

Febrero 2011



Gaspar van Wittel, *La Piazza Navona: estampas, escenas y personajes en un día de mercado*

Mar Borobia

p 3



Composición de Iván Kliun. Una pintura revolucionaria

Marta Ruiz del Árbol

p 12

Una nueva atribución para *Prisión*. Tatiana Glebova y las prácticas de los Maestros del Arte Analítico

Clara Marcellán

p 17



ventanas 3

El tercer número de *Ventanas* se abre con un minucioso estudio de *La Piazza Navona, Roma* de Gaspar van Wittel, una espectacular vista urbana fechada en 1699, perteneciente a la colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Además, con motivo de la nueva instalación de las *Vanguardias rusas del Museo*, publicamos dos artículos sobre los descubrimientos recientes relativos a la pintura suprematista de Iván Kliun titulada *Composición*, que salieron a la luz tras ser intervenida por el área de Restauración y sobre *Prisión* de Tatiana Glebova, una pintura hasta 1993 atribuida a su maestro Pável Filónov.

Gaspar van Wittel, *La Piazza Navona*: estampas, escenas y personajes en un día de mercado

Mar Borobia

Fig. 1
Gaspar van Wittel
La Piazza Navona, Roma, 1699
Colección Carmen Thyssen Bornemisza en depósito
en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Uno de los grandes atractivos de las colecciones de pintura antigua del Museo lo constituye un conjunto de óleos con vistas urbanas que reproducen escenarios más que reconocibles de ciudades como Florencia, Padua o Venecia. El género, conocido como *vedute*, vivió en el siglo XVIII un momento único, de gran esplendor, de la mano de artistas como Giovanni Paolo Panini (Piacenza, 1691-Roma, 1765), Canaletto (Venecia, 1697-1768), Francesco Guardi (Venecia, 1712-1793), Giuseppe Zocchi (Fiesole(?)) 1716/1717-Florencia 1767) o Bernardo Bellotto (Venecia, 1721-Varsovia, 1780), pintores todos ellos con representación en las salas. Sin embargo, los antecedentes más inmediatos para estas vistas, además de buscarlos en la esencia misma del *Grand Tour*, nos hacen dirigir la mirada a la centuria anterior y a los primeros decenios del XVIII y, más concretamente, a la producción del italiano Luca Carlevarijs (Udine, 1663-Venecia, 1731)¹, del alemán Joseph Heintz, el joven² (Augsburgo, c. 1600-Venecia 1678), y del holandés Gaspar van Wittel (Amersfoort, 1652/1653-Roma, 1736) que, con sus trabajos, dieron un nuevo enfoque al tema. De los tres, la figura esencial para el género será la de Gaspar van Wittel, ya que en su forma de entender e interpretar el paisaje urbano se asentó la base de la pintura de vistas que triunfó en el *Settecento*³.

Gaspar van Wittel tiene en el Museo dos vistas de gran calidad pertenecientes a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza: *Piazza Navona, Roma* y *La darsena de Nápoles*⁴, aunque no es un pintor del todo desconocido en las colecciones españolas⁵. De esta pareja de lienzos, el que recoge la vida de la ciudad y su ritmo, junto a una importantísima parte arquitectónica, es la tela con la *Piazza Navona* (fig. 1), lugar que, por otra parte, sigue siendo uno de los puntos vitales de la capital italiana. Sobre Gaspar van Wittel, que hizo de la ciudad de Roma la protagonista absoluta de sus templos y óleos, se han comentado aspectos interesantes que ponen de manifiesto las novedades que el artista holandés aportó como son el enfoque que dio a sus vistas, especialmente cuando eligió como motivo de

sus pinturas la ciudad contemporánea que se embellecía con reformas, remodelaciones y nuevos trazados. También la estrecha relación que su obra gráfica guarda con su pintura, la construcción regular y racional de la perspectiva que aplica, el tipo de encuadre, así como el método realista, la descripción del motivo, etc. Con todo, hay un matiz interesantísimo que no se ha valorado lo suficiente y que remite al espectador que se acerca a las calles y plazas de sus pinturas a características específicas que han definido por antonomasia las escuelas del norte de Europa, entre las que se encuentran el gusto por el detalle y las texturas, así como los aspectos cotidianos del hombre y su entorno. Estas particularidades, con seguridad aprendidas, asimiladas y vividas durante su formación, llevaron a Van Wittel a reproducir, con entrega, infinidad de pormenores que pueblan, pero que sobre todo dan vida y color a una de las plazas más famosas del mundo, y que comunican, a su vez, cuando nos detenemos ante sus composiciones, su reflexión rigurosa y su deseo de reproducir, como si de una estampa actual se tratara, cómo era la vida del lugar.

Comerciantes y clientes

La Piazza Navona de la Colección de Carmen Thyssen-Bornemisza, está representada con la actividad normal de un día cualquiera de mercado donde los campesinos han tomado el espacio para colocar sus tenderetes y ofrecer a los viandantes su mercancía procedente de los huertos próximos a Roma. Junto a ellos los comerciantes, ampliamente representados en los laterales, han abierto sus negocios con el mismo objetivo.

Si nos detenemos a la izquierda de la pintura, en la gran diagonal que crea la recesión espacial y que se organiza con la base de los edificios, descubrimos, entre otros negocios, dos librerías (fig. 2)⁶. Todos estos locales protegen sus entradas y sus mercancías de la fuerte luz solar y del calor con toldos de colores bastante uniformes de tonos crudos, verdes y azules, con algún que otro zurcido⁷, mezclados estratégicamente con otros, aquí y allá, de rayas blancas y azules. Las cubiertas de tela, que indican a los peatones que allí se ofrece algo, llegan casi a rozar el suelo en el frente, obligando a los posibles compradores a entrar en la tienda por los lados. Estos toldos se apuntalan al frente con simples palos hincados en el suelo, mientras se anclan a las fachadas de los edificios por sus extremos o con un eje que hace de carril. En un caso, como el que se contempla en uno de los comercios próximos a Santa Inés, se ha estacionado un carruaje rojo, sin caballos, justo debajo del mismo resguardo. Un ejemplo de librería, con lonas envejecidas en la fachada, lo encontramos inmediatamente después de pasar la gran entrada del palacio de la familia Pamphilj⁸. Van Wittel capta el momento en el que una mujer,



