



Mijaíl Larionov
MANIFIESTOS



MALDOROR ediciones



Mijaíl Larionov

MANIFIESTOS

**Traducción:
Jorge Segovia**

MALDOROR ediciones

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada
por los editores, viola derechos de copyright.
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Título de la edición en lengua francesa:

Manifestes

© Primera edición: 2009

© Maldoror ediciones

© Traducción: Jorge Segovia

ISBN 13: 978-84-96817-96-8

MALDOROR ediciones, 2009
maldoror_ediciones@hotmail.com
www.maldororediciones.eu

I. MANIFIESTOS

La pintura es autónoma, tiene sus formas, su color y su tonalidad.

El rayonismo tiene como finalidad las formas espaciales que pueden surgir de la intersección de los rayos reflejados por diferentes objetos, formas sacadas a la luz por la voluntad del artista.

En el transcurso de lo que nosotros llamamos el tiempo hemos visto aparecer muchos estilos. El desplazamiento de esos estilos en el tiempo no modificará en nada el valor artístico y la significación de lo que ha sido hecho en la época en que esos estilos dominaban. Hasta nosotros han llegado los estilos egipcio, asirio, griego, cretense, bizantino, románico, gótico, japonés, chino, indio, etc. Esa clasificación le debe mucho a los historiadores del arte: en realidad, hay muchísimos más estilos, sin hablar del estilo particular de cada obra sea cual fuere el estilo general del momento.

El estilo es la manera, el procedimiento por el que la obra de arte es restituida, y si examinamos todas las obras de arte de la tierra, parece que todas ellas han sido creadas por medio de un procedimiento artístico cualquiera, sin el cual no existe obra de arte.

Ese fenómeno no se limita a lo que nosotros llamamos las obras de arte, sino que se extiende a todo lo que existe en una época dada. Todo es contemplado y percibido por la gente bajo el ángulo del estilo de su época. Pero lo que llamamos arte es examinado bajo el ángulo de visión de la percepción de las verdades artísticas; aunque esas verdades pasen en la vida a través del estilo de la época, las mismas no dependen en absoluto de éste. Es al comparar los diversos estilos y las diversas épocas cuando comprendemos mejor que nuestra percepción de la naturale-

za y de la vida que nos rodea se opera a través del estilo de nuestra época. Tomemos un cuadro chino, un cuadro de la época de Watteau y un cuadro impresionista: entre esos cuadros hay un abismo, la maneras con las que tratan la naturaleza son completamente diferentes. Sin embargo, la gente para quien esos cuadros fueron creados los comprendían tan bien como el artista, y no dudaban absolutamente que fuesen la vida y la naturaleza mismas que les rodeaban (por no hablar de los amantes del arte en tanto que tal). A menudo, el pintor Utamaro, cuya época es la de Watteau, es rechazado por los que comprenden la época de Watteau, y no pueden superar la diferencia de estilo entre nuestro siglo XVIII y el XVIII japonés. Hay épocas que son totalmente rechazadas, incluso aquellos que se interesan por el arte se niegan a tomarlas en consideración. Y esas son las épocas más remotas, por ejemplo: la edad de piedra. Hay estilos que se encuentran en la misma situación en razón de la diferencia importante entre la cultura de las gentes que han creado esos estilos y la cultura de los que lo contemplan (el estilo negro, oceánico, azteca, etc.), aunque pueblos enteros, durante siglos, no hayan percibido la vida de manera distinta ni tampoco de manera distinta la hayan transmitido en sus obras de arte.

En el momento en que aparece –sobre todo si se expresa con fuerza– cualquier estilo, es tan incomprensible como si se tratase del de una época remota.

Eso ocurre siempre con el arte que comienza a constituirse un nuevo estilo, pues es en él donde vienen a fundirse todos los estilos anteriores y la vida misma.

Las obras de arte no se juzgan desde el prisma del tiempo, pues difieren por su esencia misma, por medio de la forma gracias a la cual son percibidas y recreadas. No existen copias en el sentido en que esta palabra es comprendida actualmente, hay una obra de arte cuyo punto de partida es o bien otra obra de arte, o bien lo real.

