

Composición de Iván Kliun. Una pintura revolucionaria

Marta Ruiz del Árbol

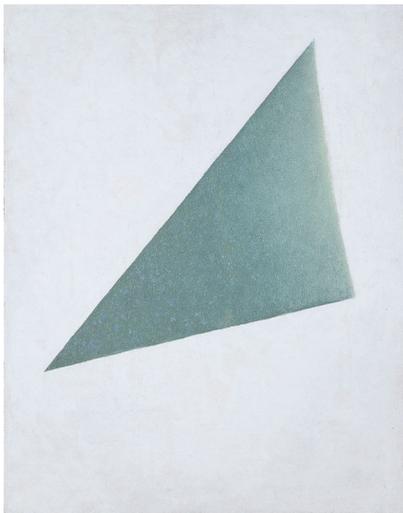


Fig. 1
Iván Kliun
Composición, 1917
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)



Fig. 2
Iván Kliun, 1920



Fig. 3
Iván Kliun y Kasimir Malévich, 1914-1915

Cualquiera que se interese por el gran renacimiento artístico que tuvo lugar en Rusia a comienzos del siglo pasado se topará en más de una ocasión con Iván Kliun. Su nombre aparece asociado a gran número de los movimientos artísticos que tuvieron lugar en la convulsa Rusia de comienzos de siglo. Realismo, impresionismo, simbolismo, cubofuturismo, suprematismo o purismo se sucedieron en su trayectoria como un espejo del devenir del arte ruso a comienzos del siglo XX.

Sin embargo, frente a la atención que han recibido Malévich y otros representantes de la vanguardia rusa desde hace décadas, la importancia de Kliun apenas ha sido reivindicada. Para entender este olvido, hay que remontarse a las rígidas directrices artísticas impuestas por Stalin tras su llegada al poder a mediados de la década de 1920. El arte vanguardista fue acusado de “formalista” y de no defender las proclamas del Estado. Mientras el realismo socialista se convertía en el lenguaje oficial del régimen, la expresión abstracta era prohibida y sus creadores perseguidos. Los nombres de sus protagonistas se olvidaron y sus obras permanecieron durante años en la oscuridad de las casas de los artistas o de los almacenes de los museos del país.

El primero en descubrir el talento de Iván Kliun fue George Costakis. Este importante coleccionista de arte ruso coincidió con Kliun en un par de ocasiones a comienzos de los años cuarenta. Algún tiempo después de la muerte del artista en 1943, Costakis buscó a sus sucesores con el propósito de adquirir obra suya. Tras varios intentos infructuosos logró contactar con su hija que almacenaba en su casa la mayor parte de sus obras y que le vendió gran parte de ellas.¹

En 1977 se mostró la colección de Costakis en Düsseldorf y en 1981 en el Museo Guggenheim de Nueva York. Las publicaciones que acompañaron estas muestras arrojaron luz sobre la figura de Kliun, que a partir de entonces empezó, al menos, a ser citado como miembro de la vanguardia. En 1983 la galería Matignon de Nueva York le dedicó la primera exposición retrospectiva² y en 1999 la Galería Tretiakov celebró el 125 aniversario del artista con otra.³

Si bien muchos historiadores han reconocido la originalidad y calidad del artista⁴, la mayor parte de los análisis de su trayectoria han tomado como eje su relación con Kasimir Malévich. La estrecha amistad que ambos mantuvieron desde los primeros años del siglo XX, cuando ambos estudiaban con Fedor Rerberg en Moscú, se ha interpretado como una subordinación de Kliun a las propuestas artísticas de Malévich.

No puede negarse que Malévich fue determinante para la carrera de Kliun y que su fuerte personalidad tuvo un importante impacto sobre él. Sin embargo, tampoco es menos cierto que Iván supo separarse y mostrar su disconformidad con las propuestas del maestro suprematista. *Composición* del Museo Thyssen-Bornemisza muestra ya ciertos rasgos que adelantan la ruptura con los rígidos principios del suprematismo y permite atisbar el comienzo de su camino artístico en solitario.



Fig. 4
Fotografía con luz transversal
de *Composición*, 1917
Foto: Hélène Desplechin



Fig. 5
Iván Kliun
Paisaje en movimiento, 1915
The State Tretyakov Gallery, Moscú

Fig. 6
Exposición 0.10. La última exposición
futurista, sección suprematista
de Malévich, 1915, Petrogrado

El secreto de *Composición*

El Museo Thyssen alberga en su colección una única pintura de Iván Kliun. Perteneciente a su etapa suprematista contiene muchas claves para entender su proceso creador y principales intereses artísticos. Por otro lado, gracias al estudio técnico realizado recientemente por el Área de Restauración, esta obra permite analizar la evolución del pintor durante los años que estuvo vinculado al movimiento promovido por su amigo Malévich y anticipar el devenir de su obra posterior.⁵

Entre las imágenes que se tomaron de la obra en el citado estudio, destaca una fotografía que ha mostrado que, bajo la capa de pintura visible, se halla una composición anterior (fig. 4). Tomada con un foco de luz colocado tras el bastidor, ha permitido saber que Kliun reutilizó en *Composición* un lienzo sobre el que ya había trabajado anteriormente. Bajo el pigmento blanco, se observa una serie de formas geométricas. Distinguimos un triángulo rojo en la parte inferior y varias formas curvas en la zona superior.