Fig. 2.
Detalle del lateral izquierdo con una
de las librerías



Fig. 3
Detalle del lateral derecho con las tiendas
de paños y accesorios

junto con un perro, se dispone a atravesar el lumbral donde el librero, sin espíritu invasivo hacia el espacio público, ha colocado su mercancía muy pegada a la entrada. Los libros, alguno de ellos abierto, aparecen apilados ordenadamente en una superficie que se presenta al comprador, como un escaparate, sobre alfombras de un intenso y llamativo color rojo⁹. En la misma entrada cuelgan, a distintos niveles, lo que parecen láminas con reproducciones y, además, la parte superior de la fachada de esta librería se decora, a modo de reclamo, con tres pinturas enmarcadas con inclinaciones distintas. Las tres tienen un formato apaisado que intenta ajustarse al poco hueco disponible; en la pieza izquierda y central se representan con claridad marinas y lo que parece un busto en un medallón a la derecha. El establecimiento, si se toma como referencia las pinturas anuncio, cuenta con tres entradas, la primera sin toldo y las dos siguientes protegidas por las telas. En contraste con las materias y los objetos que guarda el interior del comercio, el toque rústico lo pone el vecino que habita en el piso superior del negocio que ha decidido colgar su impecable colada blanca de una cuerda, así como de la barandilla del balcón, por lo que camisas y otras prendas asoman a la plaza.

En la diagonal contraria, la de la derecha, la primera tienda que encontramos es de paños (fig. 3). Hacia allí se dirige una dama, abanico en mano, seguida de una asistente vestida de riguroso negro. Al lado de la puerta del negocio, que está protegido por la correspondiente lona, se ha instalado un banco donde un hombre se dispone a esperar con paciencia, tal vez, a la mujer que en ese momento accede para efectuar sus compras. El género se muestra bien organizado en el exterior de donde, en este caso, no cuelga ningún reclamo. Al lado se abre un pequeño local con una bonita fachada azul añil en cuyo alfeizar con una gran cristalera, que ilumina su interior, se han alineado en sus correspondientes soportes tres tocados. La tienda, como en el caso anterior, también ha dispuesto, justo a su entrada, un banco asignado a las esperas.

El comercio fijo prosigue en el tramo entre San Giacomo degli Spagnoli¹⁰ y la primera bocacalle que desemboca en la plaza, por donde irrumpe una fuerte luz que rompe bruscamente la recortada sombra de los edificios. Los cinco toldos de este tramo aparecen bien alineados, guardando hasta una armonía cromática. Las entradas a los establecimientos se marcan con efectividad y las cubiertas se anclan bien a los lados para no perder ningún cliente. Aquí los comerciantes han decidido mostrar sus mercancías en el exterior para lo que han montado, a los lados del acceso, varias borriquetas con el fin de mostrar mejor el género que, con gran orden, se exhibe en cestas circulares de distintos diámetros, perfectamente organizadas a la vista y suspendido del dintel de entrada. Van Wittel concentra en la zona un gran número de figuras que reflejan la intensa actividad que se está generando.



Fig. 4
Detalle del primer puesto con mercadillos con tenderos,
compradores y una pareja que pasea



Fig. 5
Detalle de un puesto al inicio de la hilera de tenderetes

Un mercadillo en la plaza

Si a los lados de las principales diagonales que usa el pintor para construir la perspectiva se abren los pertinentes locales con el comercio permanente a pie de calle, la gran explanada central es el lugar destinado al mercadillo callejero especializado en alimentación. Curiosamente, la hilera de puestos queda alineada a la derecha para aprovechar la sombra que producen las fachadas de los edificios, aunque, a modo de avanzadilla, un grupo de aldeanos ha optado por el pleno sol acomodándose en un lugar estratégico, próximo a la Fuente del Moro (fig. 4).

Allí de cara al espectador han levantado un tosco mostrador sobre el que se muestran los recipientes inclinados con los alimentos mientras en el suelo, para que el peatón casi tropiece, han dejado dos cestas. Cubos dados la vuelta hacen de taburetes mientras tres tenderos organizan el punto de venta: una mujer que se sube las mangas de su camisa mira a sus compañeros que parecen dialogar, por sus gestos, sobre el puesto de sandías próximo a ellos. Este improvisado tenderete de cucurbitáceas de gran dimensión, apiladas y diseminadas sobre la tierra de la plaza, ofrece buen género a los viandantes. Aquí el pintor ha insertado una escena simpática donde un tendero ha elegido para un cliente una sandía del montón que todavía sostiene en sus manos, pero que el exigente comprador, vestido con una casaca roja e inclinado hacia delante rechaza, señalando con su dedo inexorable otro ejemplar; entre tanto un hombre espera a que llegue su turno para ser atendido. Para enlazar a estos dos puestos, además de los gestos, Van Wittel se sirve de una mujer que ya ha adquirido una sandía y que cierra la compra con las monedas que recibe el tendero.

Ocupando una parte del primer plano a la derecha, pero también un poco perdida entre los transeúntes, una mujer, sentada en el suelo, ofrece aves, y para ello muestra con el brazo alzado un ejemplar con el que llama la atención; a su lado ha dejado un capacho de huevos justo al pie de una muchacha. Un poco más atrás, aproximadamente donde arrancan los tenderetes, se acumula un buen montón de cestas de distintas alturas y anchuras repletas de frutas que atiende un tendero que con una romana despacha a una joven que se apresura a extender un paño para recoger su compra. Detrás Van Wittel ha representado a un hombre esperando turno con dos figuras más (fig. 5).

