**TEXTOS**

**Evguenia Petrova
El camino creativo de Malevich.**

**(fragmento)**

“A comienzos del siglo XX, las reflexiones sobre los temas relacionados con el Universo, el Cosmos, el lugar del Hombre en la tierra y el espacio celeste, preocupaban a los más importantes filósofos, poetas y pensadores de la época. Kazimir Malévich fue el primer pintor que supo transformar estos pensamientos en el idioma del arte plástico. Los tratados teóricos y las búsquedas artísticas de Malévich están penetrados, casi en su totalidad, por las ideas sobre el Universo, el Cosmos y la relación entre el Hombre y el Espacio circundante. En este sentido, *Cuadrado negro*, se convierte para Malévich en una expresión filosófico-artística de la Nada Universal, de la inexistencia completa, donde nace -sin embrago- algo Nuevo y Desconocido.

Comenzar desde cero, correrse de la imitación literal de la realidad, salir al espacio libre, hacia el cielo y las estrellas, donde todo se diluye en una apariencia irreal: eso era para Malévich la tarea del arte del siglo XX. Hacia 1910, las categorías que construyen la realidad, tales como el peso, el volumen o la gravedad, comienzan a perder para el pintor su relevancia. Cobra fuerza la necesidad de exteriorizar el mundo de una manera diferente.

¿Cómo? ¿Con qué medios? Estas son las preguntas que, durante toda su vida, intentará responder Malévich, a nosotros y a sí mismo. *Cuadrado negro*, el “ícono de mi tiempo” como lo llamaba el pintor, no surge de la nada. Esta obra se gesta durante un periodo de veinte años. Igual que sus contemporáneos, Malévich transita distintas corrientes artísticas. A comienzos de 1900, su pintura fue “casi” realista. Unos pocos dibujos quedan de aquella etapa. A mediados de 1910, aparecen *Paisaje* y *Paisaje con la casa amarilla*, obras que corresponden a su etapa impresionista. Pinta *Naturaleza muerta* imitando la pintura expresionista de Cézanne. Cuando el simbolismo llega a Rusia, Malévich y sus contemporáneos no pueden sustraerse a sus encantos. Sin embargo, ya para 1907, Malévich se aparta del misticismo expresionista y pinta sus cuadros de manera más concreta y profunda.

En este sentido, dentro del ciclo de los bocetos para la pintura al fresco, se destaca *Autorretrato* de 1907 Aquí Málevich representa una temática religiosa, y a sí mismo, como un dios; con lo cual va a contracorriente de las normas de representación pictórica. En este sentido, Malévich marca su posición: él no está dispuesto a sujetarse, sin más, a los límites de las corrientes del momento. No sorprende, entonces, el siguiente acontecimiento. Las obras de Malévich destinadas a la Exposición de la asociación de los pintores moscovitas, generan incomprensión por parte de los críticos, que repiten perturbados: “estos cuadros, o son muy buenos, o son muy malos”. Este fue el veredicto de la comisión que seleccionaba las obras para la exposición[[1]](#endnote-1). El gusto de Malévich por la parodia y la agudización se refleja, especialmente, en las obras de los años 1913-1914, por ejemplo, *Vaca y violín*, 1913. Esto sería un claro ejemplo de alogismo (carente de lógica), una corriente literaria que Malévich aplica en la pintura”

“Al periodo corto de alogismo (al igual que las demás corrientes, antes del suprematismo), sucede un periodo igualmente corto de cubofuturismo. La extravagancia de la etapa anterior, consumada en *Vaca y violín*, toma un impulso lógico con la llegada de las ideas futuristas a Rusia, hacia 1910. Malévich se convierte en la figura central de esta corriente. Al igual que Mijail Larionov o David Burliuk (el padre del futurismo ruso), Malévich se suma a la movida de recorrer las calles con el rostro pintado y la cuchara en el ojal (en vez del aburrido crisantemo), para pregonar la “caída” del viejo arte[[2]](#endnote-2). A la vez, su energía futurista encuentra desahogo en algunos lienzos, tales como *Composición con Gioconda*, 1914, *Retrato de Klun*, 1913 y *Aviador*, 1914.”

“Después de las obras *Retrato de Klun*, *Composición con Gioconda*, y algunas otras, donde todavía se adivinan figuras y objetos, Malévich ya se encontraba en el camino que lo llevará (en palabras del pintor) más allá del “realismo práctico”. En el verano de 1913, nace la idea de una ópera innovadora, llamada “Victoria sobre el sol”. Esta obra teatral será una bisagra en la actividad creativa de Malévich: lo acercará a la representación sin objetos. El *Cuadrado negro* aparece por primera vez en el boceto del telón; al cabo de un año, aparece sobre el lienzo, hecho que cambiará la percepción de todo el arte del siglo XX.