Al examinar el arte contemporáneo, vemos que hace cuarenta o cincuenta años, con el desarrollo del impresionis-

mo, apareció un movimiento que, en el cuadro, privilegia la superficie coloreada. Progresivamente, ese movimiento impregna a todos los que trabajan en el ámbito de la pintura, y es cuando aparece la teoría del desplazamiento de la superficie pintada y del movimiento de esa superficie. Surgió entonces, paralelamente, una tendencia de construcción curva: el rondelismo. El desplazamiento de las superficies y la construcción a partir de la curva apuntan a una mayor construcción dentro de los límites de la superficie del cuadro. La teoría de una pintura de la superficie apela naturalmente a una teoría de la construcción de la figura, pues la figura es el movimiento de la superficie. El cubismo hace aparecer la tercera dimensión por medio de la forma (y no por medio de una perspectiva brusca o lineal unida a la forma) y fija las formas sobre la tela en el momento de su creación. De todos los procedimientos técnicos, el más empleado por los cubistas es el claroscuro. Es más que nada una tendencia de tipo decorativo, aunque todos los pintores cubistas pintan obras de caballete, lo que se debe a la falta de gusto de la sociedad contemporánea por la pintura puramente decorativa. Al mismo tiempo que el cubismo, se ha desarrollado otro movimiento: el esferismo.

El cubismo se apropia de casi todas las formas posibles: clásica, académica (Metzinger), romántica (Le Fauconnier, Braque), realista (Gleizes, Léger, Goncharova), así como de las formas de carácter abstracto (Picasso). Bajo la influencia del futurismo apareció un cubismo transitorio de matiz futurista (Delaunay, Lévy, las últimas obras de Picasso, Le Fauconnier y Goncharova).

El futurismo ha sido lanzado por los italianos. Esta escuela no intenta reformar únicamente la pintura, sino todas las demás disciplinas artísticas.

En pintura, el futurismo tiene como principal teoría la teoría del movimiento: el dinamismo.

Por esencia, la pintura es estática. Es por lo que la dinámica es un estilo. El futurista despliega el cuadro, coloca la pintura en el centro de éste, examina el objeto desde

diferentes puntos de vista, proclama la transparencia de los objetos, la transcripción por medio de la pintura de lo que el artista sabe que existe pero no ve, el traslado de todas sus impresiones a la tela, la representación de diversos momentos de una sola y misma cosa, la introducción del relato y del texto.

El futurismo aporta una bocanada de aire fresco en el arte moderno entorpecido por tradiciones inútiles y constituye para la Italia contemporánea una teoría ciertamente bienhechora. Si los futuristas, a semejanza de los franceses, hubiesen tenido verdaderas tradiciones pictóricas, su teoría no se hubiese convertido en una simple parte de la pintura francesa, como es el caso actualmente.

Entre las tendencias nuevamente formadas y que dominan en este momento destacan el postcubismo, que predica una síntesis de las formas en oposición con su dislocación analítica; el neo-futurismo, que renuncia por completo al cuadro como superficie plana cubierta de colores y lo sustituye por una pantalla donde la superficie coloreada, estática por naturaleza, es reemplazada por una superficie en movimiento hecha de luz y color; y finalmente el orfismo, proclamado por el artista Apollinaire, que preconiza la musicalidad en el cuadro.

El neo-futurismo lleva la pintura hacia experiencias *in vitro*, con el añadido del movimiento natural en el lugar del estilo, lo que priva a la pintura de su fundamento simbólico y da nacimiento a un nuevo género de arte.

El orfismo, que apunta a una pintura fundada en la tonalidad musical de los colores, en la orquestación cromática, y pretende una correspondencia perfecta entre las ondas musicales y las ondas luminosas que suscitan la sensación coloreada, construye literalmente la pintura sobre leyes musicales. Pero de hecho, la pintura sólo debe ser construida con las leyes que le son propias, igual que la música se construye según sus propias leyes. Las únicas leyes de la pintura son:

La masa coloreada y la factura.

Todo cuadro está constituido por la superficie coloreada.

da y la factura [la naturaleza de esa superficie coloreada, su timbre], y por la sensación que emana de esos dos elementos.

/ 11

Nadie podrá sostener que el amante del arte presta sobre todo atención a los objetos representados en el cuadro; nadie tampoco se atreverá a negar que, lo que más le interesa, es la manera en que esos objetos son representados, los colores empleados y la forma en que están dispuestos.

Es por lo que el amante del arte aprecia a tal pintor en particular y no a tal otro, aun cuando ambos representen los mismos objetos. Sin embargo, la mayoría de los amantes de la pintura encontraría muy extraño que los objetos desapareciesen por completo del cuadro. Y, a pesar de eso, todo lo que ellos aprecian será conservado: el color, la superficie pintada, la estructura de las masas coloreadas, la factura. Eso parecerá extraño únicamente porque estamos habituados a atribuir el valor mayor, en una pintura, a la disposición de los objetos.