La hilera de más de cinco tenderetes desmontables, que se organiza a la derecha, abren sus mostradores hacia las fachadas para aprovechar el flujo de clientes que genera el comercio tradicional, mientras que la parte que da a la plaza se usa de trastienda para apilotonar los embalajes, dejar el género sobrante y estacionar a los animales que han cargado desde el campo con los artículos. Aquí el

pintor describe el desorden con las cestas volcadas y caídas en cualquier sitio, el género desparramado y las mulas, con las alforjas, cargadas o sin carga, tranquilas en los aledaños de los puestos. En la zona, que no tiene mucho público, llama la atención un hombre vestido en tonos castaños, que parece desaprobador con un dedo el lugar que ocupa una banasta vacía muy separada de la parte posterior del tenderete.



Fig. 6
Detalle del aguador en el lateral izquierdo de la pintura



Fig. 7
Detalle de dos grupos cerca de la Fuente del Moro

Estampas cotidianas de un lugar popular

La pintura se ha articulado con pequeñas escenas en las que Van Wittel recoge, con toda probabilidad, más de una impresión real del día a día y que, en muchos aspectos, seguro que no fueron muy distintas del ambiente del que el pintor fue testigo. Además de los transeúntes que solos, acompañados, o en grupo cruzan la plaza, al igual que los que salen o entran en los establecimientos o en los edificios —del que es un buen ejemplo el hombre de azul que se dispone a atravesar el umbral del palacio Pamphilij— el pintor capta otros momentos que destilan verismo.

Entre ellos tenemos el del aguador, que ha estacionado su mesa con vasos y una botella al lado del carruaje de la izquierda y que se apresura a echar agua al soldado que sostiene el vaso (fig. 6), o la pareja que está de espaldas con un muchacho que tira de la falda de la joven que camina a su lado señalando algo que le ha llamado su atención y que requiere la diligencia de su acompañante. Los dos hombres, de pie, delante de la Fuente del Moro, parecen conversar sobre el conjunto levantado en la plaza; las personas que han descendido de su coche de caballos en la misma entrada de Santa Inés y que se disponen a entrar en el templo, o el transeúnte que ha sido abordado por un necesitado que solicita la ayuda del caballero. Estas escenas que se registran con nitidez, como es lógico, en los medios y primeros planos, llenan con sus actividades el gran espacio abierto en el centro de la pintura. Próximo a la Fuente de los Cuatro Ríos hallamos a otro grupo de cuatro soldados, de espaldas al espectador, que parecen estar contemplando y admirando con gran tranquilidad la obra maestra de Bernini.

Si regresamos al primer término, y antes de los puestos, encontramos a tres hombres conversando en corro, seguidos de una familia, los padres y dos hijas; la pequeña vuelve la cabeza hacia su rígida madre para señalar el conjunto escultórico del primer término (fig. 7). El vacío que se crea entre las fuentes se aprovecha para colocar algún carruaje que otro, figuras caminando con perros, y, sobre todo, para que cuatro mulas, con su guía correspondiente, dirijan sus pasos a alguno de los puestos o tiendas que cierran el mercado. También resulta curioso el hecho de que los animales abrevan en la Fuente de



Fig. 8
Detalle del acceso a San Giacomo

los Cuatro Ríos, justo a la sombra que producen el conjunto escultórico y el gran obelisco.

Al lado derecho, en un lugar destacado, Van Wittel ha reservado espacio para una pareja de hombres que charlan mientras andan pausadamente. No es difícil suponer quién de ellos habla, por el gesto retórico de una de sus manos, y quién escucha con atención (figs. 4 y 9). O el figurín que el pintor ha plantado con un ademán y con una postura bastante artificial que incluye bastón, una mano en una cadera, el giro de la cabeza hacia un lado y que parece querer lucir en todo su esplendor sus extraordinarias ropas de un elegante color azul. Al lado, dos franciscanos con sus sandalias y capuchas, uno de ellos arremangándose un poco el hábito para no ensuciar con el polvo del suelo el bajo de su vestidura¹¹. Ya pegados a la fachada derecha, entre los jóvenes con bandejas y cestos cargados en la cabeza, descubrimos a dos conocidos que fortuitamente se han encontrado y que, a una distancia prudencial, se saludan con una inclinación, retirándose el sombrero de la cabeza. Ya en la entrada a la iglesia de San Giacomo se reproduce una imagen que, pese a los años transcurridos entre la ejecución de la pintura y los tiempos actuales, sigue repitiéndose en los accesos a los recintos sagrados. Son los necesitados y menesterosos que se sientan flanqueando el acceso para solicitar caridad o que se detienen para pedir monedas con un cubilete a los fieles que acuden a orar. Es el caso además de dos figuras cubiertas por túnicas blancas, sentadas en el suelo, que ocupan una esquina y que llevan las cabezas y los rostros cubiertos por las amplias capuchas de sus vestiduras. Ambas sostienen en sus regazos unos pequeños platos con los que piden ayuda a los piadosos que acuden a San Giacomo¹² (fig. 8).

Visitantes y residentes, figuras y factura

Esta pintura, al igual que muchas otras vistas del pintor, no sería lo mismo sin los personajes que transitan por ella. Pese al papel que en sus composiciones otorga a los edificios, monumentos y otros aspectos de la ciudad, estos fragmentos urbanos los puebla un universo de personajes extraídos de la vida real que dan movimiento y a la vez las hace más creíbles a las arquitecturas¹³. Para Van Wittel tienen tanta importancia como el detalle de una reja, una barandilla, el dintel de una puerta o un sillar por el esmero y la individualización que emplea en las posturas, las vestimentas y, en los casos en los que al espectador le es posible una contemplación mejor por su tamaño, en sus rasgos fisonómicos. El canon que elige es alargado y estilizado lo que hace que estos pequeños personajes, que se incorporan sobre un fondo seco, sean de por sí elegantes. Las carnaciones le gustan cálidas con un predominio de los tonos rojos y naranjas que aplica para la piel de los



Fig. 9
Detalle con una pareja de figuras próxima a uno
de los puestos del mercadillo

rostros y de las manos. En los que ocupan los primeros términos, como la pareja de jóvenes que pasan ante el primer puesto callejero, define los rasgos de las caras dibujando los ojos, la nariz y la boca (fig. 9).

