



http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2011.n30.37841

ÁREA ABIERTA Nº 30. NOVIEMBRE 2011

Referencia: AA30.1111.154

“EL SORPRENDENTE VIAJE INTERDISCIPLINAR DE UN CUADRADO NEGRO. PINTURA Y CINE”

AUTOR: Dr. CARLOS SALAS. Universidad de Murcia.

**EL SORPRENDENTE VIAJE INTERDISCIPLINAR
DE UN CUADRADO NEGRO.
PINTURA Y CINE**

***THE SURPRISING AND INTERDISCIPLINARY
TRAVEL OF A BLACK SQUARE.
PAINTING AND CINEMA***

RESUMEN

No cabe duda de que la creación más conocida y representativa del artista ruso Kazimir Malevich, *Cuadrado negro*, es, al mismo tiempo, una de las obras más polémicas, incomprendidas y enigmáticas del arte contemporáneo. Llama la atención cómo una pintura formal y plásticamente tan simple ha podido generar ríos de tinta a lo largo del último siglo. No obstante, y aún a riesgo de parecer incurrir en una nueva exageración, nos atrevemos a afirmar que ni mucho menos todo está dicho sobre la quintaesencia del suprematismo. El curioso recorrido interdisciplinar que ha venido realizando dicha obra a lo largo de la última centuria, pasando de la pintura al cine y del cine a la pintura, se nos antoja un tema muy sugerente que bien puede servir de ejemplo a la hora de apreciar el importante legado iconográfico de lo que para algunos no fue más que el síntoma inequívoco del previsible agotamiento de la abstracción suprematista. La metodología seguida en este trabajo es esencialmente formalista.

Palabras clave: Malevich, cuadrado, suprematismo, cine, pintura, vanguardia

ABSTRACT

It does not fit doubt that the most known and representative creation of the Russian artist Kazimir Malevich, Black Square, is, at the same time, one of the most polemic, misunderstood and enigmatic works of the contemporary art. It calls the attention how a formal painting and plastically so simple it could have generated rivers of ink throughout the last century. Nevertheless, taking the risk of seeming to incur a new exaggeration, we dare to affirm that much less everything is not even said on the quintessence of the suprematism. The interdisciplinary running that it has made the above mentioned work throughout the last century, going on from the painting to the cinema and from the cinema to the painting, is a very suggestive topic that we can use as an example of the moment when estimating the important iconographic legacy which supposed for some people the clear sign of a foreseen lack of resources of the suprematist abstraction. The methodology followed in this work is essentially formalist.

Key words: Malevich, square, suprematism, cinema, painting, avant-garde art

Introducción

Las vinculaciones entre cine y pintura han sido tema de interés para algunos destacados investigadores, sobre todo en los últimos treinta años. En la década de los ochenta se llevaron a cabo importantes trabajos en esta línea. Uno de ellos lleva por título *Desencuadres: cine y pintura*, y fue realizado por el francés Pascal Bonitzer. En él, por ejemplo, el autor habla de la influencia que tuvo el *trompe l'oeil* pictórico en el cine¹. Poco después Jacques Aumont escribe *El ojo interminable. Cine y pintura*, disertación que el autor cierra aludiendo al deseo de los cineastas de alcanzar la libertad creadora de la que goza el pintor². Más recientemente Luc Vancheri, en la línea marcada por sus predecesores³, ha publicado *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*⁴. El italiano Antonio Costa, en *Cinema e pintura*, pone el acento en las incursiones cinematográficas de algunos de los más destacados artistas de vanguardia, caso de Dalí⁵, Duchamp, Hans Richter o Man Ray, al tiempo que constata la herencia que el séptimo arte recibe de la pintura tradicional, sobre todo en lo que a ciertos elementos de la puesta en escena se refiere⁶. También a la faceta cinematográfica de algunos destacados artistas de las vanguardias habían apuntado con anterioridad otros dos autores: Paolo Bertetto con *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, donde realiza una prolija recopilación de textos y documentos de la época⁷, y Patrick de Haas con *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*⁸. Ya en nuestro país, tras la breve reflexión al respecto que hace Camón Aznar en su libro *La cinematografía y las artes*⁹, destaca la aportación, medio siglo después, de las investigadoras Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, quienes han realizado *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, donde se atiende a importantes cuestiones teóricas respecto a esa insistente vinculación entre cine y pintura, al tiempo que se habla de aspectos iconográficos, de las curiosas experiencias del cine abstracto, de la recreación fílmica de la vida y obra de destacados pintores de diferentes épocas o del innegable referente que supone la pintura para algunos cineastas como el británico Peter Greenaway¹⁰. También Luciano Berriatúa, en su obra titulada *Los proverbios chinos de W. F. Murnau*, realiza un profundo estudio acerca de las influencias pictóricas tanto en éste como en otros importantes cineastas de la Alemania de la República de Weimar, caso de Fritz Lang¹¹.

