos no habría podido comprender lo que era el arte, dónde se encontraba su esencia. De esto puede deducirse que el cuadro de la chica con las patatas, cazos y sartenes estaba representado de forma tan real que para mí ella parecía formar parte de la naturaleza. Comprendí que había sido retratada por la mano humana, pero, al mismo tiempo, no pensé en intentar encontrar al autor para aprender de él a pintar; no había nadie que me guiara. Ni siquiera se me ocurrió comprar algunas pinturas en Kiev. Tampoco le dije nada a mi padre; simplemente me fui de Kiev y continué creciendo y deleitándome con la naturaleza hasta que tuve once años. Nunca imaginé que hubiese

pinturas con las cuales pudiera representarse la naturaleza. Realmente parecía que vivía en un lugar apartado donde nunca se pintaba; de todos modos, los medios para conseguirlo escapaban a mi atención.

Pero llegó un día tan asombroso como aquel en que había visto el cuadro de la chica pelando patatas. Por algún motivo me fijé en un pintor que estaba pintando un tejado; el tejado se estaba volviendo verde, como los árboles y el cielo. Esto me dio la idea de que se podían representar los árboles y el cielo con esa pintura. Durante el descanso para el almuerzo, subí al tejado e intenté reproducir un árbol en color con la pintura, pero no conseguí ningún resultado. Sin embargo, esto no me enojó, pues obtuve satisfacción al pintar. Experimenté una sensación muy agradable con la pintura y la brocha.

Tampoco en este caso pregunté nada al pintor, que tan versado estaba en su oficio. Simplemente me fui con la impresión de la brocha y la pintura. Para mí fue extremadamente satisfactorio, aunque una pérdida para el pintor, que se quedó buscando a su espontáneo aprendiz para poder echarle una buena reprimenda. Algún tiempo después comencé a dibujar una montaña con tinta sobre el papel, pero todas las formas se juntaban y el resultado fue una mancha que no representaba nada. Yo era un zoquete increíble y sin embargo, al mismo tiempo, los negativos seguían iluminados en mi mente: los rayos de sol en el charco brillaban con intensidad iluminando los árboles, las vacas andaban como si estuvieran vivas; ellas en particular se movían en mi negativo, no estaban estáticas como en un epidiáscopo. Sin embargo, cuando intentaba reproducirlas, ver-

las sobre el papel, sólo era capaz de reproducir los borrões más increíbles.

A partir de entonces dejé de correr y pasé cada vez más tiempo haciendo dibujos a lápiz, pero el lápiz me irritaba y al final lo dejé y comencé con un pincel. Ciertò es que estos pinceles procedían de una droguería y eran como los que se utilizaban para pintar las gargantas de niños que sufrían difteria. Aun así, comprobé que era mejor pintar con esos pinceles que dibujar con un lápiz; el pincel siempre cubría un área más grande. Por algún motivo me quedaba sentado en casa, sin darme cuenta de que debía salir a la naturaleza para mirar y pintar. Pero esta idea no se me ocurrió, lo cual nunca sucede con niños pequeños, que pintan de memoria y sólo representan lo que permanece en la misma. Pero yo no era pequeño ya, aunque actuaba como un niño. ¿Qué es lo que quería? Para mí estaba claro: Quería dibujar lo que había visto: vacas atravesando charcos después de la lluvia y su reflejo en el agua. ¡Con lo maravilloso que era y lo horroroso que resultaba en el papel! ¿Vacas?, ¡no se podía adivinar lo que eran!

Y así llegué a la edad de doce años, trece, quince, e incluso entonces seguía sin entender nada, aunque ya estaba lleno de felicidad. Mi madre me compró un juego completo de pinturas. Nunca olvidaré ese gran día.