En este caso concreto, además, la nimiedad se extiende a la indumentaria, donde ha personalizado encajes en cuellos, mangas, remates de camisa o hasta las hebillas de los zapatos. Si esto no fuera suficiente, las telas con las que viste a las figuras son muy etéreas, especialmente las capas que mueve suavemente el viento produciendo un bonito juego de pliegues en los dobladillos que se exporta también a las faldas de las mujeres, como las de las dos muchachas que se sitúan delante de la vendedora de aves que lucen generosas tocas blancas en sus cabezas. En este sentido Van Wittel, a pesar de su pequeña proporción, ensaya texturas que diferencian los distintos tipos de paños entre los rudos y pesados de los campesinos y los ligeros y satinados tejidos de los miembros más favorecidos de la sociedad; hasta se esmera en dar el punto justo a las sandalias y a la tela dura del hábito de los franciscanos. El colorido que emplea, en términos generales, es terroso y pardo con toques de negro, algunos rojos refulgentes y azules eléctricos, como en el distinguido personaje de pie a la derecha. Desde luego un aspecto totalmente definido en su producción es la excelencia con la que trabaja los distintos materiales de sus edificios, como son la piedra de las fachadas y adornos, la madera de determinadas estructuras, el metal de los ornamentos y cerramientos o el mismo cristal, todos con representación en esta vista de la Piazza Navona.

Un poco de naturaleza en la ciudad

Es indudable que Van Wittel embelleció esta pintura de la Piazza Navona, así como otras composiciones, con pequeños detalles que desvelan el espíritu concienzudo del artista. La ejecución minuciosa con la que llevó a cabo sus vistas y la pincelada, muchas veces breve, que capta y reproduce los pormenores más insignificantes hace de las superficies de sus obras un lugar único donde poco a poco al espectador se le despliega un fragmento de realidad. Un detalle curioso, pero no sólo de esta tela de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, es la inclinación que siente por pintar las macetas que llegan a decorar rincones inimaginables en sus obras. En este caso Van Wittel ha situado, como no podía ser de otra manera, con gran cuidado y en el primer piso del establecimiento de paños con el que se abre el tema a la derecha, cinco macetas de barro cocido, de boca ancha y bonitas proporciones que contienen varias plantas¹⁴. Para el conjunto se ha habilitado un alfeizar especial de madera que descansa, a pie de ventana, sobre el tejadillo vierteaguas de la tienda. En el piso superior, pero ya en una esquina del balcón, vuelve a colocar otros tres tiestos



Fig. 10
Detalle del primer piso del
edificio con el que se abre
la diagonal derecha

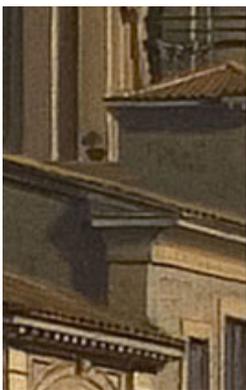


Fig. 11
Detalle de una maceta en
las medianerías de Santa Inés

más. Otro aspecto significativo es el de la mujer que se asoma con curiosidad a la plaza por una de estas ventanas, para mirar hacia el lugar que ocupa el espectador (fig. 10). Este afán por aderezar el espacio hace que un sitio tan inadecuado como son las medianerías de Santa Inés, coloque, aislado, otro tiesto de pequeño tamaño pero con un arbusto compacto que, pese a su pequeña dimensión, llama la atención entre los tejadillos, paramentos de las fachadas y el tambor de la iglesia (fig. 11), al igual que las tres macetas que peligrosamente aparecen colocadas en la barandilla del primer piso encima de la librería (fig. 2)¹⁵. Indudablemente un ánimo estético aunque ya fuera de las connotaciones naturales, le ha llevado a unificar colores como los de las cortinas y los toldos que protegen el interior de las viviendas que dan a la plaza y para los que Van Wittel eligió, en un buen número de inmuebles, el color azul, que combina con colgaduras rojas en determinados puntos.

Desde luego si en su obra el elemento arquitectónico es el protagonista absoluto por motivo y encuadre, no es menos cierto que para el pintor las figuras y otros elementos insignificantes que se pueden encontrar en cualquier rincón urbano constituyen un cosmos fascinante que no duda, en ningún momento, en trasladar a sus telas y que enlaza con esa estética del norte donde la conquista de la realidad tuvo entre sus ingredientes un agudísimo sentido de la observación.

Notas

- 1 Pinturas de Lucas Carlevarijis que tienen como motivo la ciudad de Venecia se encuentran, entre otros museos y colecciones privadas, en la Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini de Roma y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.
- 2 El Museo Correr de Venecia cuenta con una serie de cuatro óleos, de gran formato (ya que sobrepasan los dos metros de largo) en los que Heintz describe, con gran amplitud, acontecimientos y fiestas que tuvieron como escenario la ciudad de los canales como la *Procesión del Redentor* [óleo sobre lienzo. 115 x 205 cm; inv. 2058] o *La entrada del patriarca Federico Corner a San Pietro in Castello*, fechado en 1649 [óleo sobre lienzo. 117 x 207 cm; inv. 2060]. También se conserva un *Plano en perspectiva de Venecia* [óleo sobre lienzo. 171 x 269 cm.; inv. 2159] trabajo que tiene como base una famosa vista área de Jacopo de'Barbari editada en 1500.
- 3 Véase para la vida y producción del artista la monografía de Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel*. Electa, Milán, 1996. Así como el catálogo de la última exposición dedicada al pintor, 2002-2003, reseñado en la nota 5.
- 4 Óleo sobre lienzo. 96,5 x 216 cm; inv. CTB.1978.83. Pintado en Roma, fechado y firmado con las iniciales del artista en los bolardos de la Fuente del Moro: "*Roma/1699 c.V.W.*". Óleo sobre lienzo. 74 x 171,8 cm; inv. CTB.1996.36.
- 5 El Museo Nacional del Prado cuenta con una *Vista de Venecia desde la isla de san Giorgio* de 1697 que perteneció a Isabel de Farnesio [óleo sobre lienzo. 98 x 174 cm; cat. 475], así como dos pequeñas vistas con temas napolitanos: *Alrededores de Nápoles* [óleo sobre lienzo. 32 x 37 cm, cat. 2462] y *La gruta de Posilipo* (Nápoles) [óleo sobre lienzo. 32 x 37 cm, cat. 2463]. En Patrimonio Nacional hay una vista de la *Piazza de san Marco*, pareja de la del Museo Nacional del Prado, también fechada y firmada en 1697 [óleo sobre lienzo, 96 x 171,5 cm, inv. PI-1812202P]. Sin embargo, uno de los conjuntos más importantes se encuentra en la Colección Medinaceli, ya que el pintor fue requerido por el IX duque, Luis Francisco