Todos estos trabajos, al igual que otros de menor envergadura o dedicados exclusivamente a cuestiones muy concretas, tienen como común denominador el interés por clarificar y explicar las frecuentes presencias e influencias de lo pictórico en el medio cinematográfico¹².

¹ BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.

² AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

³ Los trabajos de Bonitzer y Aumont son anteriores al de Vancheri, lo que sucede es que aquí hemos recogido como referencia bibliográfica las ediciones en español, las cuales son más recientes.

⁴ VANCHERI, Luc. *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*, Armand Colin, París, 2007.

⁵ Sobre los devaneos cinematográficos de Dalí se ha realizado una exposición recientemente en Londres. Véase *Dalí y el cine*. Catálogo de exposición, Electa, Barcelona, 2008.

⁶ COSTA, Antonio. *Cinema e pintura*, Loescher Editore, Turín, 1991.

⁷ BERTETTO, Paolo. *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venecia, 1983.

⁸ HAAS, Patrick de. *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Tréséditions, París, 1985.

⁹ CAMÓN AZNAR, José. *La Cinematografía y las artes*. C.S.I.C, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1952.

¹⁰ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 2003.

¹¹ BERRIATÚA, Luciano. *Los proverbios chinos de W. F. Murnau*, Filmoteca Española, Madrid, 1992.

¹² Destacan al respecto las aportaciones en forma de ponencia de diversos especialistas que participaron en un

Últimamente también se ha apuntado en la dirección contraria, es decir, la de la presencia de lo cinematográfico en lo pictórico. A esto ya se referían en sus trabajos autores como Bonitzer, Aumont, Costa o Vancheri, aunque más bien de manera esporádica, sin llegar a entrar de lleno en el asunto¹³. Sí que lo hace, por su parte, el cineasta aragonés José Luis Borau, quien apunta en ambas direcciones, pintura-cine y cine-pintura, en sendos discursos para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y en La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, respectivamente. En lo que se refiere al segundo de estos discursos, titulado *El Cine en la Pintura*, y ofreciendo una perspectiva muy general aunque enormemente interesante, Borau se dedica a abrir numerosas puertas a posteriores investigaciones¹⁴. A esta línea de estudio ya se han sumado algunos expertos e investigadores, eso sí, generalmente a partir de artículos, comunicaciones o breves ensayos sobre ciertos aspectos concretos¹⁵. Dos tesis doctorales suponen una excepción al respecto. La primera de ellas lleva por título *Inversión de las relaciones cine y pintura. Análisis desde los géneros cinematográficos*, siendo realizada, en la Universidad Politécnica de Valencia y bajo la dirección de Constancio Collado Jareño, por el profesor y pintor Antonio García López. En ella, el investigador profundiza en la influencia que los géneros cinematográficos han tenido en la pintura contemporánea, por lo que su mirada, pese a dirigirse en algunos apartados hacia las primeras décadas del siglo XX, termina por detenerse, fundamentalmente, en la segunda mitad de la centuria¹⁶. Por el contrario, *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*, título de la tesis realizada por quien escribe bajo la dirección de Germán Ramallo Asensio, presentada en 2010 en la Universidad de Murcia, se centra en el período de las vanguardias históricas¹⁷. Igualmente, se han llevado a cabo dos grandes exposiciones al respecto: *Peinture-Cinéma-Peinture*, realizada en Marsella en 1989, y *Art and Film Since 1945*, que recorrió varias ciudades, siendo la primera de ellas Los Ángeles en 1996. A ellas se podrían añadir otras más específicas sobre algún artista concreto, por ejemplo, la que se realizara tanto en Lisboa como en Madrid, entre los años 2002 y 2003, bajo el título de *Malevich y el cine*, donde se escrutaban las variadas y sorprendentes vinculaciones existentes entre el pintor ruso y el séptimo arte. Los catálogos que se publicaron con motivo de estas exposiciones constituyen una importante aportación bibliográfica al tema¹⁸.

congreso celebrado en la ciudad de Chantilly en 1987 y que han sido recogidas en BELLOUR, Raymond (Ed.). *Cinéma et peinture. Approches*, Presses Universitaires de France, París, 1990.