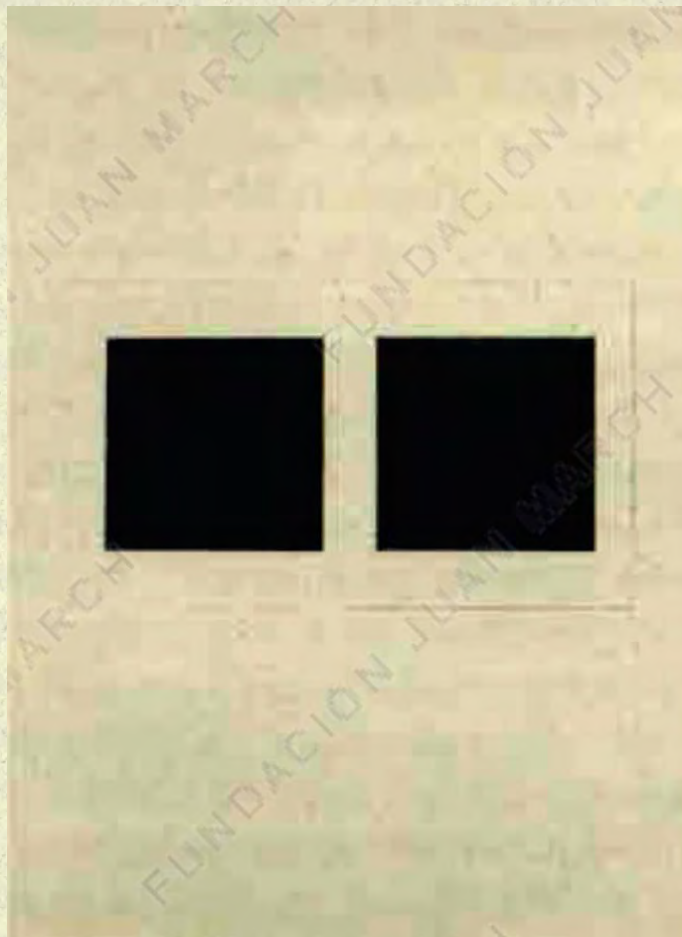
Fue en Kiev cuando por primera vez entré en una tienda en la que había muchos cuadros que me emocionaron. Mi madre y yo no sabíamos qué comprar, y el vendedor, viendo nuestro dilema, vino rápidamente a ayudarnos. Nos enseñó una caja de pinturas que contenía 54 colores. Durante todo el camino de regreso admira-

ba los colores. Excitaban de forma agradable mi sistema nervioso del mismo modo que lo hacía la naturaleza: Verde esmeralda, cobalto, cinabrio, ocre, todo ello traía a mi mente los matices que veía en la naturaleza.

Para poder permanecer en Kiev, donde según averigüé más tarde residían «grandes» artistas como Timonenko y Murashko, me trasladé al cercano pueblo de Konotop, en la provincia de Chernigov. Allí, con gran celo y aplicación, comencé a pintar paisajes con una cigüeña y vacas a lo lejos.

Fue entonces cuando en mi casa se dieron cuenta de que cada familia tiene una oveja negra. Desde por la mañana hasta por la noche trabajaba con pinturas sin usar nunca un lápiz. Días, meses, un año, y pasó otro año. Mi familia se trasladó a la ciudad de Kursk. Pero estando en Konotop me enteré de que existía una escuela en Moscú en la que enseñaban a representar la naturaleza tal cual. Mi padre escondió todas las solicitudes que escribí a la escuela pidiéndoles que me matricularan y un mes más tarde me anunció que no quedaban plazas. Kursk fue la ciudad en donde comencé mis actividades artísticas durante la mañana; por la tarde miraba a los campos y bosques y pintaba la naturaleza en distintos momentos, con diferente luz. Fue entonces cuando supe que a la gente cuyo trabajo consiste en representar la naturaleza se les llama artistas, y que el trabajo en sí se denomina arte. Pero lo que era el arte, realmente, seguía siendo desconocido no sólo para mí, sino incluso para otros artistas que pintaban, como se suele decir, para relajarse del trabajo en la oficina. Para ellos este tipo de arte era realmente una liberación; en consecuencia, la finalidad del arte era que