Después de *Cuadrado negro*, aparecen los cuadrados blanco y rojo. Sin separarse de la vida real, Malévich trabaja su nueva representación, a través de las composiciones, las formas, los colores y los ritmos suprematistas. El *Cuadrado rojo*, 1915, tiene además, dos nombres: *Realismo pintoresco de una campesina en dos dimensiones* y *Campesina suprematuri(smo)…*Aquí ya no encontramos parecido con las formas reales, el cual según Malévich, ya no es necesario. Para transmitir el sentido de lo representado, bastan el color y las formas”

“Malévich percibe al hombre del futuro, inmerso en una sociedad igualitaria, que vive tranquilo y en paz con la naturaleza y el Universo. La idea de la unión entre el Hombre y el Universo le sirve al pintor de fundamento para pensar que la representación no-objetivista, es el único y correcto camino del arte del futuro. En su tratado *Suprematisma*, el pintor describe sus visiones sobre el futuro de los viajes espaciales: “La Tierra y la Luna; entre los dos cuerpos celestes se podrá construir un satélite equipado suprematista. Su avance sobre la órbita nos marcará un nuevo camino”

En el momento de la Revolución de 1917, que cambia el destino de las personas y del país, la concepción de Malévich sobre la representación no-objetivista estaba ya formada.

Malévich, al igual que muchos de sus contemporáneos, abraza entusiasmado la formación de una nueva estructura social. A la par de los innovadores, que apoyan la Revolución, Malévich se involucra en la organización del proceso creativo, que se basa sobre nuevos principios[[3]](#endnote-3). En 1919, gracias a la invitación de Marc Chagall, Malévich se traslada a Vitebsk (hoy Bielorrusia) junto a sus alumnos y colaboradores. En este lugar, Malévich funda la asociación *Sostenedores del nuevo arte* (UNOVIS); además, prepara a la ciudad para la conmemoración de la Revolución Rusa, escribe tratados supematistas y reflexiona sobre su propio futuro y del arte en general”

“De acuerdo a las cartas y las obras de Malévich, hacia 1928, nacía una nueva concepción del suprematismo. Sin embargo, las ideas sobre el desarrollo de la corriente se rastrean ya a fines de 1910, y comienzos de 1920.

En esta época, Malévich reflexiona mucho sobre la posibilidad de la síntesis entre arquitectura, escultura y pintura. Observa que las Casas y los Palacios de Cultura tienen mucho en común. Se trata del sentido de la influencia que ejercen estas instituciones sobre la gente.

Precisamente, en aquella época el pintor comienza a producir obras dedicadas a la temática del campo. Esta etapa se va a llamar “segundo ciclo campesino”, porque anteriormente, Malévich ya había pintado a los campesinos.

Malévich abre así un nuevo mundo expresivo; nadie lo había hecho antes. Las obras, de alguna manera figurativas, se exteriorizan sin embargo, sin apelar a los elementos reales.

A fines de 1920 y comienzos de 1930, los retratos de los campesinos pierden todo anclaje real. Van a representar la figura prototípica de “todo hombre” (“vsecheloveki”), y del hombre del futuro (“budetlane”), tal como ya aparecieron en 1913, en los bocetos de los trajes para la ópera *Victoria sobre el sol*”

“A través del ciclo campesino de 1928 y de comienzos de 1930, así como de sus otras obras, tratados artísticos y artículos, se puede dar cuenta de la constante búsqueda creativa que convertirá a Malévich en un pintor excepcional. El claro ejemplo de esta excepcionalidad resulta en los dos cuadros homónimos *Cabeza de un campesino*, 1928-29 (los dos se encuentran en el Museo Ruso). Un cuadro representa al campesino sobre un fondo de una cruz roja. El otro cuadro representa al campesino en el campo, junto a sus compañeros, mientras sobre sus cabezas sobrevuelan aviones. Los dos cuadros hacen recordar a uno, que sería el cuadro precursor, pintado entre 1909 y 1910, y también llamado *Cabeza de un campesino.* Lamentablemente, solo subsisten sus reproducciones”

“Malévich coincide con sus colegas pintores en el deseo de cambiar, a través del arte, la psiquis “del hombre contemporáneo”. A la vez, cuando Malévich conversa con sus alumnos, les aconseja correrse del realismo, porque el arte pictórico moderno debe basarse sobre la imagen, expresada por medio del color, el ritmo y su combinación.