¹³ Bonitzer constituye una cierta excepción al respecto, pues dedica una importante parte de su estudio a demostrar cómo los encuadres fotográficos y cinematográficos pasan a influir decididamente en la forma de encuadrar llevada a cabo por la pintura durante el siglo XX, si bien es cierto que dicho fenómeno, en lo que referente a lo fotográfico, ya se observa en impresionistas como Degas.

¹⁴ BORAU, José Luis. *La pintura en el cine; El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y San Fernando, con los de contestación correspondientes*, Ocho y medio, Madrid, 2003.

¹⁵ No citamos aquí todos estos trabajos, pues a ellos se irá haciendo referencia, según sea oportuno, a lo largo del trabajo.

¹⁶ GARCÍA LÓPEZ, Antonio. *Inversión de las relaciones cine y pintura, análisis desde los géneros cinematográficos*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

¹⁷ SALAS GONZÁLEZ, Carlos. *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2010.

¹⁸ *Peinture-Cinéma-Peinture*. Catálogo de exposición, Hazan, París, 1989; *Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors*. Catálogo de exposición, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1996; TUPITSYN, Margarita. *Malevich y el cine*, Catálogo de exposición, Fundación La Caixa, Barcelona, 2002.

La impronta cinematográfica

Para comenzar será preciso tratar de explicar esa originaria e íntima relación existente, según aquí defendemos, entre el cine y el *Cuadrado negro* (1913-1915)¹⁹. Dicha vinculación no responde de manera estricta ni a un problema de encuadre ni de angulación, pero tampoco de movimiento ni de montaje, aunque, curiosamente, está relacionada con estos cuatro elementos tan cinematográficos.

En primer lugar se hace necesario recurrir a ciertos dibujos relacionados con el *Cuadrado negro* en los que se sucedían algunas figuras geométricas en diversos marcos simulando introducir el factor tiempo donde antes sólo había espacio, lo que confería a tales obras una notable impronta cinematográfica. Los dibujos en cuestión forman parte de la importante colección de obras de Malevich que consiguió reunir Nikolai Khardzhiev, profesor del Instituto Estatal de Tecnología Cinemática. Entre dichos bocetos destacan los compuestos por diversas figuras geométricas enmarcadas, a su vez, por cuadrados y rectángulos. Cada página del cuaderno supone una obra en sí misma, independiente, con su propio título. Así, por ejemplo, la titulada *El suprematismo: tres cuadriláteros irregulares* (1915) está compuesta por tres cuadrados en blanco, cada uno de los cuales alberga en su interior un cuadrilátero irregular negro, siendo cada uno de ellos distinto. Otro ejemplo sería el de *El suprematismo: triángulo y plano, fundido* (1917), donde vuelven a aparecer tres cuadrados en blanco, aunque en esta ocasión uno de ellos –el ubicado en el cuadrante superior izquierdo de la hoja– está completamente vacío, mientras que los otros dos vuelven a contener formas geométricas: uno de ellos –el situado abajo en la parte central– un triángulo y un cuadrado, ambos negros, y el otro –ubicado abajo a la derecha– un círculo, también negro. En cualquier caso, la novedad de estas figuras geométricas con respecto a los cuadriláteros irregulares del boceto anterior es que no muestran unos perfiles nítidos, sino que éstos están difuminados, en clara concordancia con el título que Malevich dio a la obra. En palabras de Margarita Tupitsyn: “Cualquier repetición de un elemento estructural (de un marco, en este caso) o del paso de un marco vacío a otro lleno, o incluso títulos como *El suprematismo: triángulo y plano, fundido*, o *El suprematismo: fundido del círculo*, bastan para trasladar al espectador de la dimensión espacial a la temporal, creando la sensación de movimiento”²⁰.

