

P.D. OUSPENSKI Y SU INFLUENCIA TEÓRICA EN LA OBRA SUPREMATISTA DE KAZIMIR MALEVICH

P. D. OUSPENSKY AND HIS THEORETICAL INFLUENCE
IN THE SUPREMATIST WORK OF KAZIMIR MALEVICH

ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ
Universidad del País Vasco, España
inigo.sarriugarte@ehu.es

El matemático Piotr Demiánovich Ouspenski (1878-1947) entró en contacto con la teosofía en 1907, uno de los principales referentes de su trayectoria filosófica y espiritual, lo que le facilitó la redacción de *La Cuarta Dimensión* (1909) y *Tertium Organum* (1911), publicaciones que servirán de referente conceptual para numerosos intelectuales de la época y especialmente para Kazimir Malevich y su lenguaje suprematista. Las conexiones entre el pensamiento ouспенkiano y el pintor ruso Malevich resultan palpables no sólo en la configuración de la cuarta dimensión, sino en cuestiones relacionadas con un arte que sirva para revelar lo desconocido, la necesidad de explicar una nueva dimensión espiritual bajo un nuevo lenguaje creativo, la lucha de opuestos, el concepto de planitud y la representación de la *nada*.

Palabras clave: Ouspenski, Malevich, suprematismo, cuarta dimensión, Tertium Organum

The mathematical Piotr Demianovich Ouspensky (1878-1947) came into contact with the Theosophy in 1907, one of the main references of his philosophical and spiritual path, facilitating the writing of *The Fourth Dimension* (1909) and *Tertium Organum* (1911), publications that will serve as a conceptual reference for many intellectuals of that time and especially for Kazimir Malevich and his Suprematist language. The connections between thought of Ouspensky and the Russian painter Malevich are palpable not only in the configuration of the fourth dimension, but in the next issues: an art that serves to reveal the unknown, the need to explain a new spiritual dimension under a new creative language, the struggle of opposites, the concept of flatness and representation of *nothingness*.

Key words: Ouspensky, Malevich, Suprematism, Fourth Dimension, Tertium Organum.

1. INTRODUCCIÓN

El pensador ruso Piotr Demiánovich Ouspenski (1878-1947) estudió ciencias naturales, psicología y matemáticas en la Universidad de Moscú. Sus primeras conferencias versaron sobre los viajes realizados por el norte de África. En 1907 comienza a leer textos teosóficos de H.P. Blavatsky, Annie Besant y C.W.

Leadbeater, entre otros, durante unos años que estaba prohibida dicha literatura. Su atracción por esta línea de estudio espiritual, también le llevará a mantener una actitud crítica y con un cierto alejamiento basado en un riguroso discernimiento intelectual, que no le impedirá seguir perteneciendo a la Sociedad Teosófica hasta 1914. En cualquier caso, muchos de los parámetros teosóficos¹ se mantendrán vigentes durante toda su vida en los diferentes textos redactados.

Más adelante, conoció a George Gurdjieff² (1872-1949) en 1915, convirtiéndose en su discípulo, a pesar de mantener con este último contactos más bien esporádicos. Tras la revolución de su país, vivió en Constantinopla, donde se reencontró nuevamente con Gurdjieff y posteriormente se instaló en Inglaterra, donde produce sus obras literarias más relevantes. Uno de sus temas preferidos fue la cuarta dimensión, pero abordado desde una perspectiva más espiritual en comparación a como había sido tratado por sus colegas matemáticos. Entre sus principales obras, debemos anotar *La cuarta dimensión* (1909) y *Tertium Organum* (1911), siendo este libro una continuación del *Organon* de Aristóteles y el *Novum Organum* de Francis Bacon.

Este tratado tendrá una visible repercusión en artistas y pensadores de la época, tal y como se puede observar en el manifiesto publicado por Kruchenyi, amigo de Malevich, titulado *Las nuevas vías de la palabra* en 1913, donde se abordan ciertos pasajes del *Tertium Organum* y la manera de superar los límites de la lógica tradicional, a la vez que se reflejan conexiones entre el futurismo y Ouspenski. Estas relaciones son atestiguadas igualmente por Andréi Nakov en lo que se refiere a los textos suprematistas de Malevich: “*La idea de la supremacía de un pensamiento de tipo nuevo sobre la totalidad del discurso cuantitativo de la antigua lógica, y de la necesidad de su superación cualitativa por un discurso radicalmente diferente, ocupa un lugar de privilegio en esa suma filosófica que es el Tertium Organum (1911) de Piotr Uspenski.*”³ En esta obra literaria, el autor realiza numerosas alusiones de un cuerpo tetradimensional en relación con las formas descritas por Platón y el nómeno de Kant. En este ámbito de la cuarta dimensión es donde, según Ouspenski, se puede dar una visión más espiritual de la ciencia,

¹ Para obtener más información sobre la etapa teosófica de Ouspenski, remitirse a LACHMAN, Gary: *In Search of P. D. Ouspensky: The Genius in the Shadow of Gurdjieff*. Wheaton, IL.: Quest Books, 2006, pp. 37-39.

² Filósofo, escritor, compositor y místico de origen armenio. De joven se unió a varias sociedades secretas, que luchaban contra la dominación otomana en la zona de Armenia. Estableció las enseñanzas de la *Doctrina del Cuarto Camino*, basado en postulados budistas, sufistas, hinduistas y cristianos ortodoxos. En 1912, funda en Moscú el *Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre*. Después de conocer a Ouspenski, este último se convertirá en el principal difusor de su corriente de pensamiento por el mundo occidental. Debido a la Revolución Rusa, su centro de estudios se desplaza a París. Entre sus principales publicaciones destacan: *Vishumbres de la Verdad* (1914), así como sus posteriores tratados *Del Todo y de Todas las Cosas* y *Perspectivas del Mundo Real*, entre otros.

³ NAKOV, Andréi: *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996, p. 231.

que puede ser representada por medios artísticos, pero siempre asumiendo pautas científicas, lo que le llevó a mantener ciertas distancias con otras corrientes de pensamiento. Posteriormente, el libro *La cuarta dimensión* se añadirá como capítulo a la tercera edición del *Tertium Organum*, donde también le dedicará varias páginas a la historia de la Sociedad Teosófica. Resulta evidente que bajo la influencia de los escritos matemáticos de C. Howard Hinton, Ouspenski construye un corpus filosófico basado en el idealismo simbolista, que empezará a reflejar un cierto distanciamiento ante los planteamientos teosóficos de H.P. Blavatsky.

La relación entre Ouspenski y las vanguardias artísticas se va a dirimir en un comienzo hacia el futurismo, llevándole a interesarse en el problema inspirado en el futurismo, aunque no directamente por el propio movimiento artístico. De hecho, Andréi Nakov, en relación al *Tertium Organum*, añade lo siguiente: “*puede considerarse como el espejo iconológico de la revolución artística realizada por los futuristas rusos durante el año 1913*”⁴. Para este mismo autor, “*los futuristas italianos, guiados por unas consideraciones puramente teóricas y deudoras de una herencia predominantemente literaria (Marinetti), eran por su parte incapaces de cruzar el umbral simbólico de una teoría evasiva en lo que se refiere a la articulación formal de los medios plásticos. La inoperancia pictórica de sus ideas sintéticas, ligadas al idealismo espiritual de la simultaneidad, hace imposible de realizar, con los únicos medios de la pintura narrativa de los futuristas, los nuevos conjuntos preconizados por Apollinaire.*”⁵

El interés por la literatura y las ideas espirituales de Ouspenski seguiría manteniéndose vivo, tal y como se refleja por parte de Larionov y Goncharova en su manifiesto de 1913 titulado *Rayonistas y futuristas*: “*A los objetos que vemos en la vida no les corresponde aquí ningún papel, pero aquí puede mostrarse de modo óptimo lo que constituye la esencia de la misma pintura: la combinación de color, su saturación, la relación de las masas coloreadas, la profanidad, la textura... El cuadro... provoca una sensación de lo extra-temporal o de lo espacial. En él se produce la sensación de lo que podría llamarse la cuarta dimensión, porque su longitud, aliento y densidad de la capa de pintura son los únicos signos del mundo exterior... A estas alturas surge una especie de pintura que puede dominarse mediante el seguimiento precisamente de las leyes de los colores y su transferencia al lienzo.*”⁶

Por otro lado, también destacan los siguientes tratados de Ouspenski: *Psicología de la posible evolución del hombre* (1947) y *Fragmentos de una enseñanza desconocida* (1949)⁷, mediante los cuales intentó armonizar el ocultismo con las modernas concepciones de la ciencia, con objeto de explicar la conciencia cósmica y el mundo

⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁶ Citado en BOWLT, John E. (ed.): *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*. New York: Viking, 1976, pp. 90-91.