Cuando Malévich pinta las temáticas deportivas o laborales, tan cercanas a los pintores soviéticos, no abandona su estilo suprematista.

“Supernaturalismo” indica Malévich en el reverso del marco de la obra *Muchachas en el campo*, 1928-29. Por un lado, Malévich no oculta que las imágenes surgen de sus vivencias; por el otro, subraya la relación con el suprematismo, que se va a llamar nuevo realismo pintoresco, presente en toda su obra suprematista”

“El color va a ser un elemento clave en la constitución de la sociedad contemporánea. Esto se demuestra por las fachadas y la decoración de los interiores de las Casas y los Palacios de Cultura, que Malévich va a llamar “fuego del color”. (…) El va a reclamar a los arquitectos y pintores la necesidad de un nuevo fuego del color, de una *nueva composición colorimétrica[[4]](#endnote-4)*. A fines de 1920, comienzos de 1930, Malévich crea un ciclo pictórico, donde la constante es el “fuego del color”. El pintor sigue repitiendo que “por un lado, el mundo del arte es una mundo sin objetos; por el otro, el arte soviético es un arte simbólico, no es lo mismo que un *arte naturalista o realista”*. Malévich está convencido de que la nueva vida de la sociedad socialista necesita un arte entendido por el pueblo; sin embargo, el arte debe permanecer artístico. A partir de esta idea, Malévich pide a los pintores “elevar al rango de una obra, todo lo que se puede tematizar, y trabajarlo a partir de las nuevas gamas de colores, formas y composiciones”.

Sus dos lienzos *Deportistas,* 1930-31 y *Caballería roja*, 1932 y muchos otros trabajos de aquellos tiempos, son un claro ejemplo de lo que el pintor entendía por la pintura moderna.

Para el arte soviético estos dos motivos no eran especiales. El tema del deporte en los años 1920-30, era un tema muy popular (Alexandr Deineka, *Corrida*; Alexandr Samojvalov, *Muchacha con la pelota*, y otros). Sin embargo, las obras de Deineka y Samojvalov son figurativas y realistas. Mientras que, Malévich expresó el tema del deporte de forma muy abstracta. En su obra *Deportistas*, las figuras -de colores muy fuertes- ni siquiera parecen tener peso y gravedad.

El cuadro *Caballería roja*, como lo atestigua el “año 18”, está dedicado a la Guerra Civil. Sin embargo, no hay en él desplazamientos militares. Los contornos rojos de los jinetes cabalgan sobre un campo abstracto. Se puede percibir la caballería, pero no la vemos como tal. Gracias a los métodos pictóricos creados por Malévich, *Caballería roja* se diferencia de *Muerte del comisario*, de Petrov-Vodkin, donde el suceso narrado es palpable”

“A fines de 1920 y comienzos de 1930, Malévich transita un nivel de abstracción que le permite, sin embargo, expresar un tema (“percepción de la imagen”) sin necesidad de una narración exacta. Lo hace solamente a través del color, el ritmo, la forma, es decir, por medio de los elementos suprematistas. Al pintor ya no le preocupa si sus obras se relacionan con la realidad soviética o no.

De esta manera, en función de su visión de la sociedad del futuro, Malévich comienza a “reunir al hombre” en su obra. En 1932, el pintor escribe: “En este momento estoy trabajando formas, mejor dicho, imágenes humanas en sus *percepciones clásicas,* pero esto no significa que mis creaciones serán al estilo de Venecianos, Ivanov, Fedotov; ellas van a tener la resolución suprematista”.

Lo confirman las obras de 1933, *Retrato de la mujer del pintor*, *Trabajadora* y otras obras. La estilización, los elementos de la abstracción y del suprematismo, llevarán a estas obras fuera del retrato convencional. Los gestos y las poses de recogimiento, la impersonalidad, van a recordar las imágenes sacras de diversas épocas, tal como lo hacía la pintura del Renacimiento.

Se puede pensar que estos retratos estaban destinados para un proyecto (no realizado), que según Malévich debía llamarse *Ciudad socialista.* Es posible que Malévich representaría a sus héroes y mártires, también para este proyecto, pero en este caso, a través de imágenes-percepciones de los trabajadores y la “intelligentsia”. Malévich pinta a sus personajes a la manera de *Deportista* o *Muchacha en el campo*, distanciándose de los pintores del realismo soviético. Los personajes de Samojvalov, Deineka, Pajomov y otros, “viven” en la tierra, pertenecen a una determinada época y país. Los personajes de Malévich -campesinos, intelectuales, deportistas, pioneros- son gente que se encuentra fuera del tiempo y de la nacionalidad. Son la evocación del supernaturalismo, la corriente que crea Malévich a fines de 1920.