*Dos cuadrados, c. 1920*  
*Grafiti sobre papel.*

uno se pudiera relajar después del trabajo. Pero yo no experimentaba esta sensación. Me parecía una especie de instrumento sensible, algo como un barómetro, que reaccionaba a todos los cambios de luz que el sol proyectaba sobre la naturaleza. Simplemente recibía todo lo que veía y lo transmitía a mi lienzo, y la pregunta de si esto era arte no me la planteé; la cuestión era si se parecía a lo que veía. Si era exacto. No estaba solo en Kursk. Había funcionarios que habían estudiado en la Academia de Arte, pero no acabaron el curso y encontraron buenos trabajos en aduanas, hacienda o en los transportes ferroviarios. Todos tenían una sola idea: representar la naturaleza sin ningún pensamiento ni discusión, sin cambios. Esto ocurría entre los años 1898 y 1901. Para entonces ya había adquirido una cierta experiencia y no era de ningún modo inferior a mis colegas. 1898 se puede considerar como el año en que comencé mis exposiciones públicas. Para entonces ya había pintado ancianos en campos de melones, mujeres escardando el campo, mercados, establos, la figura humana. Ya sabía que existían artistas muy famosos como Repin, Shishkin; discutíamos sobre Vasiliyev. Sabía que en Moscú se encontraba la famosa Galería Tretiakov, con modelos sobre la forma de representar la naturaleza, pero la idea de ir a Moscú pertenecía al mundo de los cuentos. Para ello habría necesitado el pequeño caballo jorobado. El pensamiento de ir a Moscú se convirtió en una especie de obsesión, pero no tenía dinero. En Moscú se encontraba el misterio; la naturaleza estaba en todas partes, pero los medios para representarla se encontraban en Moscú, donde vivían famosos artistas. Yo también tuve que hacerme funcionario no sólo para ganar dinero y así poder viajar a Moscú, sino para vivir y estudiar allí. Comenzó entonces el período infer-

nal del trabajo en la oficina. No lo entendía, del mismo modo que un pájaro salvaje no entiende por qué se le encierra en una jaula.

Había ocasiones en que durante las horas de oficina colocaba mi tablero de dibujo y pintaba la vista desde la ventana; lo hacía de forma bastante seria. Todos sonreían, la gente bienintencionada decía que no estaba permitido, mis superiores se molestaban, pero a veces quedaban impresionados con un estudio terminado, y por veneración al arte actuaban indulgentemente, sugiriendo que no pintara durante todo el día, y que lo hiciera después de las cuatro de la tarde. Así pasaron meses, años enteros, hasta que ahorré un poco de dinero y decidí irme a vivir a Moscú.



*Gota, 2-A, c. 1923-1927*  
*Escayola*

1. **PAISAJE**, c. 1900  
Oleo sobre cartón  
19,2 x 31 cm.  
*En el passepartout: Malevich*
2. **PAISAJE CON CASA AMARILLA**, c. 1900  
Oleo sobre cartón  
19,2 x 31 cm.  
*En el passepartout: Malevich*
3. **EN EL BULEVAR**, 1903  
Oleo sobre lienzo  
55 x 66 cm.  
*Inferior izqda.: KM; inferior dcha.: 1903*  
*Al dorso: K. Malevich 1903. Apunte «En el Bulevar»*
4. **PRIMAVERA**, 1905-1906  
Oleo sobre lienzo  
53 x 66 cm.  
*Inferior dcha.: K. Malevich*  
*Al dorso: Primavera 1906 Male... 1905 N.º 5*
5. **ESTUDIO PARA UNA PINTURA AL FRESCO (AUTORRETRATO)**, 1907  
Témpera sobre cartón  
69,3 x 70 cm.  
*Inferior centro: K. Malev...*  
*Al dorso: Estudio para una pintura al fresco*  
*K. Mal... 428 B*
6. **RÍO EN EL BOSQUE**, 1908  
Oleo sobre lienzo  
53 x 42 cm.  
*Inferior izqda.: K. M.; anotación del autor: 08 (1908?)*  
*En el bastidor: K. M. Estudio 1908. K. Malevich, Kursk.*
7. **AUTORRETRATO**, 1908-1909  
Gouache, acuarela sobre papel  
46,2 x 41,3 cm.  
*Dorso (sello) Malevich K. S. Autorretrato*  
*Superior dcha.: N.º 22 M. K. S. Malevich 181*