Notas

- de la Cerda Aragón (1660-1771), entre otros títulos marqués de Cogolludo y virrey y capitán general de Nápoles durante el reinado de Carlos III, para el que ejecutó un importantísimo conjunto de pinturas. Véase a este respecto el inventario *post mortem* publicado en la revista *The Burlington Magazine* con el título "The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli", 1989, CXXXI, 1031, pp. 108-116 por V. Lleò Cañal, así como el de Ludovica Trezzani, con treinta y cinco pinturas del pintor, en el catálogo de la exposición *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, celebrada en Roma, Chiostro del Bramante, entre el 26 de octubre de 2002 y el 2 de febrero de 2003 y, en Venecia, Museo Correr, entre el 28 de febrero y el 1 de junio de 2003, p. 45.
- 6 La gran diagonal a la izquierda se abre precisamente con una librería donde los ejemplares se exponen en una sencilla mesa así como en tres anaqueles.
 - 7 Se encuentran en uno de los toldos, a la izquierda del carruaje rojo aparcado en la misma entrada del negocio, así como en una de las esterillas con las que inicia la fila de tenderetes del mercadillo callejero.
 - 8 La fachada remodelada de este gran palacio abre la pintura en esta diagonal izquierda. Aquí destaca el gran arco de entrada al inmueble, con vanos a los lados, que se enmarcan con cuatro grandes columnas adosadas. El gran escudo familiar figura en la calle central del edificio, encima del piso noble.
 - 9 Este detalle también se vincula a la estética del norte. Dentro de la colección del Museo encontramos mesas y superficies cubiertas por alfombras como en el *Florero* de la pintura de Memling, inv. 284 b (1938.1.b), en *El Retrato de Ferry Carondelet con sus secretarios* de Sebastiano del Piombo, inv. 369 (1934.20) o en *El Retrato de un hombre leyendo un documento* de Gerard ter Borch, inv. 392 (1969.18).
 - 10 Iglesia situada en el eje derecho, casi inmediata a la tienda de tocados. El templo estuvo sufragado por los españoles en Roma hasta 1818 y sufrió a lo largo de su historia varias remodelaciones. La fachada renacentista que se describe en la pintura de Van Wittel fue intervenida en el siglo XIX y en ella se percibe un cambio compositivo en el dibujo subyacente que indica que el conjunto se proyectó más escorado hacia la derecha.
 - 11 Las parejas de franciscanos son frecuentes en sus obras; las podemos encontrar, entre otras pinturas, en la *Vista del palacio real de Nápoles* [óleo sobre lienzo, 75 x 125 cm], de la colección de la Banca Commerciale Italiana.
 - 12 Estas figuras se repiten aisladas o en pareja en telas como la *Vista de la Piazza del Popolo*, de 1718 [óleo sobre lienzo, 56 x 109 cm], firmado y fechado, de la colección Intesa-Banca Commerciale Italiana, donde se estaciona en la misma entrada de Santa Maria del Popolo, en la *Vista del arco de Tito y de los Orti Farnesiani* [óleo sobre lienzo, 23 x 38,8 cm] en una colección privada, aparece sentada en el suelo, próxima al arco, o en la *Vista de la gruta de Pozzuoli o Posillipo* [óleo sobre lienzo, 74 x 99 cm], de la colección Cesare Lampronti, en la que extiende la mano en una estrecha acera cerca de la entrada a la gruta.
 - 13 Aunque no es el ejemplo mayoritario en sus diseños, apuntes de figuras en posiciones aprovechables para sus lienzos se encuentran en las colecciones del Palacio Real de Caserta y de la Staatliche Graphische Sammlung de Berlín.
 - 14 Otros lugares seleccionados por Van Wittel para colocar macetas son el piso encima del toldo a rayas, justo al fondo de la plaza, así como dos puntos más de la azotea de este edificio. También encontramos tiestos en los alféizares de algunas ventanas, a la derecha, en uno de los inmuebles próximos a la bocacalle central.
 - 15 Es curioso como este recurso se va a repetir en otros óleos donde Van Wittel instala tiestos en accesos, remates de muretes y otros espacios como en la *Vista de Marino desde la villa Collona di Belpoggio* [óleo sobre lienzo, 87,5 x 185,5 cm], en la *Vista di Vaprio d'Adda* [óleo sobre lienzo 49,2 x 98,2 cm] ambos en la colección de los príncipes Colonna; en el *Paisaje con villa y río* [óleo sobre lienzo, 35 x 44 cm] de colección privada o en la *Vista de Sorrento* [óleo sobre lienzo, 71 x 123 cm] de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Composición de Iván Kliun. Una pintura revolucionaria

Marta Ruiz del Árbol

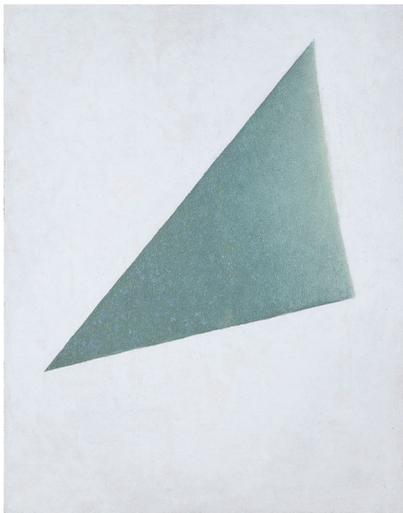


Fig. 1
Iván Kliun
Composición, 1917
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)