Sin apoyo y sin comprensión por parte del gobierno, y tampoco de la mayoría de la “intelligentsia” artística, Malévich sigue luchando por el derecho al arte innovador. En mayo de 1930, Malevich escribe a su amigo Kiril Shutkó: “Sé bien que, a pesar de las calumnias de mis enemigos, mis obras vendrán a reemplazar el viejo arte, la ignorancia medieval y la no aceptación por parte de nuestras gente más iluminada de lo *nuevo*”

1. [↑](#endnote-ref-1)
2. [↑](#endnote-ref-2)
3. [↑](#endnote-ref-3)
4. **Kazimir Malevich: el mundo nuevo**

**Por Giacinto di Pietrantonio**

**(fragmento)**

Traducción de Jaime Arrambide

“El 4 de octubre de 1957, con el lanzamiento del satélite Sputnik 1 (en ruso, “compañero de viaje”), la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) conquista la primacía de haber puesto a orbitar un objeto mecánico alrededor de la Tierra. El 3 de noviembre de ese mismo año, con la perrita Laika en la cápsula del Sputnik 2, es el turno del primer ser vivo. El 12 de abril de 1961 sigue la carrera del espacio con el primer vuelo orbital humano, con el cosmonauta Yuri Gagarin a bordo del Vostok 1. En agosto de 1962, sigue con el lanzamiento del Vostok 3 y Vostok 4, primer vuelo de dos cápsulas acopladas. A bordo del Vostok 6, lanzado junto con el Vostok 7 en junio de 1963, iba la primera mujer en llegar al espacio, la cosmonauta Valentina Tereskova. Más tarde, el 19 de abril de 1971, con la puesta en órbita del Saliut 1 (en ruso, “saludo”), llega la primera estación espacial, y los rusos se alzan con 6 primeros puestos más en la carrera espacial. Si bien no lograron ser los primeros en llevar al hombre a otro cuerpo celeste, conseguido con el desembarco sobre la luna de los astronautas norteamericanos Neil Armstrong y Buzz Aldrin el 20 de julio de 1969, las muchas conquistas soviéticas evidencian el fuerte interés de los rusos por el espacio. Se trata de un interés por el cosmos, o sea por el vacío, un vacío que también se enfrenta a golpes de lenguaje: los rusos llaman a sus pilotos “cosmonautas”, mientras que los norteamericanos, que siendo occidentales y por lo tanto más interesados por el lleno que por el vacío, los llaman “astronautas”. Cuarenta y dos años antes del primer lanzamiento espacial, el 17 de diciembre de 1915, con la presentación de obras suprematistas como Cuadrado negro sobre fondo blanco en la “0.10 Última Exhibición Futurista” en San Petersburgo, Kazimir Malevich se autodefinió como “Presidente del espacio supremo” , y como primer hombre en lanzar el arte del –y en el– espacio suprematista, teorizando y practicando con el “arte no-objetivo” las relaciones entre vacío y lleno, y el primado del “nuevo realismo pictórico”, también profuso en proyecciones futuras.

Con esa revolución de invierno, Malevich subraya que “con el suprematismo, el arte alcanza la expresión sin la representación (…), la supremacía de la pura sensación de las artes figurativas” , impulsando el arte a asociaciones cósmicas, filosóficas y universales. Es el encuentro del espacio terrestre y el espacio celeste de un país de espacios ilimitados, vuelto visiblemente todavía más grande por la nieve que los cubre de blanco durante los largos y gélidos inviernos. Rusia, país blanco por excelencia, vuelve a encontrarse así varios años más tarde, en 1918, en el estadio conclusivo suprematista: el Cuadrado blanco sobre fondo blanco, después de pasar por Cuadrado rojo, realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones (1915), premonitor de la Revolución Rusa. Es la dimensión temporal y métrica de las pinturas la que da la medida de la misión espacio-temporal de la tabula rasa, el “punto cero” de formas y colores del arte que flotan sobre un cosmo-fondo blanco. Es el propio Malevich quien afirma su intención de “ir más allá del cero” , enfrentando y afirmando el infinito. Ir más allá del cero es también el sentido de la “0.10 Última Exhibición Futurista”. No es casual que más tarde, en 1920, en el escrito publicado en Vitebsk, Suprematismo. 34 dibujos , encontremos bocetos de planity, edificios del futuro, las estructuras habitacionales suprematistas que conquistarían el mundo, orbitando como satélites alrededor de la Tierra. Lo mismo pude decirse más tarde de los architektony, también proyectos de arquitectura ideal, modelos de ciudades-residencia orbitantes, modernas y futuras, edificios no tanto para la Tierra como para el espacio galáctico, porque “Dios ha puesto al hombre en un sistema privado de peso” . En esa carrera hacia el espacio futuro del arte y de la vida, es útil recordar lo escrito por el historiador y teórico Nikolai Punin (1888-1953), a propósito de la lucha interna entre dos grandes protagonistas de la vanguardia rusa, Tatlin y el propio Malevich:

Cuándo empezó esto no lo sé. Pero hasta donde recuerdo, siempre estaban dividiéndose el mundo entre ellos dos. La Tierra y el Cielo y el espacio interplanetario, para definir de ese modo la esfera de sus respectivas influencias. Tatlin solía querer para sí la Tierra, y se esforzaba por empujar a Malevich hacia el Cielo, y Malevich, sin rechazar los planetas, no abandonaba la Tierra, sugiriendo que también es un planeta y que por lo tanto puede ser no objetiva

En este punto, yendo más lejos y fuera de Rusia, también es interesante lo que dice sobre el espacio el artista espacialista Lucio Fontana (1899-1968), que sin duda ha visto obras de Malevich y que en respuesta a los norteamericanos, al cortar el lienzo blanco dice: “Si Estados Unidos tiene las praderas, nosotros los argentinos tenemos las pampas”, declaración a la que algunos artistas rusos contemporáneos, como veremos más adelante, añaden "y Rusia tiene la estepa", que cuando está cubierta de nieve, se convierte a través del arte en una metáfora de Cuadrado blanco sobre fondo blanco. Pero no es sólo el suprematismo de Malevich el que se propaga, ya que Enzo Cucchi, especialmente en su primer periodo, crea grandes obras que son evidentes citas al patrimonio iconográfico figurativo maleviciano, y hasta le dedica su exposición de 1984, “Vitebsk/Harar”, en la galería Spur/Westwater de Nueva York, en la que revive el discurso de Blanco y del Negro en Malevich y Rimbaud, citando a Malevich en el catálogo con una nota de Sergei Eisenstein sobre Maiakovski, quien entre otras cosas dice:

“Aquí, el rojo de los ladrillos de las calles principales está cubierto de Blanco. Círculos Verdes, cuadrados Anaranjados y rectángulos Azules sobre este fondo Blanco. Ésta es Vitebsk en 1920. El pincel de K. Malevich ha visitado los ladrillos de sus paredes. Los cuadrados son la "paleta" que gritan estos muros [...]. Círculos Anaranjados, cuadrados Rojos, trapecios Verdes del conciso impacto de la ciudad están frente a nuestros ojos.”

Ese vuelo interpretativo queda confirmado – además de por los testimonios espontáneos directos que he recogido de voz muchos artistas, como Andrei Monastirski, Pavel Pepperstein, Yuri Leiderman, cuando en 1993fui a Rusia para curar la sección rusa “Pasajes a Oriente” en la XLV Bienal de Venecia–, también por la exposición “Zonas vacías. Andrei Monastirski y Acciones Colectivas” curada por Boris Groys para el pabellón ruso en la Bienal de Venecia en 2011. En esa ocasión, se analizaron algunos de los eventos más importantes del nuevo arte ruso que en la década de 1970 trata de escapar de las prohibiciones del realismo socialista con “acciones estéticas en el espacio-tiempo”, realizados en las afueras de Moscú, como señala Andrei Monastirski, artista conceptual y luego también líder del grupo de acciones colectivas integrado por él mismo, Nikita Alekseev, Georgi Kizevalter, Nikolai Panitkov, Igor Makarevic, Elena Elagina, Sabine Hansgen y Sergei Romasko. Como ya mencionamos, ellos consideran como sus acciones sobre la nieve son un desarrollo metafórico del Cuadrado blanco de Malevich, una referencia muy evidente en algunas acciones de esas acciones, como La tercera variante de mayo de 1978, donde el uso de figuras que en vez de cabezas tienen globos de colores hace pensar, evidentemente, en las cabezas ovaladas de los personajes son rostro pintados por Malevich en su periodo post-suprematista, el “supernaturalismo”. Estas acciones confirman no sólo una continuidad estilística, sino también una identificación, una condición social y una expresividad aún obligadas a manifestarse clandestinamente bajo una censura que comenzó en el período estalinista se extendió hasta mediados de los años 80, cuando Mijail Gorbachov pone en marcha la perestroika. Para demostrar la continuidad histórica reciente con lo que siempre ha estado ligado al paisaje ruso, son útiles las palabras del historiador del arte Dimitri Lijachov sobre el medioevo en Rusia:

“En esos bosques, pantanos y estepas, la gente intentaba afirmar su existencia, dar señales de su presencia en ese entorno [...] con el brillo del oro en las cúpulas y los campanarios de las iglesias, [...], y con su amor, amor por el arte de la voz, destinado a los grandes espacios [...], su amor por los colores brillantes en contraste con el verde, y los colores puros del arte popular que destacan sobre el fondo de nieve blanca.”