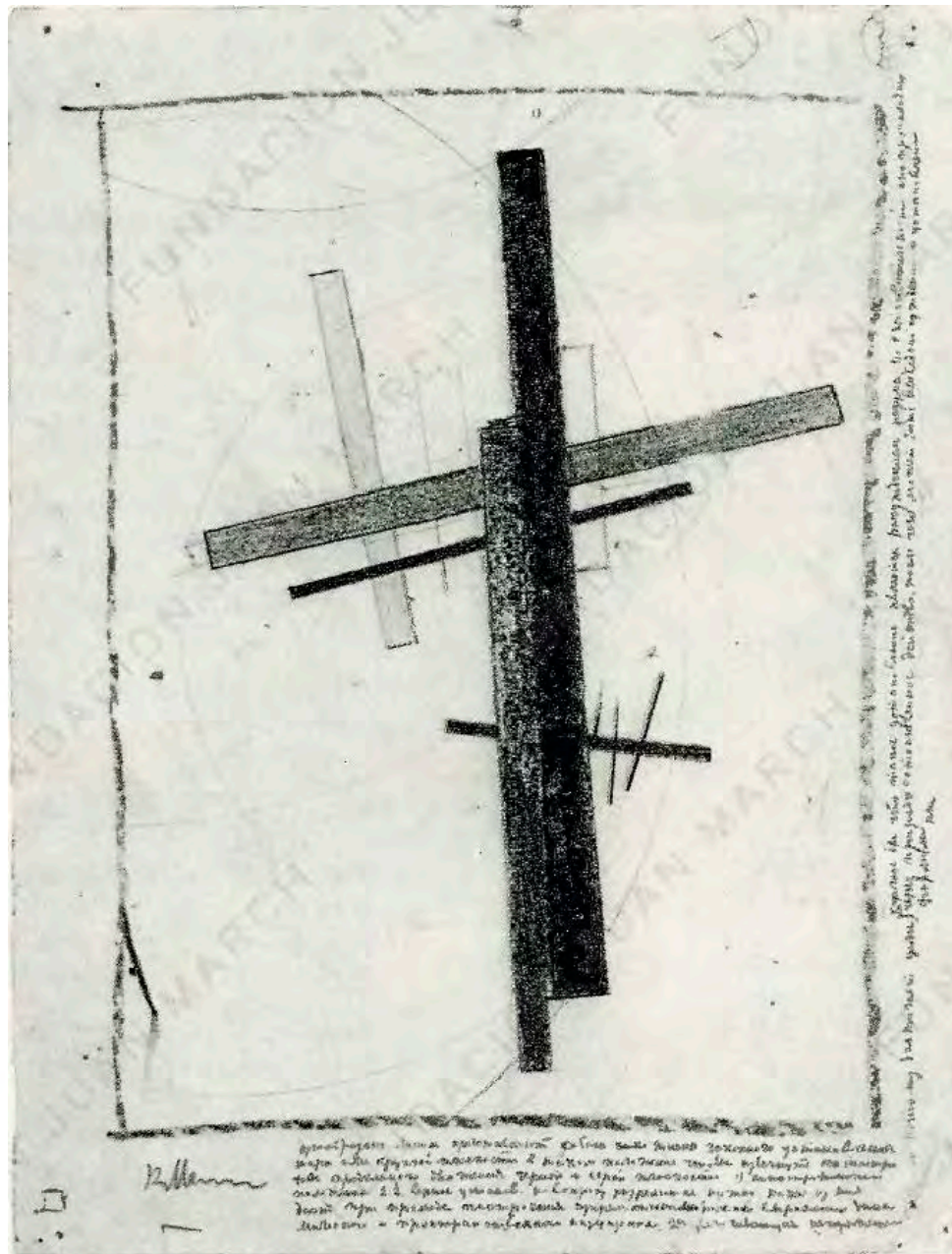
Malevich en su laboratorio experimental en el Museo Estatal Ruso de Leningrado.