⁷ Aunque estos libros se escriben en los años 20, no se publicarán hasta después de su fallecimiento.

multidimensional. En este primero, analiza las características de la *Escuela del Cuarto Camino*, impulsada por Gurdjieff, así como temáticas relacionadas con las octavas, la tabla de hidrógenos, el eneagrama del Cuarto Camino, etc. En este sistema espiritual, se aplican rigurosos sistemas para desarrollar la conciencia en el ser humano, en base al autoconocimiento y la interiorización en la vida cotidiana. Se realizan prácticas para aumentar la consciencia, caso de danzas rituales (danza derviche y otras más antiguas) y ejercicios físicos que llevaban al aprendiz al agotamiento exhaustivo. La base de estas enseñanzas se basa en que para conseguir la verdad y la sabiduría se requiere un trabajo de gran esfuerzo y dedicación.

Resultan de interés las siguientes reflexiones de Ouspenski, “*las gentes de nuestro tiempo tienen cuatro caminos que conducen a lo Desconocido, cuatro formas de concepción del mundo: religión, filosofía, ciencia y arte. Estos caminos divergían hace largo tiempo. Y el mismo hecho de su divergencia muestra lo remoto de la fuente de su origen, es decir, del esoterismo. En el antiguo Egipto, en Grecia, en la India, hubo épocas en que los cuatro caminos formaban uno solo.*”⁸ Estas conexiones con otras culturas y especialmente con la India⁹, también es reflejado por John Golding, al afirmar que “*el compositor y pintor Mijail Matiushin, amigo cercano de Malevich, lo había iniciado en el tratado de difusión La cuarta dimensión de Howard Hinton, originalmente publicado en 1904. Quien, personalmente para Malevich, tuvo mayor importancia fue P.D. Uspensky, un partidario de Helena Petrovna Blavatsky (fundadora de la Sociedad Teosófica), quien en sus escritos, entre otras muchas fuentes, invoca a Platón, a Plotino y los Upanishads.*”¹⁰ Ciertamente, estos anteriores textos hinduistas, así como una serie de textos religiosos seleccionados de los Evangelios, junto a la Esfinge de Ghiza y ciertas catedrales góticas correspondían una fuente de gran interés artístico-filosófico para este matemático ruso. Igualmente, Andréi Nakov corrobora esta influencia: “*En el texto de 1911, Uspensky, entonces apenas treinta y tres años y sigue siendo esoterista filósofo y lógico. Se distancia de la forma Teosófica en ese estudio, con algún escepticismo después de un viaje de estudios a la India en 1912. En resumen, mientras que el libro sigue siendo muy constructivo y activo en relación con las tendencias esotéricas de la contemplación teosófica, está comprometido en una admiración sin límites por algún nirvana indio.*”¹¹

Son dilatadas las conexiones que se pueden establecer entre Ouspenski y otros artistas modernos. Por ejemplo, para Runette Kruger, la visión utópica de

⁸ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Un nuevo modelo del Universo: Principios del método psicológico*. Buenos Aires: Kier. 2006, p. 36.

⁹ En uno de los viajes realizados a India, tuvo la oportunidad de visitar la sede principal de la Sociedad Teosófica en Adyar, en Madras.

¹⁰ GOLDING, John: *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner Publicaciones, 2003, pp. 61-62.

¹¹ NAKOV, Andréi: *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*. Paris: Thalia Edition, 2006, p. 248.

Mondrian está relacionada con explicaciones de la cuarta dimensión o también llamada *filosofía del hiperespacio*¹², tal y como sería formulada por el propio Peter Demianovich Ouspenski. Este asunto temático tuvo una clara repercusión de debate y estudio en los círculos intelectuales de principios del siglo XX, especialmente en los pintores cubistas y en las experimentaciones abstractas. Igualmente, muchos de los apartados de Ouspenski tienen conexiones con los planteamientos de Kandinsky, cuando ambos plantean la proyección expansiva de los elementos, al afirmar que una línea se compone de un número infinito de puntos; un plano consiste en un número infinito de líneas y un sólido en un número infinito de planos: “consideramos a un punto como una sección de una línea; a una línea como una sección de una superficie; y a una superficie como una sección de un sólido.”¹³ No obstante, Ouspenski fue más allá, explicando que un cuerpo tetradimensional está compuesto por un número infinito de cuerpos tridimensionales.

Para finales de los años 20, la teoría einsteineana del espacio-tiempo acabó arrinconando la moda de la cuarta dimensión en los ámbitos artísticos y con ello el protagonismo que habían adquirido los trabajos teóricos de Ouspenski. Un ejemplo de este proceso se puede comprobar en el caso de George Antheil cuando incluye periodos de silencio¹⁴ en su *Ballet Mécanique*. De hecho, en su manifiesto *Mi ballet mecánico, su significado*, publicado en 1925 en el periódico *Der Querschnitt*, se podía leer en la primera línea: “*Mi Ballet Mecánico es la nueva cuarta dimensión de la música*”¹⁵. No obstante, Antheil¹⁶ no se refería tanto a la cuarta dimensión, sino a un interés de incorporar ciertos aspectos de la Teoría de la Relatividad de Einstein en el ámbito musical.

Parecía que se optaba por dejar de lado una perspectiva de la ciencia bajo un formato más abierto a las especulaciones metafísicas por otra de carácter más limitada. Únicamente, serán los surrealistas los que continuarán haciendo referencia a esta, como un acto de rebeldía y reivindicación de lo absurdo.

¹² KRUGER, Runette: “Art in the Fourth Dimension: Giving Form to Form – The Abstract Paintings of Piet Mondrian”, *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, nr. 5, Summer 2007, pp. 23-35. Consultar en: <http://ler.letas.up.pt/uploads/ficheiros/4351.pdf> Consultado: 21-11-2013.

¹³ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo*. Buenos Aires: Kier, 2004, p. 35.

¹⁴ Aunque con intereses no similares, en los años 50, el compositor norteamericano John Cage emplearía el silencio en sus propuestas musicales.

¹⁵ George ANTHEIL. Citado en OJA, Carol J.: *Making Music Modern: New York in the 1920s*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 83.

¹⁶ Para más información al respecto, remitirse a OJA, Carol J.: “George Antheil’s Ballet Mécanique and Transatlantic Modernism” (175-202), en LUDINGTON, Townsend (ed.): *A modern mosaic: art and modernism in the United States*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press Books, 2000.

2. LA CONEXIÓN OUPENSKY-MALEVICH

El desarrollo teórico y espiritual del lenguaje malevichiano se instala en el marco de la tradición simbólica eslava de fin de siglo, donde se habían dado especialmente autores polacos, como Wyspianski, Przybyszewski y Witkiewicz, así como Berdiaiev, Zamiatin y obviamente Ouspenski. No obstante, exceptuando a este último, el pintor ruso no llegó a compartir con los anteriores pensadores su pesimismo escatológico, ya que al igual que Ouspenski cree en un hombre capaz de generar un futuro mejor, con más opciones de poder evolucionar al ser más libre ante la materia.