En realidad, todos los problemas pictóricos que traducimos por medio de los objetos, ni nosotros los percibimos en los objetos reales y sensibles. Las impresiones que tenemos de un objeto provienen únicamente de nuestro ojo, pese a nuestro deseo de restituir ese objeto de la manera más realista y en su esencia misma. Esa aspiración a una mayor veracidad realista ha llevado a uno de los pintores más asombrosos de nuestra época, Picasso (y con él algunos otros) a trabajar con procedimientos que imitan la vida real, recreando la superficie de la madera, de la piedra, de la arena, etc., transformando la sensación visual en sensación táctil. Pretendiendo encontrar una concepción real del objeto, Picasso pegaba en sus cuadros recortes de periódicos, mezclaba arena o cristal machacado a su pintura, hacía relieves en yeso, moldeaba objetos en papel *maché* para después pintarlos (así fueron realizados algunos de sus violines).

Un pintor debe dominar perfectamente todos los procedimientos existentes [la tradición desempeña aquí un

papel muy importante) y trabajar conforme a las leyes de la pintura, sirviéndose de la vida exterior sólo como estímulo.

Los artistas chinos sólo adquieren su dominio una vez que han aprendido a manejar tan bien los pinceles que, cuando al disponer dos trazos de tinta en dos hojas de papel transparente de dimensiones idénticas, consiguen que esos dos trazos se superpongan exactamente si se colocan las dos hojas una sobre otra. Eso demuestra hasta qué punto hay que desarrollar el ojo y la mano.

Los primeros en haber introducido la fábula en una forma pictórica fueron los indios y los persas. Sus miniaturas influenciaron al pintor Henri Rousseau que, a su vez, fue el primero en la Europa moderna, en hacer entrar la fábula en la forma pictórica.

Todo lleva a admitir que el mundo entero, en toda su plenitud, tanto real como espiritual, puede ser traducido a una forma pictórica.

Una vez más, lo que apreciamos en la pintura son las cualidades que le pertenecen en propiedad.

Actualmente, es necesario encontrar el punto crucial donde la pintura, teniendo al mismo tiempo como fuente la vida real, siga siendo ella misma, donde las formas que utilice sean transfiguradas, y donde su horizonte sea alargado a fin de que se organice siguiendo las leyes pictóricas, disponiendo para eso del color, igual que la música retoma el sonido de la vida real pero lo utiliza conforme a las leyes musicales.

Hacer entrar la pintura en el ámbito de los problemas que le son propios y dejarla vivir según las leyes estrictamente pictóricas, tal es la finalidad del rayonismo.

Nuestro ojo es un aparato tan poco logrado que mucho de lo que pensamos transmitirle a nuestro cerebro por medio de nuestra vista, se consigue gracias a otros sentidos. El niño, en sus primeros días, ve los objetos cabeza abajo, y sólo más tarde ese defecto de la visión es rectificado por otros sentidos. A pesar de todos sus esfuerzos, un adulto no puede ver la realidad al revés.

Comprendemos muy bien entonces la importancia de nuestra íntima convicción relativa a los fenómenos que existen fuera de nosotros. Existen fenómenos cuya verdadera identidad sólo nos permite conocer la ciencia, aun cuando nuestros sentidos no nos permiten percibirlos de esa manera. Sin embargo, estamos convencidos de que son tal como nosotros los sentimos y no de otro modo. De manera estrictamente oficial, el rayonismo parte de los postulados siguientes:

La irradiación debida a la luz reflejada (en el el espacio entre los objetos, eso forma como un polvo cromático).

La teoría de la irradiación.

Los rayos radioactivos. Los rayos ultravioletas.

La reflexión.

El objeto, tal como se acostumbra a representar en los cuadros utilizando tal o cual procedimiento, el objeto en tanto que tal, no lo ven nuestros ojos. Nosotros percibimos una suma de rayos que parten de una fuente de luz, que son reflejados por el objeto y que caen en nuestro campo de visión.