De hecho, es también sobre esa antigua herencia y paisaje que encarna el arte de Malevich, que arranca en los primeros años del siglo XX y conduce, en 1915, al suprematismo y aún más allá. Esto es visible en su simbolismo y postimpresionismo tempranos, donde el tema son los paisajes de grandes extensiones cubiertas de árboles, obras fundantes, sobre todo Paisaje y Paisaje con casa amarilla, ambas de alrededor de 1906 y de las que Malevich no se separaría jamás. Pero también hay obras con personajes míticos, bíblicos y religiosos, también ellos flotando o sumergidos en un paisaje blanco, rojo o amarillo dorado, como en el caso de los estudios para un fresco que se exhibe en esta muestra. Ciertamente, el uso del amarillo oro es significativo en tanto color simbolista por excelencia, pero teniendo en cuenta la relación que el artista tiene con la pintura de iconos no sorprende tampoco el uso del blanco y el rojo. Demás está decir que el color predominante (amarillo, en este caso) ocupando todo el campo de la tela o el fondo, prefigura el destino posterior, cuando a la superficie de la imagen se le sustrae la figura y el cuadro deviene sólo pura forma-color. Pura forma-color que aquí está en la superficie o el fondo y que no por casualidad da nombre a la serie como “Serie Amarilla”. Y como sabemos, también están la “Serie Roja” y la “Serie Blanca”, colores que más tarde serán específicos del suprematismo”

**Sobre la reconstrucción de la ópera Victoria sobre el sol**

**Joseph Kiblitsky**

**(fragmento)**

“En primer lugar, es importante notar que la palabra “reconstrucción” significa recreación, es decir un acercamiento lo más cercano posible al original: no es lo mismo que realizar una copia o una réplica.

La reconstrucción en ámbitos como la arquitectura, el diseño de paisajes o los objetos tecnológicos, se refiere justamente a la recreación y, si es necesario, a la restauración del objeto perdido. Es importante también recordar que es muy grande la responsabilidad de las personas que se encargan de la reconstrucción, porque ese proceso de “volver” el objeto a la vida debe responder, ante todo, a la mirada de aquellas personas que lo van a observar con “otros” ojos; es decir, con otra estética y gustos muy diferentes a la época en la cual fue creado. El proceso de reconstrucción de la ópera Victoria sobre el sol, se sumerge de lleno en esta cuestión. Se trata un tipo de ópera conocido en Rusia como “misteria” (ópera donde se mezclan temas religiosos y mundanos), que fue compuesta en 1913 por Alexei Kruchenyj (libreto), Mijail Matiushin (música) y Kazimir Malévich (trajes y decorados) . Debió pasar mucho tiempo antes de que fuera revalorizada la importancia de esta ópera capital, y se intentara su reconstrucción.

Veamos entonces qué sucedía el 3 y el 5 de diciembre de 1913, en el teatro Luna Park de Petrogrado. Conocer esto nos ayudará a entender qué pautas siguieron los hombres que se decidieron a reconstruir esta ópera.

De acuerdo a las memorias del poeta Benedikt Lifshits y del libretista Alexei Kruchenyj, todo lo que sucedió el día del estreno fue recogido a través de notas fragmentarias, llenas de emoción. La producción de memorias de las personas que observaron la obra, o participaron en ella, coincidió con la época del creciente interés por los “tiempos pre-revolucionarios”. Así, surge de estas memorias el hecho de que los productores del espectáculo debieron lidiar con un escaso presupuesto, el cual era provisto por los organizadores (la llamada “Unión de la Juventud”). Por ello, y con la idea de abaratar costos, se decidió contratar a jóvenes amateurs, que desde el comienzo se encontraron con la dificultad de tener que memorizar los muy complejos libretos escritos por Jlebnikov y Kruchenyj. De todo el elenco, únicamente dos actores profesionales estaban en condiciones de cantar muy bien, mientras que los amateurs sólo podían recitar, con lo cual por momentos se perdía el ritmo de la ópera.