8. **VACA Y VIOLÍN**, 1913  
Oleo sobre madera  
48,8 x 25,8 cm.  
*Al dorso: Comparación alógica de dos formas –«violín y vaca»– como elemento en la lucha contra la lógica, el orden natural, la interpretación filístea y el prejuicio.*  
*K. Malevich 1911*
9. **RETRATO DE I. V. KLIUN**, 1913  
Oleo sobre lienzo  
112 x 70 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich 1911*  
*(Kliun, 1873-1943, pintor, discípulo y seguidor de Malevich).*
10. **AVIADOR**, 1914  
Oleo sobre lienzo  
125 x 65 cm.  
*Escrito en la imagen: Farmacia*  
*Al dorso: K. Malevich 1914. Aviador*
11. **COMPOSICIÓN CON MONA LISA**, 1914  
Oleo y collage sobre lienzo  
62,5 x 49,5 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich*  
*Escrito en la imagen: Eclipse parcial*

\* Nota: Para una mayor aclaración sobre los problemas de las fechas en las obras de Malevich, consultar el artículo «Kasimir Malevich: Hechos, hipótesis, mitos», de la Dra. Elena V. Basner publicado en este catálogo.

12. **SUPREMATISMO**, 1915  
Oleo sobre lienzo  
80,5 x 81 cm.  
*Al dorso: 512 Malevich (ortografía antigua)*
13. **SUPREMATISMO**, 1915  
Oleo sobre lienzo  
87,5 x 72 cm.  
*En el bastidor: N. Novgorod*
14. **CUADRADO ROJO**, 1915  
Oleo sobre lienzo  
53 x 53 cm.  
*Al dorso: Campesina (suprematista).*
15. **SUPREMATISMO N.º 56**, 1916  
Oleo sobre lienzo  
80,5 x 71 cm.  
*Al dorso: Supremus n.º 56 K. Malevich  
Moscú 1916*
16. **SUPREMATISMO N.º 58, AMARILLO Y NEGRO**, 1916  
Oleo sobre lienzo  
79,5 x 70,5 cm.  
*Al dorso: Sup. N.º 58 K. M.*
17. **CUADRADO NEGRO**, c. 1923  
Oleo sobre lienzo  
106 x 106 cm.  
*Al dorso: K. Malevich 1913  
En el bastidor: K. Malevich N.º 1*
18. **CRUZ NEGRA**, c. 1923  
Oleo sobre lienzo  
106 x 106 cm.  
*Al dorso: K. Malevich 1913 Suprematismo  
En el bastidor: K. Malevich N.º 2*
19. **CÍRCULO NEGRO**, c. 1923  
Oleo sobre lienzo  
105 x 105 cm.  
*Al dorso: K. Malevich 1913  
En el bastidor: N.º 3 círculo*
20. **EN LA DACHA**, 1928  
Oleo sobre madera  
108 x 72 cm.  
*Al dorso: N.º 17 1909-1910 «En la dacha»*
21. **A LA SIEGA (MARFA Y VANKA)**, c. 1928  
Oleo sobre lienzo  
82 x 61 cm.  
*Inferior dcha.: firmado K. Malevich  
Al dorso: N.º 14 1909-10 (A la siega)  
En el bastidor: Malevich*
22. **CHICAS EN EL CAMPO**, c. 1928  
Oleo sobre lienzo  
106 x 125 cm.  
*Al dorso: 1912 «Chicas en el campo»  
1912 N.º 26 «Supranaturalismo»*
23. **CAMPESINO**, c. 1928  
Oleo sobre madera  
71,3 x 44,2 cm.  
*Al dorso: Moscú K. Malevich «Campesino»  
1909 N.º 24*
24. **CABEZA DE CAMPESINO**, c. 1928  
Oleo sobre madera  
71,7 x 53,8 cm.  
*Al dorso: Malevich N.º 13 1910 «Cabeza de campesino»*
25. **RETRATO DE MUJER**, c. 1928  
Oleo sobre madera  
58 x 49 cm.  
*Inferior izqda.: KM  
Al dorso: K. Malevich 1909  
Motivo de 1909. Sobre la fecha, corregido en rojo: 1919. Sobre esto, añadido, la frase «Retrato de mujer»*
26. **TORSO. FORMACIÓN INICIAL DE UNA NUEVA IMAGEN**, c. 1928  
Oleo sobre lienzo  
46 x 37 cm.  
*Inferior izqda.: 1910; Inferior dcha.: KM  
Al dorso: N.º 3 «Formación de una nueva imagen»  
El problema: color y forma y contenido «Torso»*
27. **LA SIEGA. APUNTE PARA UN CUADRO**, c. 1928  
Oleo sobre madera  
72,8 x 52,8 cm.  
*Al dorso: N.º 22. Apunte para un cuadro «La Siega» 1909  
En el bastidor: K. Malevich*