De ese modo, si nosotros pretendemos pintar literalmente lo que vemos, debemos representar la suma de los rayos reflejados por el objeto. Pero para reunir en su totalidad la suma de los rayos del objeto percibido, debemos aislar por medio de un esfuerzo de la voluntad los rayos que emanan de los demás objetos situados en su proximidad. Ahora, si deseamos representar el objeto exactamente como nosotros lo vemos, debemos representar también esos rayos reflejados por los demás objetos. Entonces sólo representamos literalmente lo que vemos. Es de esa manera como yo he pintado las primeras obras propiamente realistas. En otros términos, es la más alta realidad del objeto, no tal como nosotros lo concebimos, sino tal como lo vemos. Es a eso, en todas sus obras, a lo que tendía Paul Cézanne, y es por lo que los diferentes objetos, en sus cuadros, parecen siempre como desnivelados, un poco al sesgo. Eso proviene en parte a que él pintaba literalmente lo que veía, y que sólo podemos ver

un objeto de manera nítida cerrando un ojo. Cézanne pintaba como cualquier hombre ve, con sus dos ojos, es decir el objeto y un poco más a la derecha, o un poco más a la izquierda.

Al mismo tiempo, Cézanne tenía una tal agudeza visual que no podía dejar de percibir esa especie de difuminado de una pequeña parte de un objeto sometido al efecto de los rayos reflejados por otro objeto cercano. Resultaba de ahí, hablando con propiedad, no un desplazamiento del objeto, sino como un desplazamiento de éste hacia un lado distinto y la desaparición de una de sus caras, lo que le daba una construcción realista a sus cuadros.

Picasso, habiendo recibido –según la tradición–, esa enseñanza de Cézanne, pasó, gracias al arte negro y azteca, al arte monumental y acabó por llegar a la construcción del cuadro a partir de elementos esenciales del objeto.

Ahora, no contemplando los objetos en sí mismos, sino la suma de los rayos que emanan, podemos construir el cuadro de tal manera que:

La suma de los rayos de un objeto A es cruzada por la suma de los rayos de un objeto B, en el espacio que se encuentra entre ellos se constituye una forma que es definida por la voluntad del artista. Eso puede ser aplicado a muchos objetos, por ejemplo, la forma construida a partir de unas tijeras, de una nariz o una botella, etc. El colorido del cuadro está en relación con la mayor o menor presión de los colores dominantes y sus combinaciones mutuas.

El punto culminante de la tensión cromática, de la densidad de los colores y de su profundidad debe ser claramente definido.

Un cuadro pintado según el método cubista y un cuadro futurista, irradiando en el espacio, dan una forma de un orden distinto (rayonista).

La percepción de la suma de los rayos de un objeto –y no del objeto mismo– está mucho más cerca del plano simbólico del cuadro que el objeto mismo. Es casi igual que

una fatamorgana apareciendo en el aire sobrecargado del desierto y dibujando en el cielo siluetas lejanas de ciudades, de lagos y oasis. El rayonismo borra los límites que existen entre la superficie plana del cuadro y lo real.

Convencionalmente, el rayo es representado sobre el plano del cuadro por una línea de color.

En un cuadro rayonista, todos los valores que el amante de la pintura aprecia están claramente a la vista. Los objetos que nosotros vemos en la vida no desempeñan aquí ningún rol (salvo en el rayonismo realista donde el objeto sirve de punto de partida para la irradiación), en cambio, lo que es la esencia misma de la pintura puede aquí ser mostrada de manera mucho mejor que por cualquier otro procedimiento: la combinación de los colores, su densidad, las relaciones entre las masas pintadas, la profundidad, la factura; a todo esto, aquel que se interesa por la pintura tiene la posibilidad de entregarse por completo.

El cuadro es algo deslizante, que da la sensación de estar fuera del tiempo y el espacio; da la sensación de que podríamos otorgarle una cuarta dimensión, pues su anchura, su longitud y el espesor de la capa de pintura son los únicos indicadores del mundo que nos rodea, mientras que las sensaciones surgidas en el cuadro son de otro orden; así, la pintura deviene el igual de la música al mismo tiempo de seguir siendo ella misma. Aquí comienza la realización del cuadro según un camino que sólo puede ser retomado si seguimos escrupulosamente las leyes del color y su disposición sobre la tela. Aquí comienza la creación de nuevas formas cuya significación y expresividad son función exclusivamente del grado de intensidad del tono y de su posición con relación a los demás tonos. De ahí surge naturalmente el abandono de todos los estilos y formas habidas en todas las artes precedentes, pues igual que la vida, sólo son un objeto para la percepción rayonista y su construcción en el cuadro. Aquí comienza una verdadera liberación de la pintura, que se pone a vivir según sus propias leyes.

16 /

El siguiente estadio en la evolución del rayonismo es el pneumo-rayonismo o rayonismo concentrado, que pretende anudar en las masas del conjunto las formas espaciales que se encuentran en un fondo de rayos más rarificados.

Moscú, junio 1912