Cierto es que tal recurso para llevar a cabo la representación del movimiento no parece ser novedad alguna, pues respondería a la misma naturaleza de aquel antiguo procedimiento de mostrar el devenir de unos personajes en una secuencia de escenas, el cual fue empleado con frecuencia, por ejemplo, en los *Beatus* medievales. La única novedad estibaría, en cualquier caso, en el cambio de los personajes por unas figuras geométricas, o lo que es lo mismo, de lo figurativo por lo abstracto. Pero la clave para que estos dibujos de Malevich sean vistos como novedosas formas de representación probablemente herederas del cine y no como una simple variación de aquel recurso milenario está en la propia concepción del marco, como veremos de inmediato, y en el detalle, en absoluto baladí, de que aparezca el primero de esos marcos cuadrados completamente vacío –recordemos que esto sucede en el segundo de los casos propuestos, no así en el primero–, como bien indica Tupitsyn: “El marco que queda vacío confirma que el objetivo de Malevich era llenarlo con una imagen, y no tanto enmarcar una imagen después de dibujarla”²¹. Desde luego, aquí el orden de los factores sí altera el

¹⁹ Recuérdese que las dos primeras versiones de esta obra están fechadas en años distintos: una en 1913, correspondiendo con su período cubo-futurista, y la otra en 1915, ya en el proceso de gestación del suprematismo.

²⁰ TUPITSYN, Margarita, *Ob. Cit.*, p. 22.

²¹ *Ibidem*, p. 22.

producto, pues el matiz resulta fundamental a la hora de confirmar un ascendente cinematográfico en esta obra del artista ruso.

Y si trasladamos esta misma idea al célebre *Cuadrado negro* podríamos afirmar que aunque la controvertida obra de Malevich pareciese, a primera vista, un simple cuadrado negro rodeado por un marco blanco, de lo que se trata, en realidad, es de un cuadrado blanco en cuyo interior se ubica, perfectamente centrado, un cuadrado negro de menor tamaño. Esta cuestión, a los ojos de Margarita Tupitsyn, evidenciaba la mentalidad cinematográfica de Malevich a la hora de acometer este tipo de obras, pues no se trataba de enmarcar una determinada figura, sino de llenar un espacio en blanco concreto con una forma geométrica. Estamos hablando, pues, de esa gran superficie en blanco que es la pantalla de cine y que espera, paciente y generosa, recibir la proyección de una imagen. De esta manera, el consabido *Cuadrado negro* vendría a ser el trasunto pictórico de la gran pantalla nada más dar comienzo la proyección, cuando todavía, por unos segundos, no ha aparecido ninguna imagen reconocible y es el negro el que todo lo inunda, o casi todo, pues siempre quedan unos márgenes en blanco en la pantalla que no son alcanzados por la proyección, tal y como acontece en la pintura de Malevich²². Y si a ello añadimos la curiosa ubicación que tuvo la obra en la exposición 0'10 de San Petersburgo (1915) -situada en la parte alta de una arista donde se juntan dos paredes- llegamos con facilidad a la misma conclusión que Margarita Tupitsyn: "colgado en lo alto y visto desde cierta distancia parecía una pantalla con una *imagen negra* plana, como si fuese una proyección"²³. Y Tupitsyn sigue aportando argumentos: "Además, al alinear Malevich las demás pinturas verticalmente en lugar de hacerlo horizontalmente, aproximando la inferior al suelo, podría provocar en la mente del espectador una asociación con una tira de película cinematográfica que cuelga suelta por así decirlo, sobre la mesa de un montador"²⁴, lo que añade al concepto de proyección también el de montaje.



Cuadrado negro (K. Malevich, 1913-1915)

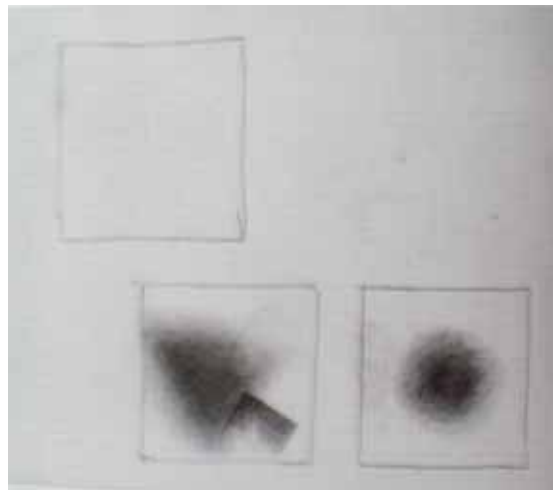
²² Téngase en cuenta la germinal vinculación de la célebre obra de Malevich con el teatro, según testimonio del propio artista, en relación con el gran cuadrado negro que protagonizaba el telón que él mismo había diseñado en 1913 para el primer acto de la ópera futurista *Victoria sobre el sol*. Sobre este particular y, en general, sobre las vinculaciones del *Cuadrado negro* con la sombra y la fotografía, véase STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 194-198.