Los primeros años del siglo XX, en los que principalmente desarrolla su obra el artista ruso Malevich, vienen marcados por un visible desarrollo de estudios astrológicos y teosóficos vinculados a los escritos de H.P. Blavatsky. Por otro lado, Malevich también se sitúa en la tradición mística de Jan van Ruysbroeck, Jacob Boehme y Lao-Tse, asumiendo el concepto de la *nada* como un vacío creador. Pero ya había sido Ouspenski quien emplea el término de *vacío* en el *Tertium Organum*, una sensación temporal de vacío que se mostrará en el discurso pictórico malevichiano con formas visuales en el espacio. Malevich piensa en el espacio suprematista como infinito y como una nada, tal y como se describe en uno de sus aforismos: “*El cuadrado=sentimiento, el campo blanco=la nada más allá de este sentimiento.*”¹⁷

Todos los temas tratados por Matiuchin estaban muy relacionados con los planteamientos de Ouspenski, al mostrar ciertas preocupaciones sobre determinadas formas geométricas, que anteriormente ya habían sido abordadas en el libro *La cuarta dimensión*¹⁸ del matemático ruso. Para Andréi Nakov, “*Matiuchin hizo mucho por familiarizar a Malevich y Kruchenyi con el mundo espiritual de Uspenski. Ya en su artículo para la tercera antología Soiuz Molodioji de primavera de 1913, Matiuchin citaba abundantemente a Uspenski a fin de explicar las ideas expuestas de Gleizes y Metzinger en Del Cubismo. Tenemos igualmente conocimiento de otros textos de Matiuchin que revelan la innegable influencia de Uspenski sobre su sistema de pensamiento: el artículo El sentido de la cuarta dimensión (invierno de 1912-1913), el texto El signo y otro artículo sobre la cualidad “miraloide” de las formas.*”¹⁹

El *Tertium Organum* resulta un libro de referencia para Malevich, tal y como lo explicitan investigadores como Gary Lachman y Jean-Claude Marcad:

¹⁷ MALEVICH, Kazimir: “From Cubism to Suprematism in Art, to the New Realism of Painting to Absolute Creation” (107-110), en DOUGLAS, Charlotte (ed.): *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, p. 110.

¹⁸ NAKOV, Andréi: *Escritos, op. cit.*, p. 101.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 70-71.

“Especial mención, sin embargo, debe ser hecha al *Tertium Organum* (1911) del teósofo ruso Petr Ouspenski, que fue leído por el vanguardista ruso. Encontramos un léxico similar, incluso similar pensamiento.....”²⁰ En este tratado, se encuentran extractos de textos filosóficos de todo el mundo, lo que dio a Malevich acceso a Platón, Plotino, Clemente de Alejandría, Pseudo-Dionisio el Areopagita, Jacob Boehme, Kant y textos chinos e hindúes, teniendo todos puntos en común con el pensamiento suprematista. Desde 1911 el tratado de Ouspenski anunciaba una revolución del espíritu al explicitar los temas fundamentales de una nueva visión del mundo, claramente opuesta a la realidad objetiva, cognoscible y empírica de la naturaleza. En esta misma línea, Malevich asumía que el intento de superación de estos límites había sido algo habitual durante todas las etapas de la historia del arte: “*La sensibilidad no-objetiva fue en todos los tiempos la única fuente de la creación de una obra de arte; desde tal punto de vista el suprematismo no ha aportado nada nuevo; pero el arte del pasado, aplicado a la objetividad, acogió sin proponérselo una larga serie de sensaciones extrañas a su sustancia.*”²¹ Estas conexiones entre ambos dan motivos de peso para pensar que Malevich pudo acudir a algunas de las conferencias dadas por Ouspenski²² en San Petersburgo y Moscú entre 1912 y 1915.

Por otro lado, en las pinturas alogistas, que dominan su arte hasta 1914, Malevich retoma el contenido de la cuarta dimensión, adoptando la literatura filosófica ouspenskiana de Kruchenykh hacia la pintura. Para Linda Dalrymple Henderson²³, los trabajos alogistas de Malevich y el *zaum* de Kruchenykh materializaban el sentido de lo ilógico de Ouspenski, descrito como la primera impresión de la realidad tetradimensional. En sus trabajos alogistas, como *El aviador* (1914), se muestra una nueva perspectiva incorrecta, donde se hace posible un solapamiento irracional de formas que varían ilógicamente en tamaño. Las pinturas alogistas son en cierto sentido la contraparte de las palabras *zaum* y la sintaxis ilógica de Kruchenykh. Durante ese año, Malevich combinó formas geométricas con objetos reconocibles en dichas pinturas, comenzando a adentrarse en el océano cósmico y de conciencia ouspenskiano.

Una vez que Malevich conecta con las teorías de Hinton y Ouspenski, se pasa a una representación espacial libre de gravedad, donde las distintas figuras geométricas aparecen levitando en fondos neutros, mostrando la existencia de un

²⁰ MARCAD, Jean-Claude: “Malevich, painting and writing: On the development of a suprematist philosophy” (33-43), en DRUTT, Matthew: *Kazimir Malevich: Suprematism*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation. 2003, p. 38.

²¹ MALEVICH, Kazimir, en CIRLOT, Lourdes: *Primeras Vanguardias: textos y documentos*. Barcelona: Parsifal Ediciones. 1999, p. 231.

²² LACHMAN, Gary, *op. cit.*, p. 65.

²³ DALRYMPLE HENDERSON, Linda: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1983, p. 288.

fondo infinito y la ruptura total con la perspectiva tridimensional. En palabras de Malevich, “*lo que llamamos realidad es el infinito que no conoce ni peso, ni medida, ni tiempo, ni espacio, ni absoluto, ni relativo, que nunca se ha trazado con una forma. La realidad no es más representable que cognoscible. Nada es cognoscible pero, al mismo tiempo, esa nada eterna existe.*”²⁴ Igualmente, Ouspenski ya había empleado en el *Tertium Organum* la analogía de un mundo bidimensional con figuras geométricas pasando a través de este para explorar la primera percepción del ser inferior de una dimensión superior en tiempo y movimiento.

La influencia del sistema de Hinton-Ouspenski se aprecia especialmente en los años 1913-1915, confirmándose la fecha que el propio Malevich aporta para el nacimiento de sus ideas suprematistas. Para Andréi Nakov, el estatus filosófico malevichiano “*se aproximaba a la forma superior de la existencia preconizada por Uspenski. La determinación analítica y radicalmente formal que caracteriza la evolución de Malevich durante los años 1913-1915 no eliminará por tanto esta base simbolista que marca de forma duradera los fundamentos de su filosofía del arte.*”²⁵

Malevich utilizaba la terminología de *creación pura del arte* en relación con el arte no-objetivo, de hecho, para el artista ruso: “*Nunca se repetirá bastante que los valores absolutos y reales pueden surgir exclusivamente de una pura creación artística, ya sea consciente o inconsciente.*”²⁶ Este estilo de la no objetividad de Malevich fue la deuda más directa de la cuarta dimensión de Ouspenski, tal y como lo defiende Linda Dalrymple Henderson²⁷. Igualmente Andréi Nakov corrobora estas opiniones: “*La transformación cualitativa que defienden al mismo tiempo los escritos de Piotr Uspenski es realizada por Malevich gracias a las formas puras erigidas en mundo autónomo. Su significado depende sólo de una realidad interior, la de los conceptos puros. Para ellos, la realidad exterior no es más que una sombra indirecta.*”²⁸

En base a estos planteamientos, la intuición se sitúa como uno de los principales referentes productivos y creativos del arte moderno. Pasando por la tradición voluntarista de Schopenhauer y Nietzsche, Uspenski canaliza la reflexión del subjetivismo absoluto, donde sólo el conocimiento inductivo tenía valor y esto mismo es lo que interesa al artista ruso Malevich: “*La intuición es la semilla del infinito; ella abarca todo lo que vemos sobre nuestro globo terrestre. Las formas provienen de la energía intuitiva que asciende al infinito y ahí tienen su origen las variedades de formas, entendidas como medios de locomoción.*”²⁹

²⁴ MALEVICH, Kazimir: *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis. 1996, p. 431.