Por cierto, la puesta en escena distó mucho del profesionalismo de otros teatros. Los actores-amateurs generaban cierto caos, e incluso sobre el escenario llegaban a estorbarse entre ellos mismos. Los trajes, creados por Malévich, producían una dificultad adicional. Fueron hechos de materiales rústicos (estaban confeccionados de varias capas de estopa, masillada y pintada, adicionada sobre un grueso cartón).

Frente a las dificultades, la tarea de los actores-amateurs se acotó a memorizar bien el texto, y sin alterar la idea de la obra y con gestos improvisados, crear la atmósfera de la “conquista” del sol. En este caso, el sol era un personaje negativo, por eso lucía como un cuadrado de color negro.

Hubo solamente dos ensayos, que por cuestiones de complejidad visual y textual, no fueron suficientes. El resultado final hacía recordar a los llamados “capustnik”, especies de performances improvisadas. La música cacofónica de Mijail Matiushin, potenciada por los dos pianos en escena que emitían sonidos disonantes (una creación del mismo Matiushin basada en el sistema de intervalos o “sistema del doble cromatismo”), se “mezclaba” orgánicamente con la acción teatral. Cuando comenzaba la función, todos los personajes llevaban puestos máscaras-cascos que tapaban sus rostros, con lo cual se hacía difícil escuchar el texto desde la sala. Al finalizar el espectáculo, los actores se quitaban las máscaras-cascos, las cuales quedaban en solitario sobre el escenario.”

“El Museo Ruso comenzó los preparativos del montaje de la ópera, cuya representación debía coincidir temporalmente con la apertura, en diciembre de 2013, de la exposición dedicada a la obra completa de Malévich. Se propuso recrear con precisión los elementos compositivos de la ópera: la música, el texto y, especialmente, su estética visual.

El primer paso fue recrear los trajes de Malévich. El trabajo de confección estuvo a cargo de Olga Kalashnikova y su equipo, en el taller de la Academia de Arte y la Industria de A. L. Stiglitz. La reconstrucción del diseño de Malévich duró varios meses. El resultado fue tan bueno que, una vez terminada la reconstrucción, el Museo Ruso se encargó de los trajes para exhibirlos en sus mismas salas. Por otro lado, con la idea de poder proyectar la obra, en uno de los espacios del Museo se montó una enorme pantalla.

El Museo Ruso y el Teatro de la Música y el Drama de Moscú, bajo la dirección de Stas Namin, acordaron trabajar juntos para montar la ópera. La experiencia de la reconstrucción de Victoria sobre el sol fue tan importante para el Teatro de Stas Namin, que se decidió a incluir la obra en su repertorio. El Museo Ruso prestó los trajes para la función.

Los actores, con una gran preparación vocal, convirtieron la obra en un suceso contemporáneo. Sin embargo, después de la función, los mismos actores se quejaron por la incomodidad de los trajes originales de Malévich. Fue así que se decidió elaborar nuevos trajes, idénticos, pero más livianos.

El Museo Ruso recibió el video completo con la música de Mijail Matiushin y la partitura de Alexandr Slizunov. El director del espectáculo, Andrej Rossinski, se esmeró para que los efectos luminosos y sonoros de la composición destaquen la llamada “conquista del sol”. Para la exposición en el Museo Ruso, se construyó además una réplica del escenario, donde se ubicaron los voluminosos trajes, mientras en la pantalla gigante se proyectaba la ópera. El resultado fue muy estimulante: gracias a la propuesta de los organizadores de seguir al pie de la letra la estética de la opera, se logró por primera vez una reconstrucción genuina de Victoria sobre el sol.

A partir de aquel momento, la obra estuvo siempre presente en el repertorio del teatro. El público recibió la obra con mucha emoción, a pesar del hermetismo del lenguaje futurista.

Pasados dos años, luego del estreno de la ópera en el Teatro de Stas Namin, ha quedado claro cuál debe ser el camino para que una reconstrucción sea exitosa. La idea puede resumirse de la siguiente manera: no se debe cambiar el sentido original de la pieza, ni agregar ideas propias del director; lo que hay que hacer es seguir de cerca su registro musical, visual y estético. Y no es exagerado decir que, el montaje de la ópera por parte del Museo Ruso y el Teatro de Stas Namin, sigue siendo aún hoy, la única reconstrucción verdadera.”