28. **TRES FIGURAS FEMENINAS**, c. 1928  
 Oleo sobre lienzo  
 47 x 63,5 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich*  
*Inferior dcha.: (19)14*  
*Al dorso: K. Malevich 1918, seguido por la palabra «apunte» y la firma K. Malevich*
29. **SUPREMATISMO FEMENINO**, c. 1928  
 Oleo sobre lienzo  
 126 x 106 cm.  
*En el bastidor: «Suprematismo» N.º 35 1915, figura*
30. **CAMPESINOS**, c. 1928  
 Oleo sobre lienzo  
 53 x 70 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich*  
*Inferior dcha.: 1913*  
*Al dorso: K. Malevich, Leningrado*
31. **TORSO CON CARA ROSA**, c. 1928  
 Oleo sobre lienzo  
 72 x 65 cm.  
*Inferior izqda.: 1910 Moscú*  
*Inferior dcha.: K. Mal...*  
*Al dorso: 1910 «Torso»*
32. **TORSO DE MUJER**, c. 1928  
 Oleo sobre madera  
 58 x 48 cm.  
*Al dorso: Torso de mujer. Desarrollo gráfico del motivo 1910. K. Malevich 1918*
33. **CAMPESINOS**, c. 1928  
 Oleo sobre lienzo  
 77,5 x 88 cm.  
*Inferior dcha.: K. Malev*  
*En el bastidor: 1909 «Campesinos» N.º 18 Malevich*
34. **DEPORTISTAS**, 1928-1932  
 Oleo sobre lienzo  
 142 x 164 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich*  
*Inferior dcha.: K. Mal...*  
*Al dorso: Deportistas K. Mal. y a continuación: «Suprematismo dentro del contorno de los "Deportistas" 1915»*
35. **CABALLERÍA ROJA**, 1928-1932  
 Oleo sobre lienzo  
 91 x 140 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich*  
*Inferior dcha.: 18 (1918)*  
*Al dorso: La caballería rusa galopa desde la capital de la Revolución de Octubre para defender la frontera soviética*
36. **PRESENTIMIENTO COMPLEJO. TORSO CON CAMISA AMARILLA**, 1928-1932  
 Oleo sobre lienzo  
 99 x 79 cm.  
*Al dorso: K. Malevich 1928-32 «Presentimiento complejo», 1928-32: La composición está hecha con elementos de vacío, soledad y desesperación de la vida en 1913. Kúntsevo*
37. **CAMPESINA**, 1928-1932  
 Oleo sobre lienzo  
 98,5 x 80 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich*  
*Inferior dcha.: 1913*
38. **DOS FIGURAS MASCULINAS**, 1928-1932  
 Oleo sobre lienzo  
 99 x 73,5 cm.  
*Inferior izqda.: K. Malevich*  
*Inferior dcha.: 1913*
39. **PAISAJE CON CINCO CASAS**, 1928-1932  
 Oleo sobre lienzo  
 83 x 62 cm.  
*Inferior dcha.: K. Malevich*
40. **CASA ROJA**, 1932  
 Oleo sobre lienzo  
 63 x 55 cm.  
*Al dorso: «Casa roja» 1932. K. Malevich*
41. **AUTORRETRATO**, 1933  
 Oleo sobre lienzo  
 73 x 66 cm.  
*Inferior dcha.: un cuadrado negro*  
*Al dorso: K. Malevich 1933 Leningrado. «El artista»*
42. **RETRATO DE LA ESPOSA DEL PINTOR**, 1933  
 Oleo sobre lienzo  
 97,5 x 56 cm.  
*Inferior dcha.: (19) 33*