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

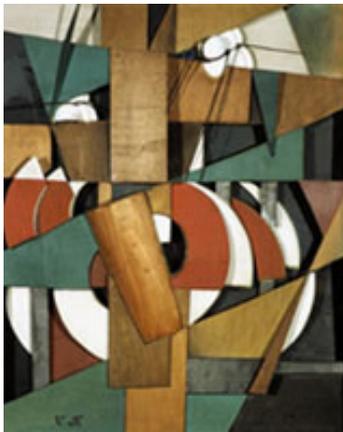


Fig. 5
Iván Kliun
Paisaje en movimiento, 1915
The State Tretyakov Gallery, Moscú

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

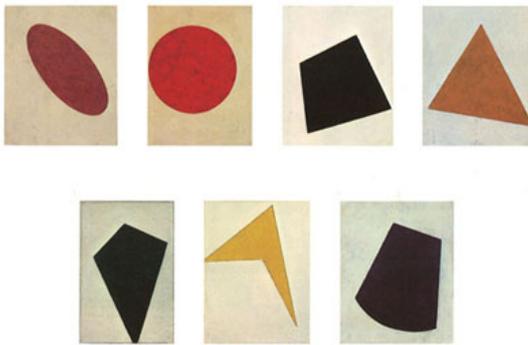


Fig. 7
Iván Kliun
Serie Investigaciones de color, c. 1917
George Costakis Collection



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.

Una nueva atribución para *Prisión*.

Tatiana Glebova y las prácticas de los Maestros del Arte Analítico

Clara Marcellán

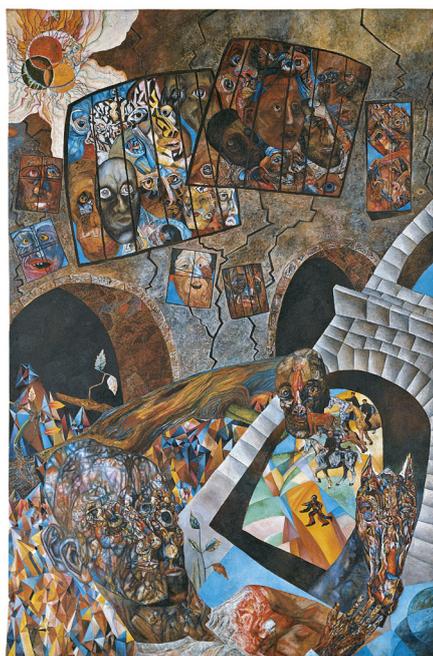


Fig. 1
Tatiana Glebova
Prisión, 1927
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

En 1925, la joven Tatiana Glebova aspiraba a ingresar en la Academia de Bellas Artes del Leningrado revolucionario. La curiosidad la llevó hasta el taller de Pável Filónov, donde se sumó a uno de los últimos experimentos de las vanguardias rusas: el grupo MAI (Maestros del Arte Analítico). Juntos realizaron proyectos colosales que las políticas estalinistas de los años treinta condenaron al olvido y en algunos casos a la desaparición. Las campañas contra las vanguardias tuvieron tal eficacia que el público ruso llegó a desconocer su existencia.

Durante las últimas décadas el nombre de Filónov y sus obras han sido recuperadas, y con él los nombres de sus discípulos, conocidos como *filónovets*. La alta cotización en la actualidad de Filónov, unida a la escasa documentación sobre esta época, ha llevado a atribuciones forzadas o poco estudiadas de las obras creadas por el grupo MAI. Este es el caso de *Prisión* (fig. 1), atribuida a Filónov y Glebova, cuando no únicamente a Filónov, hasta que en el año 1993 John Bowlt y Nicoleta Misler defendieron y publicaron la autoría de Glebova¹. En el último catálogo razonado de la colección² la autoría recae también exclusivamente sobre ella, por lo que hemos querido reconstruir la creación de esta obra, y así aclarar su problemática atribución.

Florecimiento Universal³

Glebova describe en sus *Recuerdos sobre Filónov*⁴ la impresión que le produjo el taller de Filónov durante su primera visita: sobre las paredes colgaban estudios y cuadros a medio pintar que, para sorpresa y alarma de la artista, imitaban sin excepción el estilo de Filónov. Glebova achacó el aspecto uniforme de aquellas obras a la anulación de la personalidad de los alumnos; y sin embargo decidió unirse a ellos y poner a prueba su propia identidad artística.

El éxito del método de Filónov se manifiesta en la adhesión de sus seguidores, que en palabras de Glebova “estaban llenos de entusiasmo y fe en la precisión y unicidad de nuestro proceder”. La certeza y convicción con la que los grupos que agitaban el panorama artístico adoptaban la filosofía predicada por sus respectivos gurús, Malévich para los suprematistas o Filónov para los analíticos, daba como resultado creaciones indistintas, que consideraban cargadas de potencial para cambiar la realidad. Boris Groys apunta que no debería olvidarse que “[...]la variedad estilística de las vanguardias estaba asociada a las continuas escisiones y disputas entre los artistas principales [...] Sin embargo, dentro de cada facción prevalecían la disciplina y la lucha por la estandarización, haciendo por ejemplo casi indistinguibles a los fieles discípulos de Malévich”.⁵

La técnica de Filónov, que los *filónovets* interiorizaban y emulaban en largas jornadas, se basaba en el trabajo desde lo particular a lo



Fig. 2
Escaleras principales
del Palacio Shuvalov,
sede de La Casa de la
Prensa de Leningrado
en 1927

general, tratando con gran detalle cada elemento, y aplicando un método científico a la vez que intuitivo. El maestro leía sus manifiestos durante estas sesiones, en las que predicaba la importancia del dominio de la técnica. A su vez invocaba ejemplos tan distintos como los pintores rusos del siglo XIX, Durero y Cranach, o el neoprimitivismo. En la práctica, el resultado son imágenes de una precisión desquiciante, ricas en colores y planos multiplicados, donde el dibujo recorre toda la superficie. Los motivos se encandenan de manera que su aparente fragmentación se articula en un conjunto orgánico. Este carácter orgánico reflejaba para Filónov el continuo crecimiento del mundo y de la obra, que denominaba florecimiento universal.