Kliun concibió esta composición durante su primera fase suprematista. Realizada probablemente en 1916, refleja la rápida asimilación por parte del artista de las teorías defendidas por Malévich. Atrás quedaba su período de formación en el que conoció a su amigo y formó parte de los artistas que agitaron la escena artística rusa pre-revolucionaria. La época en que participaba activamente en las iniciativas futuristas en su tiempo libre, a la vez que, durante su jornada laboral, era un respetable contable. Durante aquellos años conoció a los miembros de la Unión de Juventud y dejó de firmar con su nombre real, Kliunkov, para evitar posibles problemas laborales.

En pocos años Kliun evolucionó, como muchos de sus contemporáneos, del simbolismo de sus primeras obras hacia formas cubofuturistas. La asimilación de este nuevo lenguaje quedó patente en las esculturas y relieves (fig. 5) que presentó *0.10 Última exposición futurista* en diciembre de 1915 en Petrogrado (hoy San Petersburgo).

En aquella famosa *Última exposición futurista* fue precisamente donde Malévich mostró por primera vez en público su *Cuadrado negro* que suponía el comienzo del suprematismo (fig. 6). Aunque Kliun, como se ha señalado antes, expuso obras en un lenguaje cubofuturista, firmaba junto a Malévich y Mijaíl Menkov el manifiesto suprematista que acompañaba la exposición.⁶

Kliun alcanzaba así la abstracción plena de mano de Malévich y de otros artistas que, como él, participaron en el proyecto de la revista *Supremus*. Liubov Popova, Olga Rozanova o Alexandra Ekster son algunas de las artistas que le acompañaron en este proyecto.

“Después de haber escogido la línea recta como punto de partida, hemos llegado a una forma idealmente simple: planos rectos y circulares (los sonidos y las letras de las palabras)”.⁷

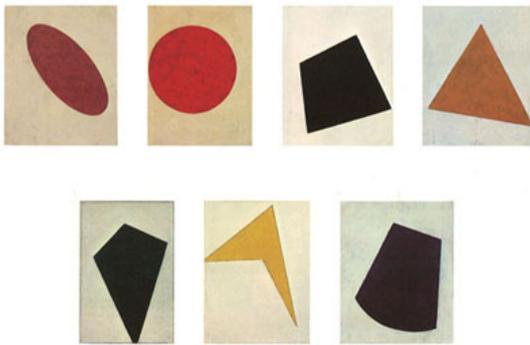


Fig. 7
Iván Kliun
Serie Investigaciones de color, c. 1917
George Costakis Collection



Fig. 8
Kasimir Malévich
Plano amarillo en disolución, 1917-1918
Stedelijk Museum, Ámsterdam

Con estas palabras de la temprana fecha de 1915 Iván Kliun resumía este nuevo concepto artístico que perseguía alcanzar “la supremacía de la sensibilidad pura”. Las superficies geométricas planas son las protagonistas sobre un fondo en el que parecen flotar. La imagen que se encuentra bajo la pintura definitiva del Museo Thyssen-Bornemisza responde a estos principios.

Una pintura revolucionaria

Iván Kliun volvió sobre el lienzo que nos ocupa en 1917, el año de la Revolución de Octubre. Por aquel entonces el artista, uno de los mayores de los que integraron la vanguardia, tenía cuarenta y cuatro años y había alcanzado la madurez artística.

Frente a la complejidad de la primera composición, la solución final resulta de una gran simplicidad. El triángulo en tonos verdes que preside la obra flota sobre un fondo blanco. Las rectas que lo componen no están alineadas con los extremos del lienzo, lo que dota de movimiento a la figura y le confiere una apariencia ligera, libre de las leyes de la gravedad.

Al proceso de reducción de formas se une un evidente interés por el color. Como ha explicado Andréi Nakov, desde febrero de 1916, comenzó una segunda fase en la trayectoria suprematista de Malévich y sus compañeros que se concentró en las posibilidades energéticas del color. Este elemento perdía el carácter de atributo que había tenido para convertirse en un ente autónomo. Era materia en sí mismo y se liberaba de la forma que lo había dominado hasta entonces.⁸

El optimismo colorista que invadía a los miembros de Supremus ante las posibilidades infinitas del universo de la no objetividad alcanzó en Kliun una de sus cotas más altas. En noviembre de 1917, año en que está fechado el lienzo del Museo Thyssen, presentó en la exposición *Sota de diamantes* unas obras bajo el título *Investigaciones de color* (fig. 7).⁹ En ellas mostraba la interacción de los colores y su relación con las formas geométricas en que se inscribían. En muchas de ellas Kliun había situado únicamente una forma geométrica de un solo color. La similitud con *Composición* ha llevado a pensar a Vasilií Rakitin que esta obra perteneció a esa misma serie.¹⁰