Suprematismo, 1917.



© Fundación Juan March, 1993.

Textos: Kasimir Malevich

Evgenija N. Petrova.

Elena V. Basner.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

*Créditos fotográficos:*

© Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Traducción: Margarita Alvarez del Val.

LUHEMA, S. A.

Fotomecánica: Ochoa, Madrid.

Fotocomposición e impresión: Gráficas Jomagar. Móstoles (Madrid).

Encuadernación: Ramos.

Depósito legal: M. 36.973-1992

I.S.B.N.: 84-7075-440-8.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	<b>Oskar Kokoschka</b> , con texto del Dr. Heinz (Agotado).	<b>Exposición Antológica de la Caligrafía Nacional</b> , con texto de Antonio Gallego (Agotado).	<b>Arte Español Contemporáneo, 1973-1974</b> (Agotado).
1976	<b>Jean Dubuffet</b> , con texto del propio artista (Agotado). <b>Alberto Giacometti</b> , con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin (Agotado).		<b>I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976</b> (Agotado).
1977	<b>Marc Chagall</b> , con textos de André Malraux y Louis Aragon (Agotado). <b>Pablo Picasso</b> , con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre (Agotado).	<b>Arte USA</b> , con texto de Harold Rosenberg (Agotado). <b>Arte de Nueva Guinea y Papúa</b> con texto del Dr. B. A. L. Cranstone (Agotado).	<b>II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977</b> (Agotado). <b>Arte Español Contemporáneo</b> (Agotado).  <b>III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978</b> (Agotado).
1978	<b>Francis Bacon</b> , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado). <b>Kandinsky</b> , con textos de Werner Hiltmann y Gaetan Picon (Agotado).	<b>Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX</b> , con texto de Carl Ziggrosser (Agotado). <b>Bauhaus</b> , Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).	<b>Arte Español Contemporáneo</b> (Agotado).
1979	<b>De Kooning</b> , con texto de Diane Waldman (Agotado). <b>Braque</b> , con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel (Agotado).	<b>Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta</b> , con texto de Reinhold Hohl (Agotado).	<b>IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979</b> (Agotado). <b>Arte Español Contemporáneo</b> , con texto de Julián Gállego (Agotado).  <b>Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia)</b> , con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	<b>Julio González</b> , con texto de Germain Viatte (Agotado). <b>Robert Motherwell</b> , con texto de Barbaralee Diamondstein (Agotado).  <b>Henry Matisse</b> , con textos del propio artista (Agotado).		<b>V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980</b> (Agotado). <b>Arte Español Contemporáneo</b> , en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
1981	<b>Paul Klee</b> , con textos del propio artista (Agotado).	<b>Minimal Art</b> , con texto de Phylis Tuchman (Agotado). <b>Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960</b> , Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado).	<b>VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> (Agotado).
1982	<b>Piet Mondrian</b> , con textos del propio artista (Agotado). <b>Robert y Sonia Delaunay</b> , con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre (Agotado). <b>Kurt Schwitters</b> , con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach (Agotado).	<b>Medio Siglo de Escultura: 1900-1945</b> , con texto de Jean-Louis Prat (Agotado).	<b>Pintura Abstracta Española, 60/70</b> , con texto de Rafael Santos Torroella (Agotado).
1983	<b>Roy Lichtenstein</b> , Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart (Agotado). <b>Fernand Léger</b> , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado).  <b>Cartier Bresson</b> , con texto de Yves Bonnefoy (Agotado). <b>Pierre Bonnard</b> , con texto de Angel González García (Agotado).		<b>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983</b> (Agotado).  <b>Grabado Abstracto Español</b> , Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego (Agotado).