²⁵ NAKOV, Andréi: *Escritos*, op. cit., p. 62.

²⁶ MALEVICH, Kazimir, en CIRLOT, op. cit., pp. 230-231.

²⁷ DALRYMPLE HENDERSON, Linda: “The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion”, *Leonardo*, Vol. 17, No. 3 (1984), p. 205.

²⁸ NAKOV, Andréi: *Escritos*, op. cit., p. 41.

²⁹ MALEVICH, Kazimir: *Escritos*, op. cit., p. 398.

No obstante, también han surgido autores discrepantes con esta visión conectivista entre Malevich y Ouspenski, caso de Dora Vallier, Troels Andersen y Rainer Crone, que rechazan las influencias de Ouspenski y la cuarta dimensión en el pensamiento de Malevich. En esta línea, Linda Dalrymple Henderson plantea que *“social, política e incluso artísticamente, el radical Malevich y el conservador Ouspensky, fueron mundos aparte. Siguiendo con el criticismo de Ouspensky hacia los futuristas en la edición de la Cuarta Dimensión de 1914, Malevich no tuvo duda de las conexiones de Ouspensky con las altas esferas de la sociedad de San Petersburgo, donde el espiritualismo y la teosofía estaban de moda.”*³⁰ En cualquier caso, son más los que defienden que las aportaciones ouspenskianas llegaron a ser de gran interés y ciertamente fructíferas para el creador ruso, tal y como lo resume el propio Andréi Nakov: *“En atajos sorprendentes, formuló el resumen de una nueva lógica transracional que postula lo que el movimiento malevicheano anhelaba.”*³¹

3. TEORÍAS OUSPENKIANAS EN EL SUPREMATISMO DE MALEVICH.

Para Ouspenski, resultaba fundamental construir una plataforma artística que pudiera introducirse en los ámbitos de lo desconocido, que fuera un medio para el descubrimiento de nuevos estadios de conciencia. Al respecto, comentó lo siguiente: *“Como la ciencia y la filosofía, el arte es una vía de conocimiento definida. El artista, al crear, aprende muchas cosas que antes no sabía. Pero un arte que no revele misterios, que no conduzca a la esfera de lo Desconocido, no produce nuevos conocimientos, es una parodia del arte, y aun más frecuentemente no es siquiera una parodia sino simplemente un comercio o una industria.”*³² Esta misma línea será la que continuará el pintor ruso en el suprematismo, tantas veces defendido en sus escritos: *“Finalmente, cada persona sabe muy poco de sí misma, porque el verdadero rostro humano no es reconocible tras la máscara que se considera el verdadero rostro.*

La filosofía del suprematismo tiene todas las razones para desconfiar tanto de la máscara como del verdadero rostro, porque en general está contra la realidad del rostro humano, o sea, de la figura humana.

Los artistas siempre se sirvieron preferentemente del rostro humano en sus representaciones, porque en él creyeron encontrar la mejor posibilidad de expresar sus propias sensaciones (la mímica multilateral, elástica y plena de expresiones ofrece, en efecto, tales posibilidades). Y, sin embargo, los suprematistas han abandonado

³⁰ DALRYMPLE HENDERSON, Linda: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, op. cit., p. 290

³¹ NAKOV, Andréi: *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, op. cit., p. 248.

³² OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Un nuevo modelo del Universo: Principios del método psicológico*, op. cit., p. 39.

las representaciones del rostro humano y del objeto naturalista en general, y han buscado signos nuevos para interpretar la sensibilidad inmediata y no los reflejos convertidos en forma de las distintas sensaciones, y ello porque el suprematista no mira ni toca: solamente percibe."³³

La búsqueda malevichiana estaba reflejada en las premisas teóricas de Ouspenski, tal y como se puede observar en estas líneas del matemático ruso: "*Todo lo que usted llama arte no es sino reproducción mecánica, imitación de la naturaleza — cuando no de otros «artistas» —, simple fantasía, y ensayo de originalidad: todo esto no es arte para mí. El arte verdadero es completamente distinto. En ciertas obras de arte, en particular en las obras más antiguas, uno queda fuertemente impresionado por muchas cosas que no se puede explicar, y que no encuentra en las obras de arte modernas.*"³⁴ Siguiendo con estos mismos planteamientos, Malevich retoma estas ideas, afirmando lo siguiente: "*Reconocí que la cosa y la representación habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad y de la representación. La botella de leche, ¿es el símbolo de la leche?*

El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, con el andar del tiempo, se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicación de las cosas."³⁵ Evidentemente, para Malevich, se producía una absoluta supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas, es decir, el artista debía dejar de atender los fenómenos de la naturaleza objetiva en si misma, ya que estos no despertaban ningún interés en el arte, ni incluso favorecían el análisis del verdadero arte, que se encuentra liberado del ambiente en el que había surgido. Para Jeannot Simmen y Kolja Kohlhoff, "*Malevich no quiere reproducir la realidad en sus cuadros, no pretende representar lo verdadero ni lo objetivo. Busca un arte más allá de la realidad, un universo pictórico carente de objetividad. Para el artista este mundo abstracto empieza más allá del arte académico, que sólo refleja, y del cubismo, que descompone lo que ve.*"³⁶ Para Ouspenski, "*El libro de la naturaleza se convierte en un tomo de mecánica, en el que cuanto tiene vida es tratado como una suerte de anomalía; un gran abismo de separación bosteza entre nosotros y todo lo que es superior a nosotros, y Dios se convierte en un delgado nido de abstracciones.*"³⁷ Por este motivo, la representación de una geometría abstracta se convertía en el hilo conductor más relevante para Malevich con el objetivo de conectar tanto con la cuarta dimen-

³³ MALEVICH, Kazimir, en CIRLOT, *op. cit.*, pp. 228-229.

³⁴ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Fragments de una enseñanza desconocida. En busca de lo Milagroso*. Caracas: Editorial Ganesha. 2001, pp. 57-58.

³⁵ MALEVICH, Kazimir, en CIRLOT, *op. cit.*, p. 222.

³⁶ SIMMEN, Jeannot & KOHLHOFF, Kolja: *Kasimir Malevich. Vida y obra*. Colonia: Könemann Verlagsgesellschaft. 1999, p. 43.

³⁷ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo*, *op. cit.*, p. 189.

sión como con las esferas más espirituales. De hecho, para Malevich, *“Ahora que el arte ha llegado a ser el mismo, a su forma pura, no aplicada, por la vida del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no-objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva visión del mundo. Ha reconocido la no-objetividad del mundo y, en consecuencia, ya no se esfuerza en proveer de ilustraciones a la historia de las costumbres.”*³⁸

El planteamiento malevichiano, claramente inspirado en las ideas oupenskianas, anima a que la sociedad contemporánea busque el verdadero orden de los valores espirituales, para ello se hace necesario un nuevo lenguaje estético, porque lo contrario generará sólo un fracaso social. De este modo, *“estableciendo la no-figuración (bespredmietnost), la conciencia aspira a través de ella al absoluto en el que rechaza comprender algo determinado mediante una tensión concreta del pensamiento humano, de la razón, y por el intermedio de la construcción de pantallas solares en las que apareciera definitivamente, de manera clara, cualquiera de los fenómenos del mundo. No existe una unidad concreta oscura que sea visible y precisa sobre un disco de luz viva, como tampoco una unidad clara sobre un disco oscuro.”*³⁹