²³ TUPITSYN, Margarita, *Ob. Cit.*, p. 15.

²⁴ *Ibidem*.



El Cuadrado negro en la exposición 0'10 (1915)



El suprematismo: triángulo y plano, fundido (K. Malevich, 1917)

La pantalla de Vertov

Pero no tardaría el *Cuadrado negro* en devolver al cine la deuda que con él había contraído. Recordemos uno de los films más interesantes, transgresores y representativos del cine vanguardista ruso llevado a cabo en la prodigiosa década de los veinte. Hablamos de *El hombre de la cámara de cine* (*Celovec Kinoapparatom*, 1929), obra cumbre de Dziga Vertov, quien ya venía aplicando su novedosa teoría del cine-ojo (kinoglaz) en el noticiario Kino-Pravda (Cine -Verdad) desde principios de la década. Es este film un perfecto ejemplo de cómo este arriesgado cineasta era capaz de hacer confluír en una misma película dos elementos que nunca ha sido fácil hermanar: el verismo documental y el sentido artístico, aunque de este último siempre renegara el

inflexible cineasta. Ciertamente es que el obstinado Vertov siempre negó ser un artista, considerándose un simple cronista de la Rusia de su época, o lo que es lo mismo, de las bondades y virtudes del recién estrenado sistema comunista. Pero no menos cierto es el notable componente artístico que se adivina en numerosos planos de sus films. Él, por descontado, jamás corroboraría dicha afirmación –al contrario que su colega Eisenstein, que se sentía legítimamente orgulloso de su condición de artista- de lo que se puede deducir que sería incapaz de reconocer influencia alguna correspondiente al ámbito de las artes plásticas. Al respecto, David Bordwell nos recuerda una de las contundentes respuestas de Eisenstein a ciertas críticas que le dedicó su colega Dziga Vertov: “Cuando Vertov y otros le acusaron de que en *La huelga* se había apropiado de técnicas del cine-*ojo* para fines artísticos, Eisenstein replicó que, pese a sus reproches productivistas, él, Vertov, también hacía arte, pero un arte que se negaba a organizar plenamente su material con lo que desaprovechaba muchas posibilidades de estimular al público”²⁵.

En *El hombre de la cámara de cine*, desde la primera escena, el cine se hace al mismo tiempo vehículo y protagonista del discurso. En efecto, su dimensión artística parece soslayada, prevaleciendo siempre su condición de fenómeno técnico y de medio privilegiado donde se refleja con mayor acierto la realidad. La película comienza, precisamente, con el plano protagonizado por una cámara de cine sobre la que se coloca un minúsculo operador que porta, a su vez, otra cámara. A continuación, la acción se sitúa en una sala de cine, donde la gran pantalla lo domina todo. Dicha pantalla, por unos instantes, pasa a estar completamente en negro, tan sólo mancillada por unas rayas blancas e irregulares en oscilación. El propio Vertov había comentado que dicho plano se le ocurrió al visitar el polémico *Gabinete abstracto*²⁶ (1927), instalado por su compatriota El Lissitzky en la Landesgalerie de Hannover, curiosa experiencia que para el mentor del cine-*ojo* supuso toda una revelación. Sobre ello escribe Mercedes Replinger: “La mirada de Vertov quedó atrapada por ese fondo óptico inestable de listones verticales, pintados de negro y blanco que cambiaban de continuo, según el movimiento del visitante, del blanco al gris y, después, al negro; (...) Espacio fluctuante que, naturalmente, arruinaba las certezas del visitante; la perspectiva serena e inmóvil, adoptada por el espectador tradicional. (...) Aquello que Dziga Vertov contempló en el *Gabinete Abstracto* fue, sin duda, la mirada moderna”²⁷. No obstante, a este referente inmediato y directo, reconocido por el propio cineasta²⁸, se podría sumar otro igualmente interesante. Y es que, si tenemos en cuenta que aquella proyección que admiran los personajes del film tiene forma cuadrada, como le era propio a las pantallas de la época, nos encontramos con un enorme cuadrado negro que está siendo contemplado por un público absorto. La obra cumbre de la pintura suprematista llevada a cabo por Kazimir Malevich nos viene otra vez a la memoria. Ciertamente es que esta obra pictórica parece tener un interesante componente cinematográfico, pero no menos cierto es que también el cine, como observamos en este plano de la película de Vertov, se quiso hacer eco, a su vez, de este gran hito de la pintura abstracta. De manera que no sólo la pintura figurativa sino también la abstracta, más allá de las incursiones cinematográficas de artistas como Richter, Ruttman, Eggeling o Charchoune, se postula como fuente de inspiración y reflexión creativa para los cineastas vanguardistas.