Una vez convertida a la religión de Filónov, Glebova participó en la creación del grupo MAI, que se presentaría en sociedad en 1927. La oportunidad se la brindó el encargo de los murales de la Casa de la Prensa de Leningrado, en el que Glebova participó con *Prisión*.

Preparativos para La Casa de la Prensa

Con motivo del montaje de la comedia de Gogol *El Inspector General*, el poeta vanguardista Igor Terentiev encargó a Filónov y su escuela la creación del vestuario y decorados. A su vez, el director del centro donde se iba a presentar la obra, La Casa de la Prensa, les hizo una segunda propuesta: decorar la recién inaugurada sede, un flamante palacio del siglo XIX a las orillas del río Fontanka. Durante los cuatro meses que obtuvieron de plazo, el grupo MAI tomó la Casa de la Prensa y trabajó en largas jornadas: aquellos que no se ocuparon de las pinturas del vestíbulo, el gran hall principal, y las escaleras (fig. 2), se encargaron de los trabajos para la obra de teatro.

Bajo el tema de “La muerte del capitalismo” unos veinte *filónovets* presentaron propuestas en las que abordaban un episodio o aspecto de la revolución y denunciaban la degradación e injusticias sociales. En el caso de *Prisión* conocemos hasta tres bocetos, que al igual que las demás propuestas fueron revisados y aprobados por Filónov antes de su traslado al lienzo. Según recuerda Glebova su propuesta inicial no fue muy acertada: “El tema de mi estudio preparatorio era una escena revolucionaria en la calle, una muchedumbre revolucionaria. Al no tener mucha actualidad e interés, fue un fracaso. Las medidas tampoco eran adecuadas: si se hubiese trasladado a un gran lienzo, las proporciones no habrían funcionado: la cabeza habría ocupado más de la mitad del lienzo. Más tarde rehice este boceto como *Prisión*”⁶. Probablemente se esté refiriendo a la fig. 3, un pequeño boceto subastado en 2005 en la galería Lempertz (Alemania).



Fig. 3
Tatiana Glebova
Primer boceto para
la pintura mural
de La Casa de la
Prensa en Leningrado,
1926-1927
Vendido en la
Lempertz Galerie
el 11 de junio de 2005



Fig. 4
Tatiana Glebova
Estudio para la pintura en La Casa de la Prensa, Prisión, 1927-1928
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

Fig. 5
Tatiana Glebova
Boceto preparatorio para Prisión,
 fechado en el reverso: "1928"
Colección privada, San Petersburgo

Fig. 6
Tatiana Glebova en su estudio de Peterhof,
Leningrado, hacia 1982, sosteniendo *Prisión*



Fig. 7
Pavel Filonov
y Alisa Poret
Gente pobre, 1927
Vendido en Sotheby's
Nueva York el 26 de
abril de 2006

Manos en la obra

El siguiente boceto de Glebova (fig. 4), hoy en el State Russian Museum, se acerca mucho más a la composición final de *Prisión*, que modificaría de nuevo en el último boceto que conocemos (fig. 5), donde se redistribuyen algunos elementos de la franja superior. El lienzo final incluye además una cabeza de caballo abajo a la derecha, que los testimonios de otros miembros del grupo atribuyeron a Filónov⁷. Glebova comentó en más de una ocasión la intervención del maestro en *Prisión*, que según ella se limitó a la gran cabeza abajo a la izquierda: "Viendo la lentitud con la que manoseaba con un pequeño pincel el dibujo fragmentado que había trasladado al lienzo, Pável Nikolaevic cogió un gran pincel y en un abrir y cerrar de ojos dibujó sobre mi lienzo, amplia y libremente, una gran cabeza, que unificaba mi dibujo preparatorio por completo".⁸

En ese momento no se publicitó la autoría de cada obra, y Filónov no registró la asignación de trabajos en su diario. Esta opacidad en la atribución y la escasa presencia en el mercado era intencionada: las obras se consideraban un conjunto orgánico que se esperaba mostrar en un hipotético museo del arte analítico; sin embargo, éste nunca llegó a crearse.

Dado que Glebova reconoce en sus notas y entrevistas las aportaciones de Filónov, parece poco probable que excluyese la mención a otras intervenciones de su maestro. En 1982 la artista anotó tras una fotografía en la que aparece sosteniendo su obra (fig. 6): "Esta pintura (óleo sobre lienzo) MOPR (Prison), como P. N. lo llamaba, fue pintada por mí en 1927-8 como parte del diseño para la Casa de la Prensa de Leningrado, realizado por el grupo de alumnos de Pável Nikolaevich, 'Los Maestros del Arte Analítico', bajo la supervisión de Filónov"⁹. De esta manera dejaba constancia más de cincuenta años después su grado de responsabilidad sobre *Prisión*.

¡Abran paso al Arte Analítico!¹⁰

El grupo presentó sus creaciones al público el 17 de abril de 1927, bajo el título "Exposición de Maestros del Arte Analítico". *Prisión* estuvo unida desde su creación a otra pintura de la muestra: *Gente pobre*, de Alisa Poret¹¹ (fig. 7). Las dos artistas compartían afiliación artística, apartamento, y en esta ocasión también un enorme lienzo, al igual que hicieron otros alumnos: si sumamos las dimensiones actuales de ambas pinturas resulta una tela de 250 x 300 centímetros. Poret pintó el lado derecho y Glebova trabajó en el izquierdo. *Prisión* y *Gente pobre* ocuparon finalmente uno de los paños del vestíbulo de La Casa de la Prensa.