Incluso, el uso oupenskyano del término de *arte objetivo* será posteriormente reinterpretado por Malevich. Para el matemático y filósofo ruso, este concepto se explica de la siguiente manera: *“Entre el arte objetivo y el arte subjetivo, la diferencia estriba en esto: que en el primer caso el artista crea realmente; hace lo que tiene intención— de hacer, introduce en su obra las ideas y los sentimientos que él quiere. Y la acción de su obra sobre la gente es absolutamente precisa; ellos recibirán, cada uno según su nivel naturalmente, las mismas ideas y sentimientos que el artista ha querido transmitirles. Cuando se trata de arte objetivo, no puede haber nada accidental, ni en la creación de la obra misma, ni en las impresiones que ella produce.*

*Cuando se trata de arte subjetivo, todo es accidental. El artista, ya lo he dicho, no crea; en él, ello se crea por sí solo. Lo que significa que tal artista está en poder de ideas, pensamientos y humores que él mismo no comprende y sobre los cuales no tiene el menor control. Ellos lo gobiernan, y se expresan por sí solos bajo una u otra forma. Y cuando accidentalmente, han tomado tal o cual forma, esta forma, produce también de manera accidental tal o cual acción sobre el espectador según sus humores, sus gustos, sus costumbres, y la naturaleza de la hipnosis en la cual vive. No hay aquí nada invariable, nada preciso. En el arte objetivo, por el contrario, no hay nada impreciso.”*⁴⁰ Aunque Malevich corrobora estos postulados, da un cambio semántico al sentido del arte objetivo, ya que para este supone la representación de la mera naturaleza: *“Los suprematistas han abandonado por su propia iniciativa la*

³⁸ MALEVICH, Kazimir, en CIRLOT, *op. cit.*, p. 231.

³⁹ MALEVICH, Kazimir: *Kazimir Malevich. La luz y el color*. Madrid: Lampreave. 2011, p. 21.

⁴⁰ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo Milagroso, op. cit.*, p. 431.

representación objetiva para llegar a la cima del verdadero arte no disfrazado y para admirar desde allí la vida a través del prisma de la pura sensibilidad artística.

*En el mundo de la objetividad nada hay tan firme y seguro como creemos verlo en nuestra conciencia. Nuestra conciencia no reconoce nada que este construido a priori y para toda la eternidad. Todo lo firme se deja desplazar y transportar a un orden nuevo en un primer momento desconocido. ¿Por que no se podría colocar todo ello en un orden artístico?”⁴¹ Gracias a sus conocimientos filosóficos y místicos en el pensamiento occidental y oriental, Malevich asume el uso de la pintura no objetiva como el *sistema cero*, que aparece cíclicamente en la historia del pensamiento occidental. Andréi Nakov comenta lo siguiente en relación con los textos suprematistas de Malevich: “*El término no objetivo (bespredmetnyi) que aparece en los textos de Malevich como acompañamiento indispensable de suprematismo, hace explícito su pensamiento al orientarlo en dirección al campo noumenal definido por Uspenski. La afirmación de Malevich, que declara haber liberado la pintura de la tiranía de los objetos, hay que ponerla igualmente en paralelo con la negación de la realidad objetiva (conocimiento con la ayuda de los sentidos y no del intelecto deductivo) que defiende el autor del Tertium Organum.*”⁴²*

Bajo el ámbito significativo y filosófico de la lucha de opuestos, ambos autores asumen pautas muy cercanas. De hecho, para Kazimir Malevich, la existencia de la lucha de dos fuerzas resulta inevitable, pero siempre favoreciendo la implicación de una de ellas, es decir, la evolutiva y creadora, aquella que dirige al artista a representar los valores espirituales. En este sentido, el artista ruso añade lo siguiente: “*Poseemos dos fuerzas, una fuerza la constituyen las tinieblas del mundo, la otra, el saber. Se trata de dos enemigos irreconciliables que pelean, no por la vida, sino por la muerte. El saber persigue unas tinieblas que se llevan con ellas las Verdades y las causas auténticas, y a las que esperamos vencer en un futuro, desde nuestro desconocimiento de lo que esperan las tinieblas. De aquí surgen, me atrevería a decir, dos vías filosóficas: una optimista y, la otra, escéptica, una que reposa sobre la alegría de la victoria en el futuro y, la otra, en una actitud escéptica respecto al mismo.*”⁴³ De acuerdo a Alain Besançon, Malevich se relaciona con el “*motivo de la teología negativa: Dios es a la vez sentido y no sentido, ser y no ser, figura y no figura*”⁴⁴ Estos postulados son en términos malevichianos sensaciones que se completan y se contrastan, es decir, representaciones y conceptos que surgen en forma visionaria en nuestra conciencia como reflejos de tales sensaciones, encontrándose en constante lucha entre si.

⁴¹ MALEVICH, Kazimir, en CIRLOT, *op. cit.*, pp. 226-227.

⁴² NAKOV, Andréi: *Escritos, op. cit.*, p. 232

⁴³ MALEVICH, Kazimir: *Kazimir Malevich. La luz y el color, op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ BESANÇON, Alain: *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*. Madrid: Siruela. 2003, p. 451.

Estas ideas anteriores ya habían sido construidas por Ouspenski, aportando razonamientos de corte más filosófico-matemático: “*Los axiomas fundamentales de nuestra lógica pueden reducirse a identidad y contradicción, del mismo modo que los axiomas matemáticos. En la base de todos ellos está la aceptación de un axioma general, a saber, que todo algo dado tiene algo opuesto a él. En consecuencia, cada proposición tiene su contraproposición, cada tesis tiene su antítesis. Al ser de cada cosa se le opone el no-ser de esa cosa. Al ser del mundo se le opone el no-ser del mundo. El objeto se opone al sujeto. El mundo objetivo se opone al mundo subjetivo. El no-yo se opone al yo. La Inmovilidad se opone al movimiento. La variabilidad a la constancia. La multiformidad a la unidad. La falsedad a la verdad. El mal al bien. Y, en conclusión, a toda A en general se opone no-A.*”⁴⁵ Incluso, esta polaridad se extendió en la obra de Malevich en lo que respecta a la utilización de dos colores principales, como son el negro y el blanco, tal y como se puede observar en las siguientes líneas: “*He mencionado que en el suprematismo el negro y el blanco juegan el papel de la energía que descubre la forma. De hecho, esto sólo concierne a la construcción sobre el lienzo de los proyectos suprematistas en volumen; efectivamente, en la acción real, táctil, esto no es así porque es la luz la que revela la forma. En las formas del suprematismo real sólo permanecen el negro y el blanco y de ellos deriva toda la gradación de la energía de los materiales, es decir que llegará la época en que a los nuevos materiales se les prive de color y tonos.*”⁴⁶ Ejemplos de este tipo de planteamientos pictóricos los encontramos en el *Cuadrado Negro*, *Cruz Negra*, *Círculo Negro*, todas de 1915.

Tanto Hinton como Ouspenski, recogiendo el testigo del arquetipo platónico de la caverna, comenzaron a desarrollar con precisión la demostración del espacio de cuatro dimensiones mediante planos que se introducen en nuestra dimensión tridimensional. El concepto del plano, empleado como imagen y símbolo, se encuentra en la reflexión científica ouspenskiana, así como también en la filosofía oriental. De hecho, la superficie evoca el abandono físico del cuerpo, siendo su reducción un concepto no descriptivo, que se desinteresa de la materialidad del cuerpo para concentrarse en un símbolo plástico de dos dimensiones, representante de la esfera tetradimensional y espiritual. Para Andréi Nakov, “*como auténticos herederos modernos del arquetipo platónico de la caverna, Hinton, y aún más Uspenski, iban a desarrollar con detalle su demostración del espacio de cuatro dimensiones mediante planos que penetran nuestro espacio tridimensional.*”⁴⁷ En este sentido, la pintura suprematista consigue crear formas y relaciones de formas nuevas a base de percepciones transformadas en figuras, que son transmitidas del plano del lienzo al espacio, generándose la representación de una nueva dimensión.