²⁵ BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 163.

²⁶ Véase VV. AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, pp. 209-211.

²⁷ REPLINGER, Mercedes. “Sombra deslumbrante y luminosa en noche cerrada”, *Antaria*, nº 2, Fundación Cajamurcia, 2004, p. 120.

²⁸ A este mismo episodio protagonizado por Vertov en el gabinete diseñado por Lissitzky y a su relación con los mencionados planos de su película también se hace referencia en el catálogo de la exposición *Malevich y el cine*, véase TUPITSYN, Margarita, *Ob. Cit.*, pp. 50-51.



El hombre de la cámara de cine (D. Vertov, 1929)

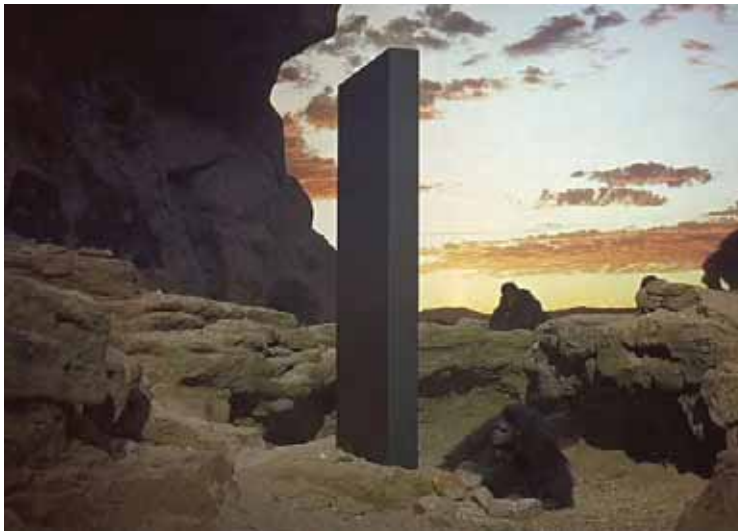
El monolito de 2001

El *Cuadrado negro* de Malevich volvería a ser reutilizado cinematográficamente, cuarenta años después, de la mano de Stanley Kubrick en la que para muchos es su gran obra maestra, *2001. Una odisea del espacio* (*2001. A Space Odyssey*, 1968). De modo que será ahora la ciencia-ficción, género muy lejano al verismo cinematográfico propugnado por Vertov, el que utilice como referente iconográfico una obra plástica perteneciente a las viejas vanguardias, procedente además del suprematismo ruso, o lo que es lo mismo, de la vertiente más radical de la abstracción geométrica.

Recordemos la magnífica secuencia inicial de la odisea espacial de Kubrick. En un inmenso espacio, yermo y rocoso, habitan los simios prehumanos. Un día, al amanecer, un objeto extraño se yergue ante ellos: un monolito con forma de monumental pastilla negra, cuyas aristas y caras son perfectas, lo cual entra en claro conflicto visual, plástico y de textura con el entorno, al tiempo que provoca la sorpresa, la extrañeza y el miedo en aquellos seres primitivos. Dicho monolito volverá a aparecer en alguna otra ocasión a lo largo del film: como hallazgo arqueológico en un cráter lunar, ya en el año 2001, desplazándose pausadamente por el cosmos y, por fin, en la extravagante estancia Luis XVI –lugar en el que, a propósito, parece existir cierta influencia plástica de Magritte²⁹– donde el protagonista llega a contemplarse de anciano. En todos estos casos, la presencia del monolito suscita misterio e inquietud en quienes lo contemplan, ya sean éstos homínidos prehistóricos o astronautas del siglo XXI, lo que confiere a tal objeto un aura mística incuestionable. De hecho, han sido múltiples las interpretaciones acerca de qué es o qué representa exactamente dicho monolito totémico, eso sí, coincidiendo todas ellas en su inequívoca dimensión trascendente, sea religiosa o no, claudicando, en definitiva, ante su eterna condición de enigma. “¿Es figura, fondo, materia, espíritu,