Las críticas feroces que recibió la exposición inciden en lo grotesco de las imágenes, y el contraste con el espléndido edificio. Según John Bowlt y Nicoletta Mislér al cierre de la exposición, que probablemente



Fig. 8
Tatiana Glebova en los años treinta

se produjo el 17 de mayo de 1927¹², los respectivos autores retiraron sus obras. Sin embargo, en 1982, Glebova recordaba algo distinto: “Cuando la Casa de la Prensa se trasladó a dependencias más pequeñas, las obras fueron devueltas a los artistas. Nosotras dividimos nuestra pintura en la medida en que A. Poret se mudó a Moscú y yo me quedé en Leningrado.”¹³ Esto indica que hubo dos causas distintas para el movimiento y la división del lienzo: por un lado, el cambio de sede de La Casa de la Prensa, que según la Saint Petersburg Encyclopedia¹⁴ se produjo en 1929; y por otra parte el traslado de Poret a Moscú, que ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁵

Ostracismo...

Los años que siguieron a la “Exposición de Maestros del Arte Analítico” fueron turbulentos para el grupo. En 1929, la monográfica que el Museo Estatal Ruso iba a dedicar a Filónov se canceló cuando los cuadros ya estaban colgados, y para su humillación los organizadores incluyeron en el catálogo un ensayo abiertamente despectivo hacia su obra. En 1930 se produjo una escisión en el grupo, y a partir de 1932 el decreto de “Reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas” lo condenó definitivamente a la marginalidad. Filónov fue acusado de individualismo y deformación de la realidad, pese a lo que Glebova y otros discípulos como Poret se mantuvieron fieles a su maestro. Filónov moriría de hambre durante el sitio de Leningrado en 1941, aferrado a las creaciones de toda una vida que nunca quiso vender.¹⁶

Glebova pudo escapar de Leningrado y pasó el resto de la II Guerra Mundial en Alma-Ata (Kazajstán). Allí conoció al que se convertiría en su marido, el también artista y discípulo de Malévich Vladimir Sterligov. Junto a él continuó dedicándose al arte y su enseñanza, la ilustración y el diseño escénico. Su herencia vanguardista continuó motivando los desplantes y acoso de las autoridades, y las creaciones de los años veinte y treinta se dispersaron o desaparecieron. Por ello *Prisión* tiene especial valor como testimonio de ese periodo.

...y rehabilitación

En 1981, pocos años antes de que Glebova muriese, la Unión de Artistas de Leningrado le dedicó una exposición monográfica. Por esas fechas se produjeron también los encuentros con E. Spitsyna, de los que quedaron entrevistas y fotografías gracias a los cuales conocemos más sobre *Prisión*. En esos mismos años Glebova vendió el lienzo a Mikhail Meilakh, un filólogo especializado en los poetas de vanguardia con los que se relacionaron los Maestros del Arte Analítico. Después la pintura apareció en Europa, en la galería Gmurzynska (Colonia), donde el barón Thyssen la adquirió en 1984.

En 1988 se exhibió al público por primera vez desde su retirada de La Casa de la Prensa. La ocasión fue la exposición *Wege zur Abstraktion. 80 Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, que pasó por Luxemburgo, Múnich y Viena. En ella figuró atribuida a Pável Filónov y sin título. Las siglas MOPR, el acrónimo para la Organización Internacional de Ayuda a los Combatientes de la Revolución, con las que Filónov se refería a la obra y a las que Glebova hace referencia en su nota de 1982, llevaron a titular la obra *MOPR, Prisión* en ocasiones. Sin embargo el título más repetido en los textos de la artista, las referencias a la exposición de 1927, y entre los historiadores de su obra es *Prisión*, y como tal ha quedado en el nuevo catálogo razonado de la colección.¹⁷

Estos últimos años han sido prolíficos en exposiciones y publicaciones sobre Filónov y algunos de sus discípulos; precisamente hasta mediados de febrero de este 2011 se pudo visitar una muestra dedicada a Tatiana Glebova en el Museo Estatal de la Historia de San Petersburgo. Por eso hoy más que nunca parece a nuestro alcance redescubrir a los protagonistas y las experiencias que las circunstancias políticas y el tiempo lograron desdibujar.

Notas

- 1 John Bowlt y Nicoletta Mislér: *Twentieth-Century Russian and East European Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres, Zwemmer, 1993, pp. 116-123.
- 2 Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 316.
- 3 Este es el nombre de la teoría artística que Filónov expuso en su manifiesto de 1923.
- 4 Glebova escribió los *Recuerdos sobre Filónov* en 1967. No se publicaron hasta 1983, cuando Jean-Claude Marcadé los tradujo al francés. Tatiana Glebova: «Souvenirs de Filonov». En *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, París, 1 junio 1983, n. 11.
- 5 Boris Groys: "The Birth of Social Realism". En Bowlt, John E. y Matich, Olga: *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 209.
- 6 Spitsyna, E.: "T. Glebova: "Vremia ucheniia: Dopolnenie k vospominaniiam" in *Experiment*, Los Angeles, 2005, n. 11, p. 228.
- 7 Kondratev y Mordvinova en entrevistas de los años 70 y 80. John Bowlt tuvo acceso a esta información a través de sus conversaciones y correspondencia con Vasily Rakitin entre 1984 y 1985. Rakitin escribió sobre *Prisión* en los años setenta, y la atribuyó a Filónov].
- 8 Glebova 1983, p. 119.
- 9 Bowlt/Mislér 1993, pp. 122-123.
- 10 En el año 2007 la Rumiantsev House de San Petersburgo reconstruyó la "Exposición de Maestros del Arte Analítico" de 1927, retitulándola así. Sólo diez obras de las más de veinte que participaron en proyecto original han llegado hasta nosotros.
- 11 Alisa Poret : *Gente Pobre*. Óleo sobre lienzo, 233,7 x 153,7 cm. Vendido en Sotheby's Nueva York el 26 de abril de 2006. Lote 96.
- 12 Esta es la fecha que se propone en Glebova 1983, p. 119, nota 5.
- 13 Bowlt/Mislér 1993, pp. 122-123.
- 14 <http://www.encspb.ru/en/article.php?kod=2804004437>
- 15 <http://www.gov.karelia.ru/Karelia/887/29.html>
- 16 La hermana de Pável Filónov donó la colección de su obra al Museo Estatal Ruso en 1977.
- 17 Alarcó 2009, p. 316.