⁴⁵ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo*, op. cit., p. 236.

⁴⁶ MALEVICH, Kazimir: *Escritos*, op. cit., p. 291.

⁴⁷ NAKOV, Andréi: *Escritos*, op. cit., p. 121.

El motivo geométrico del plano que navega libremente en el espacio tridimensional supone para Ouspenski una de las más claras demostraciones de la nueva lógica espacial de la cuarta dimensión. Este matemático ruso concebía el mundo tetradimensional a modo de planos en movimiento, de ahí que los referentes posteriores del suprematismo fueran formas geométricas planas, totalmente opuestas al arte naturalista y figurativo. Malevich interpretó su obra como lo contrario al arte útil, de hecho, consideraba su arte abstracto como una reacción iconoclasta contra el repertorio formal tradicional. Para ciertos autores, como John Golding: *“Cuando Malevich produjo el Cuadrado negro y las pirotecnias verbales que lo acompañaron, también había sido influido –con frecuencia, indirectamente– por un vasto y amorfo cuerpo de literatura filosófica y especulativa, que abarcaba desde las interpretaciones simbolistas rusas de la ideología del siglo XVIII y principios del XIX hasta la filosofía contemporánea de Bergson, pasando por Nietzsche y Walt Whitman. La superconciencia y los modos de alcanzarla, de M.V. Lodzi-zhenski, que se publicó en 1911, fue particularmente influyente en los círculos del cubofuturismo ruso y el mismo Malevich cayó bajo el embrujo de otros ocultistas.”*⁴⁸

Malevich relacionó la condición plana con el espacio infinito, ya que, como hemos visto antes, se sugiere la eliminación de la representación pictórica de tres dimensiones o ilusionista, para expresar una nueva dimensión. Por este motivo, Malevich afirma que *“el suprematismo, pues, abre al arte nuevas posibilidades, ya que, al cesar la llamada consideración por la correspondencia con el objetivo, se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio.”*⁴⁹ Por otro lado, Malevich era consciente de la dificultad que tenía el ser humano para entender estas teorías anteriores y comprender la cuarta dimensión, como ya anteriormente también lo había comentado el propio Ouspenski: *“el ser plano podrá obtener su primera noción sobre la naturaleza de la tercera dimensión simplemente por medio de razonamientos y comparaciones lógicas. Esto significa que al examinar lo que hay de inexplicable en la fotografía plana (que representa, para él nuestro mundo) el ser plano llegará a la conclusión de que muchos fenómenos son inexplicables para él, porque en los objetos que producen estos fenómenos habrá probablemente una cierta diferencia que él no entiende y no puede medir.*

*Aun más, llegará a la conclusión de que un cuerpo real debe diferenciarse en alguna forma de uno imaginario. Y una vez habiendo advertido la hipótesis de la tercera dimensión, tendrá que decir que el cuerpo real, contrariamente al cuerpo imaginario, debe poseer al menos una pequeña tercera dimensión.”*⁵⁰ De ahí, que

⁴⁸ GOLDING, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹ MALEVICH, Kazimir, en CIRLOT, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁰ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Un nuevo modelo del Universo: Principios del método psicológico*, *op. cit.*, p. 94.

se hiciera necesario una nueva base representativa, tal y como lo aborda con el suprematismo, llevando una nueva toma de conciencia que calmará “a los oídos del mundo de los hombres la nueva predicación.”⁵¹ De este modo, aparecía un nuevo hombre, por fin materializado desde Nietzsche y a su vez soñado de igual manera por Ouspenski y Malevich, que se convertiría en dueño del universo, ya que el espacio y el tiempo comenzarían a estar sujetos a su voluntad bajo una nueva forma representativa.

Malevich quiere desarrollar el sentido ilimitado del conocimiento místico de la *nada*, es decir, la idea de Dios o el infinito, en base a una vinculación con el principio de lo *no objetivo*, que no es más que la pulsión espiritual de la creación, es decir, la *semilla del infinito*. En cierta manera, una de las búsquedas fundamentales para ambos autores fue explicar esta sensación de infinito. De hecho, para Ouspenski: “*un nuevo sentido del tiempo: el sentido del infinito: el júbilo o el terror; el conocimiento del todo en la parte; la vida infinita y la consciencia infinita. Todos estos son hechos reales de sensación en la experiencia mística. Y estos hechos son teóricamente correctos. Lo son como deben serlo de acuerdo con las deducciones de la MATEMÁTICA DEL INFINITO y de la LÓGICA SUPERIOR. Esto es todo lo que puede decirse acerca de ellos.*”⁵² En este sentido, Ouspenski asumía matemáticamente el espacio tetradimensional como la distancia entre una cantidad de sólidos, separados y al mismo tiempo unidos en alguna totalidad incomprensible.

En base a estos planteamientos, se establece cual es el objetivo espiritual de Malevich: “*La comprensión de Dios, o comprensión del universo, como cosa perfecta, se convierte en objetivo primordial. La comprensión es el conocimiento de todas las manifestaciones de la naturaleza, pero simplemente de la naturaleza sin discernir su primacía o nivel de producción; pero a pesar de ello, sin el conocimiento de la sabiduría de la naturaleza, el hombre no podrá producir ninguna perfección.*”⁵³

Malevich a partir de 1919 comienza a inclinarse de una manera más decidida por la actividad teórica, enseñanza y producción de textos, que estuvo caracterizada por las constantes alusiones al poder creador de la *nada*, a modo de fuente universal de creación, rechazando de forma clara el mundo material, por su mortalidad, carácter finito e ilusorio. Malevich había conseguido con éxito llegar a su objetivo del cero de las formas, tal y como lo expresa Andréi Nakov: “*Se trataba de liberar la pintura de la palabrería para-pictórica y llegar al grado cero (Malevich, 1915) de su esencia, la de una pintura pura, no sujeta a ningún otro sistema semántico que el de sus propios elementos –forma (pura) y color (puro)–. Una vez afirmado el derecho a esta existencia superior (a la antigua esclavitud respecto al mundo exterior) ya no se trataba de justificarse en el terreno de los paralelos literarios o filosóficos*

⁵¹ MALEVICH, Kazimir: *Escritos, op. cit.*, p. 270.

⁵² OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo, op. cit.*, p. 277.

⁵³ MALEVICH, Kazimir: *Escritos, op. cit.*, pp. 431-432.

preestablecidos, porque precisamente este arte nuevo consolida los fundamentos de su estatus ontológico en su rechazo."⁵⁴ Esta búsqueda de pureza visual en base al cero de las formas, recuerda la pureza de la que habla Greenberg y la crítica modernista y el intento de lograr la esencia de la pintura, que para Greenberg es la planitud, es decir, la pintura pura. De hecho, para Greenberg, Malevich, aun constituyendo un eslabón importante dentro de la evolución del arte abstracto, era estéticamente falto de interés y sus logros no fueron del todo decisivos⁵⁵

Este punto teórico supuso el alejamiento definitivo del aristotelismo positivo, tal y como se podía apreciar igualmente en el *Tertium Organum* a favor de una corriente más espiritualista e intuitiva. Evidentemente, esta plenitud de la nada se alcanza con el trabajo *Cuadrado Blanco sobre fondo blanco* (1918), donde se logra la cima de la pintura no objetiva. Para Andréi Nakov, "*la plenitud filosófica del sistema se realiza en este símbolo místico del cero, despejado desde 1915 por su experiencia pictórica. Para Malevich, que se une en esto con los místicos orientales, el cero no es un símbolo matemático ordinario, sino el depósito o la matriz (garbha) de todo bien y de todos los valores posibles. El cero iguala al infinito, el infinito se representa por medio del cero.*"⁵⁶ De ahí que su uso teórico y escrito sea habitual en el repertorio literario del artista ruso, tal y como podemos ver a continuación:

"1. La ciencia y el arte no tienen fronteras porque el objeto del conocimiento es infinito e innumerable, y lo infinito y lo innumerable son iguales a cero.