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1984	<p><b>Fernando Zóbel</b>, con texto de Francisco Calvo Serraller (Agotado).</p> <p><b>Joseph Cornell</b>, con texto de Fernando Huici (Agotado).</p> <p><b>Almada Negreiros</b>, Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (Agotado).</p> <p><b>Julius Bissier</b>, con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach (Agotado).</p> <p><b>Julia Margaret Cameron</b>, Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver (Agotado).</p>	<p><b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven</b>, con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren (Agotado).</p>	
1985	<p><b>Robert Rauschenberg</b>, con texto de Lawrence Alloway (Agotado).</p>	<p><b>Vanguardia Rusa 1910-1930</b>, con texto de Evelyn Weiss (Agotado).</p> <p><b>Xilografía alemana en el siglo XX</b>, Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).</p> <p><b>Estructuras repetitivas</b>, con texto de Simón Marchán Fiz (Agotado).</p>	<p><b>Arte Español Contemporáneo</b>, en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).</p>
1986	<p><b>Max Ernst</b>, con texto de Werner Spies (Agotado).</p>	<p><b>Arte, Paisaje y Arquitectura</b>, Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).</p> <p><b>Arte Español en Nueva York</b>, Colección Amos Cahán, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado).</p> <p><b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso</b>, con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachmann (Agotado).</p>	
1987	<p><b>Ben Nicholson</b>, con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson (Agotado).</p> <p><b>Irving Penn</b>, Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado).</p> <p><b>Mark Rothko</b>, con textos de Michael Compton (Agotado).</p>		
1988		<p><b>Zero, un movimiento europeo</b>, Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Hanišch y Hannah Weitemeir (Agotado).</p> <p><b>Colección Leo Castelli</b>, con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose (Agotado).</p>	<p><b>El Paso después de El Paso</b>, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado).</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca</b>, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p><b>René Magritte</b>, con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte (Agotado).</p> <p><b>Edward Hooper</b>, con texto de Gail Levin (Agotado).</p>		<p><b>Arte Español Contemporáneo. Fondos de la Fundación Juan March</b>, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>
1990	<p><b>Odilon Redon</b>, Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon (Agotado).</p> <p><b>Andy Warhol</b>, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Cubismo en Praga, Obras de la Galería Nacional</b>, con texto de Jiri Kotalik.</p>	<p><b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca</b>, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p><b>Picasso: Retratos de Jacqueline</b>, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p><b>Vieira da Silva</b>, con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p><b>Monet en Giverny</b>, Colección Museo Marmottan, París. Con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p><b>Richard Diebenkorn</b>, con texto de John Elderfield.</p> <p><b>Alexej von Jawlensky</b>, con texto de Angelica Jawlensky.</p> <p><b>David Hockney</b>, con texto de Marco Livingstone.</p>		