Se encuentra también muy próxima a algunas obras de Malévich y de otros miembros de Supremus. Sin embargo, a pesar de estar aún dentro del suprematismo “colorista” del momento, *Composición* da ya muestras de la marcada personalidad artística de Kliun, que algo después se separaría de su amigo. Mientras que *Plano amarillo en disolución* de Malévich (fig. 8) se encuentra inmerso en un proceso de reducción de elementos pictóricos que acabará en sus series blancas, Kliun ya comenzaba su evolución “hacia unas composiciones en las que lo esencial era el efecto de luminiscencia”.¹¹



Fig. 9
Tabla de Iván Kliun sobre los problemas
de la composición de 1942
George Costakis Collection

Fig. 10
Iván Kliun
Composición, 1924
Antigua George Costakis Collection

El color, que siempre había tenido una importancia capital para el artista, es ya en *Composición* el tema principal y con el tiempo se convertirá en su elemento fundador que dota de movimiento, fuerza y tensión a la pintura. Los intereses de Kliun se separaban de los de Malévich. Mientras uno estudiaba los efectos ópticos del color, el otro estaba inmerso en un proceso de desmaterialización que concluiría con el blanco sobre el blanco del lienzo.

En la *Décima Exposición Estatal de creación no objetiva y suprematismo* de 1919, Kliun expresó su disconformidad con el proceso iniciado por Malévich en un ensayo del catálogo. Bajo el título "El arte del color" atacaba al suprematismo por ser un "arte decorativo" y lo acusaba de ser "el cadáver del arte pictórico". A cambio defendía la "vitalidad del color" argumentando que de ella manaría "la pintura del futuro".¹²

Durante la década de 1920, tras la ruptura artística con Malévich, Kliun comenzó un periodo de continua experimentación. Estimulado por su nuevo puesto de profesor en los Svomas (Talleres Estatales Libres de Arte), donde impartía clases sobre el color, sus obras volvieron a composiciones más complejas en las que investigaba con las relaciones entre los colores y las tensiones espaciales geométricas. Si bien sus trabajos continuaron respondiendo a muchos de los principios suprematistas, estos le sirvieron para sus nuevos fines que consistían en plasmar el movimiento de la luz a través del color. *Composición* de 1924 (fig. 10) parece una dura crítica a Malévich. Toma un esquema compositivo típicamente suprematista pero distorsiona la forma y da transparencia al color.

Notas

- 1 Las más de doscientas obras que adquirió se encuentran hoy con el resto de la colección Costakis en The State Museum of Contemporary Art de Tesalónica.
- 2 *Ivan Vasilevich Kliun*, [Cat. exp. Abril-mayo] . Nueva York, Matignon Gallery, 1983. La introducción del catálogo es de John Bowlt, pp. 3-6.
- 3 Ia.V. Bruk: *I.V. Kliun in the State Tretyakov Gallery : On the 125th anniversary*. [Cat. exp.]. Moscú, Galería Tretyakov, 1999.
- 4 La única monografía sobre el artista la escribió su nieta en 1993: Svetlana Kliunkova-Soloveichik: *Ivan Vasilevich Kliun*. Nueva York, IVK Art, 1993 [cop. 1994]. Además, cabe destacar la labor realizada en este sentido por John Bowlt. Una reciente tesis doctoral atribuye una gran importancia a Kliun en el desarrollo de las vanguardias: Marina Bordne: *Landschaft als Fluchtraum: zum Problem des Genre in der Geschichte der Russischen Avantgarde*. [Tesis doctoral]. Heidelberg, Universität, 2005 (<http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/6417>).
- 5 Agradecemos al Área de Restauración el estudio técnico sobre la obra que ha permitido ahondar en su estudio.
- 6 La parte firmada por Kliun estaba dedicada a la separación de la escultura de la función imitativa que había tenido hasta entonces. Publicado en inglés por John Bowlt (Ed.): *Russian Art of the Avant-garde. Theory and Criticism. 1902-1934*. Londres – Nueva York, Thames and Hudson, 1988, p. 114.
- 7 Iván Kliun: “Primitives of the Twentieth Century” (1915). En Bowlt 1988 (op. cit.), p. 137.
- 8 Andrei B. Nakov: *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*. París, Thalia, 2007, vol. 2, pp. 264-269.
- 9 Algunas de estas obras se conservan hoy en la Colección Costakis. Véase Rowell y Angelica Zander Rudenstine: *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the Costakis Collection*. [Cat. exp.]. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1981, p. 112.
- 10 Ver John E. Bowlt y Nicoleta Misler: *Twentieth-century Russian and East European Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres, Philip Wilson – Zwemmer, 1993, p. 158.
- 11 Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 303.
- 12 Iván Kliun: “The Art of Color” (1919). Citado en Andrei B. Nakov: *Tatlin's Dream. Russian Suprematism and Constructivist Art 1910-1923*. [Cat. exp.]. Londres, Fischer Fine Art Limited, 1974, p. 63.