²⁹ No se trata aquí de la influencia directa de ninguna obra concreta de Magritte sino de una relación más general con el universo pictórico del artista belga.

plenitud, vacío, final comienzo, nada, todo, aseveración maniática o indiferencia absoluta?"³⁰, se pregunta T.J. Clark, pero, sorprendentemente, no acerca del monolito de *2001*, sino sobre el *Cuadrado negro* de Malevich. Y es que, como se puede apreciar, la misma pregunta resulta de igual forma pertinente para uno u otro caso. En efecto, las cuestiones que la enigmática pintura de Malevich plantea a Clark vienen a ser, en esencia, las mismas que cualquier estudioso o simple espectador se puede formular al ver el film de Kubrick. No parece casual, por lo tanto, que el cineasta escoja una forma geométrica regular y negra –en este caso, un prisma rectangular- para dar forma a su enigma, de la misma manera que Malevich decidiera plantear el suyo a través de la representación plástica de un simple cuadrado negro. Igualmente, tampoco parece simple casualidad que el cineasta ubique su misterioso monolito en un espacio desértico si tenemos en cuenta cierta afirmación de Malevich respecto al *Cuadrado negro* y el suprematismo: "el arte llega a la representación no objetiva, al suprematismo. Llega a un «desierto» en el cual nada puede percibirse excepto el sentimiento"³¹.



2001. Una odisea del espacio (S. Kubrick, 1968)

El dibujo de Komar y Melamid

Concluiremos este breve trabajo con el referente iconográfico que supone el monolito totémico de *2001. Una odisea del espacio* para una pintura realizada recientemente por la pareja de artistas plásticos formada por Vitaly Komar y Alexander Melamid. De hecho, la obra de estos dos pintores moscovitas puede suponer el último hito de un sorprendente camino iconográfico iniciado con el omnipresente *Cuadrado negro* de Malevich y sus vinculaciones con ciertos elementos cinematográficos, continuado con la imagen de la pantalla en negro propuesta por Vertov en *El hombre de la cámara de cine*, así como, cuatro décadas después, con el consabido monolito ideado por Kubrick en *2001*.

La obra a la que nos referimos forma parte de la serie titulada *Símbolos del Big Bang* (2002-2003), expuesta por vez primera en el Museo de la Universidad de Yeshiva. Se trata de una acuarela en blanco y negro que resulta, formalmente, muy sencilla: un resplandor circular –seguramente el sol- se asoma por encima de un perfecto cuadrado negro. Desde luego,

³⁰ CLARK, T.J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (Adiós a una idea: episodios de una historia de la modernidad), Yale University Press, New Haven y Londres, 1999, p. 254.

³¹ MALEVICH, K. "Suprematismo", recogido en CHIPP, H.B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, p. 368.

la presencia protagonista de ese cuadrado negro, y más tratándose de unos artistas rusos, nos hace pensar de inmediato en la célebre obra de Malevich. Al respecto escribe Mikhail Iampolski: "The black square itself may stand for the primordial night or primordial matter, but it is also an obvious homage to Kazimir Malevich"³² (El cuadrado negro, en sí mismo, puede situarse en la noche primigenia o en la materia primigenia, pero es, además, un obvio homenaje a Kazimir Malevich), a lo que, esta vez proponiendo una clara analogía entre el significado de ambos cuadrados, añade: "Malevich's *Black Square* is itself a symbol of a radical break with a preceding pictorial tradition and of a new *absolutely beginning* modernist art. The *Black Square* captures the modernist Big Bang precisely because a geometrical figure can have no ancestry, no antecedents by dint of its eternity and inmutability"³³ (El *Cuadrado negro* de Malevich es, en sí mismo, un símbolo de la ruptura radical con la tradición pictórica anterior y de un nuevo "comienzo absoluto" del arte moderno. El *Cuadrado negro* representa el moderno Big Bang precisamente porque una forma geométrica no puede tener ancestros ni antecedentes debido a su eternidad e inmutabilidad).