2. Si todo lo que existe ha sido creado en los caminos del Señor, y "esos caminos del Señor son inescrutables" el Señor y esos caminos son iguales a cero.

3. Si el mundo ha sido creado por la ciencia, el saber y el trabajo, si su creación es infinita, es igual a cero.

4. Si la religión conoce a Dios, ha conocido el cero.

5. Si la ciencia conoce la naturaleza, ha conocido el cero.

6. Si el arte conoce la armonía, el ritmo y la belleza, ha conocido el cero.

7. Si alguno conoce el absoluto, ha conocido el cero.

8. El ser no existe ni en mí ni fuera de mí puede cambiar nada sea lo que sea, porque nada existe que pueda cambiar por sí mismo ni ser cambiado."⁵⁷

Tal y como se puede observar en el texto anterior, el símbolo del cero, que ya había aparecido en sus escritos desde el primer manifiesto de 1915, se convierte en la base del sistema malevichiano. Debemos tener claro que la obra suprematista de Malevich no "*se presentaba como nihilista, sino todo lo contrario, como un resultado a partir del cual se podría volver a empezar y pensar todo: la*

⁵⁴ NAKOV, Andréi: *Escritos*, op. cit., p. 21.

⁵⁵ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: "El cero de las formas. El Cuadrado Negro y la reducción de lo visible". *IMAFRONTE*, nº 19-20, 2007-2008 (119-140), p. 132.

⁵⁶ NAKOV, Andréi: *Escritos*, op. cit., p. 150.

⁵⁷ MALEVICH, Kazimir: *Escritos*, op. cit., pp299-300.

pintura, la escultura, la arquitectura y las artes aplicadas, la escritura; es decir: *Hacer tabla rasa, el renacimiento.*"⁵⁸ Según palabras de Malevich, "*Mi pensamiento ha ido a Dios, en tanto que reposo o nada, hacia el lugar donde ya no existen las perfecciones. Pero ¿Cuál es el fin de todas las perfecciones? La perfección es el límite de la nada en marcha, entendida como el reposo, la inacción. Tal debe ser Dios. Si es así, el camino religioso es el de menor resistencia y admite al mismo tiempo la nada del hombre abandonando el algo de Dios.*"⁵⁹

El manifiesto de 1923 da por finalizado un período de importantes planteamientos teleológicos, de la misma manera que *Del cubismo y el futurismo al suprematismo* (1915) suponía el pistoletazo de salida para asentar las bases espirituales de una nueva concepción de la pintura. Estos dos manifiestos de 1915 y 1923 marcan el periodo más productivo e interesante en relación con los descubrimientos suprematistas de Malevich, manteniendo la continuidad de las diferentes bases apriorísticas que mantendrá toda su vida.

En relación a la cuarta dimensión, Malevich hizo el siguiente comentario: "*la introducción de las cosas en el tiempo muestra, además, una nueva dimensión entre sus diversidades. Desde luego, la cuarta dimensión ha existido siempre, pues todo se encontraba en ella; pero no hemos tomado conciencia de ello hasta ahora. La proporción y el vínculo no están del todo claros, ni siquiera para el técnico y el tornero que van a protestar con todas sus fuerzas contra el cubismo, aunque este último, al trabajar su objeto, lo haga girar y le confiera unas proporciones simplemente a través de la cuarta dimensión.*"⁶⁰ En esta línea, para Ouspenski, "*habiendo visto o habiéndonos sentido en el mundo de las cuatro dimensiones, descubriremos que el mundo de las tres dimensiones no tiene y nunca ha tenido existencia real alguna, que fue una creación de nuestra fantasía, un fantasma, un espectro, un engaño, una ilusión óptica, lo que usted guste, pero no una realidad.*"⁶¹ Muchos de los planteamientos de Malevich en relación con la cuarta dimensión se extraen de los postulados ouspenskianos, tal y como se recoge en las siguientes palabras: "*Desde el punto de vista de la eternidad, el tiempo de ningún modo difiere de las otras líneas y extensiones del espacio: largo, ancho y alto. Esto significa que tal como el espacio contiene cosas que no vemos o, para expresarlo de modo diferente, mas cosas existen de las que vemos, así, en el tiempo, los acontecimientos existen antes de que nuestra consciencia entre en contacto con ellos, y existen aun después que nuestra consciencia se retire de ellos. En consecuencia, la extensión en el tiempo es la extensión en un espacio desconocido y por tanto, el tiempo es la cuarta dimensión del espacio.*"⁶² La traducción representativa de estos concep-

⁵⁸ GILLES, Néret: *Malevich 1878-1935 y el suprematismo*. Köln: Taschen. 2003, p. 50.

⁵⁹ MALEVICH, Kazimir: *Escritos, op. cit.*, p. 450.

⁶⁰ MALEVICH, Kazimir: *Kazimir Malevich. La luz y el color.*, op. cit., pp. 45-46.

⁶¹ OUSPENSKIY, Piotr Demianovich: *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo, op. cit.*, p. 100.

⁶² *Ibidem*, p. 45.

tos anteriores se vería materializada en la filosofía suprematista, donde se intentaba mostrar una nueva concepción pictórica, formal y espacial, absolutamente alejada de lo que nuestros órganos físicos pueden captar. Se trataba de ver y comprender bajo los ojos de la conciencia, la cual puede llegar a percibir aspectos claramente desconocidos e ilegibles desde nuestro prisma físico y tridimensional.

Para este pensador ruso, si aceptamos que la cuarta dimensión existe, entonces se dan opciones. La primera posibilidad plantea que cada uno de nosotros poseamos la cuarta dimensión, siendo realmente seres de cuatro dimensiones; o bien, por otro lado, que sólo tengamos tres dimensiones y en ese caso existamos únicamente en este ámbito tridimensional. Pero, si asumimos que la cuarta dimensión existe y nosotros sólo poseemos tres, entonces debemos comprender que no tenemos una existencia real. El hecho de que la cuarta dimensión resulte incognoscible, simplemente demuestra nuestra incapacidad y escaso nivel de percepción espiritual, porque los fenómenos relacionados con esta dimensión nunca podrán ser aprehendidos mediante sentidos físicos a no ser que se produzca un verdadero desarrollo espiritual, para el cual evidentemente se necesitaba un nuevo modelo filosófico y pictórico. Estas ideas son aportadas con claridad en numerosos textos de Ouspenski: *“Las ideas de la cuarta dimensión, las ideas del espacio multi-dimensional, enseñan el camino por el cual podemos alcanzar el ensanchamiento de nuestra concepción del mundo. La expresión cuarta dimensión a menudo se encuentra en el lenguaje usual y en literatura, pero muy raramente alguien tiene una idea clara de lo que realmente significa. Generalmente la cuarta dimensión se utiliza como sinónimo de lo misterioso, lo milagroso, lo sobrenatural, incomprendible e incognoscible, como una especie de definición general de los fenómenos del mundo extra-físico.*

Los espiritistas y los ocultistas de varias escuelas a menudo hacen uso de esta expresión en su literatura, asignando a la esfera de la cuarta dimensión todos los fenómenos del mundo del mas allá o de la esfera astral. Pero no explican lo que significa, y por lo que dicen solo puede entenderse que la principal propiedad que atribuyen a la cuarta dimensión es la de la “incognoscibilidad”⁶³

Tanto Ouspenski como Malevich, planteaban que la cuarta dimensión representaba un espacio fuera de la percepción sensorial, donde todos los parámetros de lo real e irreal o lógico e ilógico en la percepción del universo tridimensional eran invertidos. El interés de Malevich y otros intelectuales rusos, como Matiuchin, por dicha dimensión siguió vivo en los años 20, en unos años donde se empezaba a imponer las teorías de Einstein, siendo asimilada al incorporar la definición de cuarta dimensión como tiempo en su teoría artística.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013

⁶³ OUSPENSKY, Piotr Demianovich: *Un nuevo modelo del Universo: Principios del método psicológico*, op. cit., p. 77.