Está clara, pues, la relación entre la pintura de Malevich y la de Komar y Melamid, pero aún más estrecha y directa resulta, si cabe, la vinculación entre esta segunda y el famoso monolito de 2001. Es cierto que el hecho de que entre el *Cuadrado negro* de Malevich y la mencionada obra de sus compatriotas diste casi un siglo, mientras que entre esta última y el film de Kubrick hayan transcurrido apenas treinta y cinco años no quiere decir gran cosa. Por otro lado, tampoco el hecho de que en la primera comparación nos encontremos ante dos obras pictóricas mientras que la segunda se establece con una imagen cinematográfica, significa nada en especial, pues los pintores del último siglo han encontrado referentes, ya sean formales o iconográficos, indistintamente, tanto en el propio ámbito de las artes plásticas como en el del cine. De modo que para secundar la tesis de que la obra en cuestión de Komar y Melamid tiene como fundamental referente iconográfico un plano de la película de Kubrick, por encima, incluso, del omnipresente cuadrado de Malevich, basta con comparar de forma directa ambas imágenes.

Recordemos el plano cinematográfico, ofrecido en rotundo contrapicado y con total simetría, en el que el sol y la luna se alinean sobre el monolito, dando lugar a una conjunción astrológica que parece absoluta. Volvamos ahora a la pintura del dúo ruso. Por encima del cuadrado negro emerge, en perfecta simetría, un resplandor estelar. Ningún otro elemento, en ninguno de los dos casos, interfiere en la pureza compositiva y formal que proponen tanto Kubrick como Komar y Melamid. Las concordancias formales saltan a la vista, mientras que, en cuanto al contenido, todo parece indicar que también hay coincidencia. En efecto, en la obra plástica, como el propio título de la serie a la que pertenece indica, se pretende representar el Big Bang, el comienzo del universo, del mismo modo que en el plano cinematográfico, aunque de una manera menos explícita, se quiere representar el comienzo de una nueva era. En ambos casos es el cuadrilátero negro la forma elegida para simbolizar lo primigenio o la eternidad, en definitiva, lo absoluto.

³² IAMPOLSKI, Mikhail. "Symbol and Origin in Komar and Melamid's *Symbols of the Big Ban*", *Fulcrum, an annual of poetry and aesthetics*, nº 2, 2003, p. 322.

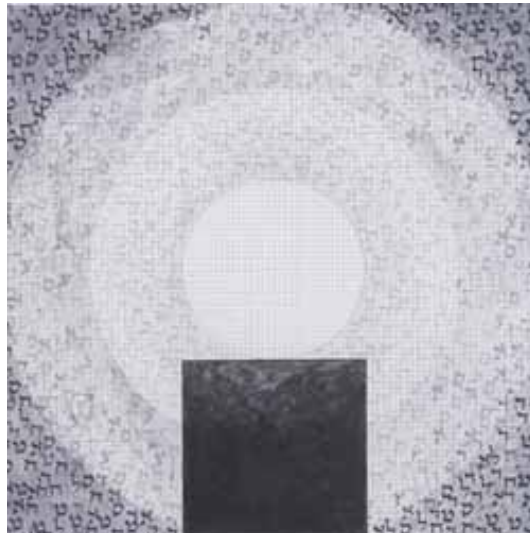
³³ *Ibidem*.

Conclusión

Podría decirse que con la obra que acabamos de analizar el dúo artístico ruso ha colocado el último eslabón de una curiosa y reveladora cadena iconográfica extendida a lo largo de todo un siglo. Un sorprendente viaje interdisciplinar protagonizado por un simple cuadrado negro, figura geométrica elemental que, en un principio, logró ganarse un lugar de privilegio en la historia del arte gracias a Malevich para después llegar a convertirse en un poderoso elemento simbólico e iconográfico empleado tanto por artistas plásticos como por cineastas. Un elemento con el que los distintos creadores siempre pretendieron llegar a la esencia, a la pureza, a lo absoluto, con ese halo de fascinación y misterio que irremediablemente va ligado a la abstracción.



2001. Una odisea del espacio (S. Kubrick, 1968)



Símbolos del Big Bang (Komar & Melamid, 2002-2003)