Figura 1. Piotr Demianovich Ouspenski (1878-1947).



Figura 2. El aviador (1914), Malevich.

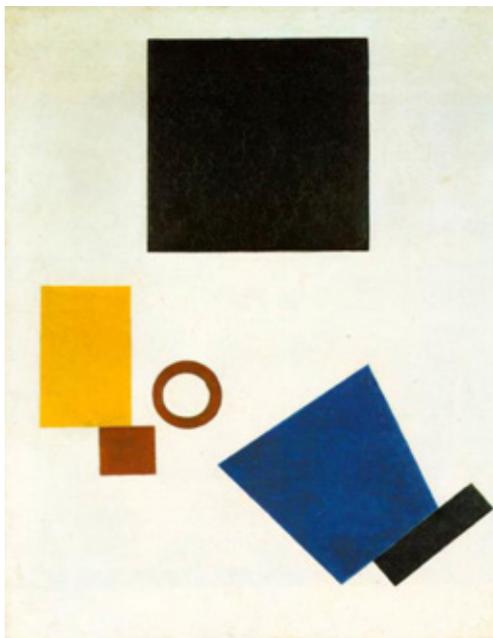


Figura 3. Suprematismo: Autorretrato en dos dimensiones (1915), Malevich.

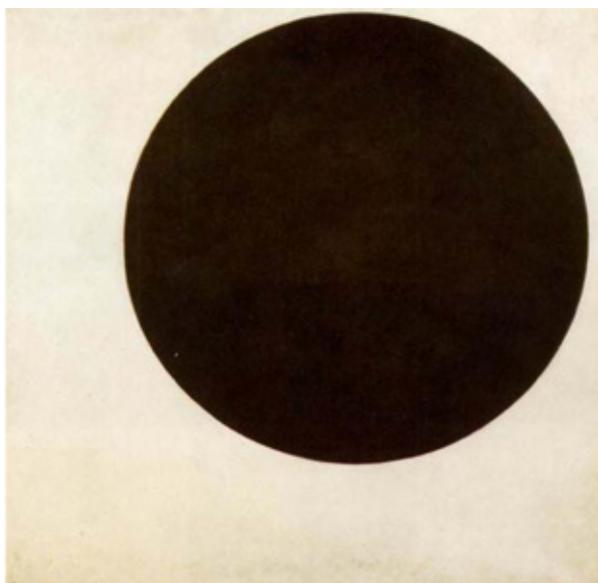


Figura 4. Círculo negro (1915), Malevich.



Figura 5. Suprematismo (2) (1915), Malevich.



Figura 6. Avión en vuelo (1915), Malevich.

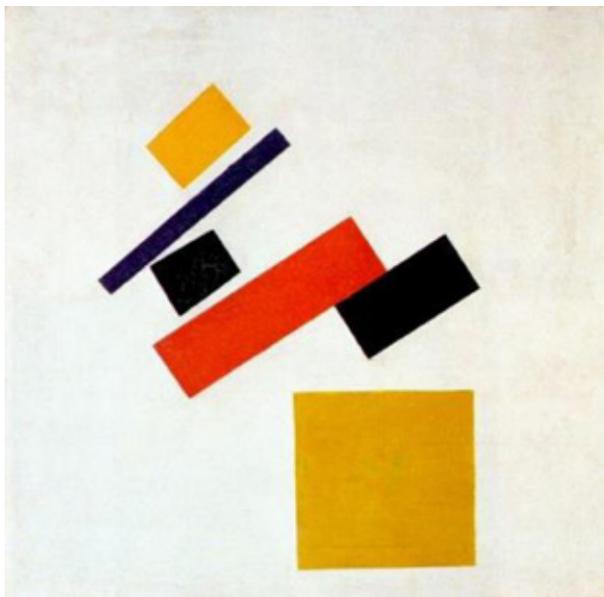


Figura 7. Suprematismo (1915), Malevich.

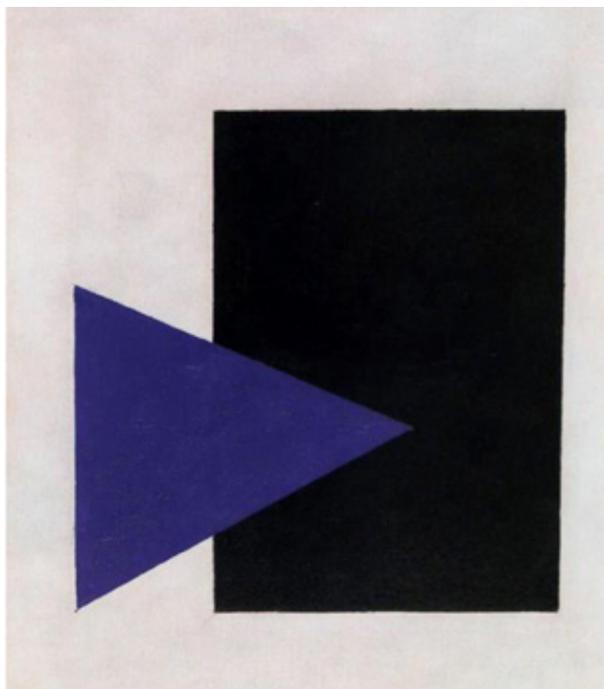


Figura 8. Suprematismo con triángulo azul y cuadrado negro (1915), Malevich.

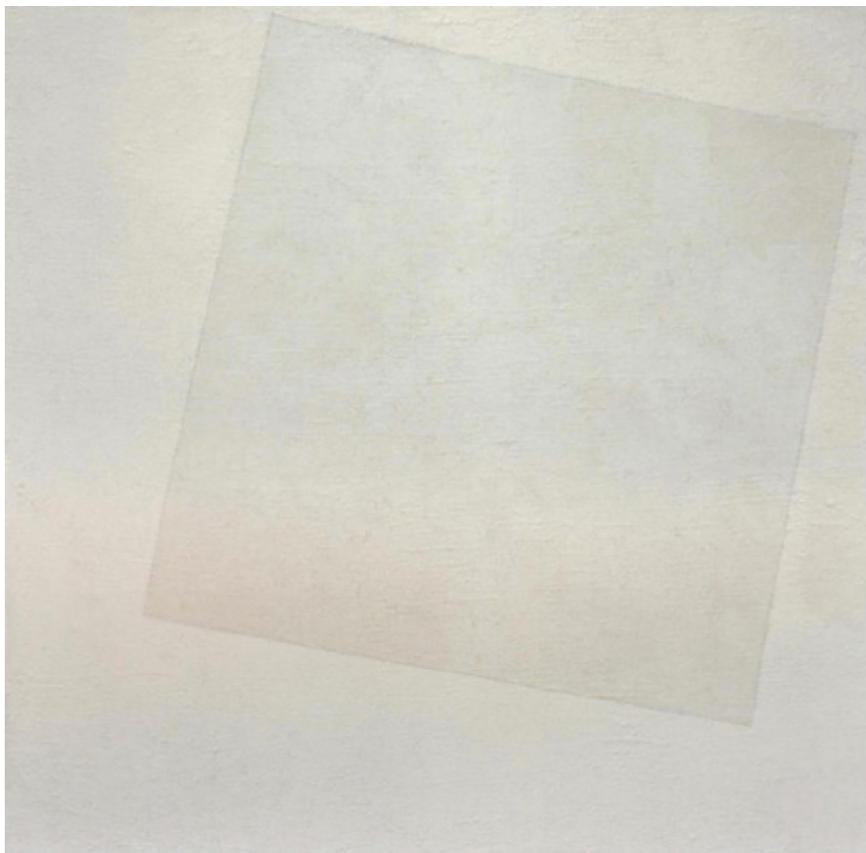


Figura 9. Cuadrado blanco sobre fondo blanco (1918), Malevich.