**Cómo la *Victoria sobre el sol* revolucionó la vanguardia rusa**

**(Fragmento)**

Por Olivia A. Valentine -George Mason University

Traducción de Jaime Arrambide

**La escena de la distopía**

A las nueve de la noche del martes 3 de diciembre de 1913 –aunque algunas fuentes dicen que todo ocurrió el jueves 5, dos días después–, los espectadores del Luna Park de San Petersburgo pagaron 9 rublos para ver cómo rasgaban un telón por la mitad: era el estreno de *Victoria sobre el sol.* El telón rasgado reveló un retrato de los tres responsables de la construcción de la primera “ópera futurista”: el compositor, Mijaíl Matiushin, el libretista y creador del extraño dialecto del texto, Alexei Kruchenij, y finalmente el diseñador, Kazimir Malevich. No eran, sin embargo, “retratos” normales. Los tres hombres aparecían representados como formas recortadas, de diseño diferente, y el público entendió de inmediato que algo interesante estaba por pasar.

*Victoria sobre el sol* puede ser definida como relativamente ingeniosa, absurda, y obra corta de apenas dos actos breves. En el elenco eran todos hombres, los personajes no tenían nombre ni una personalidad definida, y lo que es más importante aún, el libreto no tenía otro argumento que “la conquista del sol por parte de los hombres fuertes del futuro”. La obra se lanzaba a los brazos del futuro y la modernización. Sin embargo, la *Victoria* es también un retrato del sombrío futuro que le espera a la sociedad rusa si sigue por el mismo camino. En comparación con otras óperas futuristas de la época, fue considerada “el evento teatral más audaz y exitoso”, y también fue vista como una distopía contemporánea. Pero difícilmente pueda decirse que la *Victoria* era una ópera: tenía más texto que música, y por eso en la función sólo había un piano. Muchos la vieron como una **“anti-ópera”**, porque no sólo desafiaba el arte y la forma en que se lo presentaba, entendía y ejecutaba, y lograba expandirse sobre la música creando un estilo explosivo, todo con un piano, sino que también desafiaba el modo en que una ópera debe ser representada.

La obra tenía sus raíces en los ideales iconoclastas, anárquicos y futuristas, con base en el folclore ruso, en especial en lo referido al sol. Para el pueblo ruso y su cultura, el sol era la representación de la belleza, la cosecha y la tranquilidad. En la *Victoria*, sin embargo, ese **simbolismo del sol** es utilizado para poner en escena la destrucción del ideal romántico del siglo XIX en el que el sol es también sinónimo de renacimiento y de un nuevo día, y al conquistarlo, ese ciclo se termina. Los futuristas no sólo estaban embistiendo contra el pasado, sino que también desafiaban los simbolismos del folclore tradicional, confiriéndoles nuevos significados e interpretaciones. Los creadores de la *Victoria* usaban una cacofonía de anti-representaciones del “sol”, porque el sol tenía un papel muy relevante en la mitología eslava. Tomaron como referencia la historia de Snegúrochka, la “Doncella de la Nieve”, llevada a la escena por Alexandr Ostrovski con música incidental Tchaikovski en 1873. Mientras que la obra de Ostrovski terminaba el día más largo del año con el sol brillando a pleno, la *Victoria* termina con la captura del sol, que deja al mundo en tinieblas. Para los vanguardistas, era importante mostrar la destrucción de las tradiciones rusas para dar paso al futuro.

La obra fue pensada para **embestir contra las “viejas” tradiciones y sistemas de creencias**, pero también para mostrar la “emancipación del hombre de su dependencia de la naturaleza, que para los futuristas, hijos de la urbe, en el siglo XX había sido superada por la máquina”. La obra rechazaba las tradiciones en el campo del arte, la literatura y hasta la música, para abrirle la puerta a ideas más modernas y futuristas. Los tres arquitectos de la *Victoria* se propusieron desde el principio atacar el estilo del teatro ruso tradicional, para establecer su propia forma de teatro futurista ruso. Al reflexionar sobre la obra en su ensayo de 1960 titulado “Sobre la ópera *Victoria sobre el sol*”, Kruchenij hace mención a la insuficiencia de fondos para producirla, y a que debieron recurrir a los miembros de la Unión de Jóvenes –un grupo de jóvenes pro-futuristas fundado por Matiushin– para interpretar los distintos roles. Los dos papeles principales fueron interpretados por los dos mejores músicos del grupo. El vestuario diseñado por Malevich estaba hecho de cartón duro, pintado por él mismo, montado sobre marcos de alambre rígido. Si bien el vestuario estaba pintado con un esquema de colores fuertes, no le alcanzó el dinero para comprar toda la pintura necesaria, así que los trajes se veían deslucidos. La *Vcitoria* sólo tuvo dos ensayos generales –incluido el ensayo con vestuario–, y Kruchenij menciona que Matiushin se quedó extático por la eficacia de esos actores amateurs que habían contado con tan pocos fondos y tiempo para ensayar.

**Los elementos**

La *Victoria*, por supuesto, fue una representación muy extraña que no fue bien recibida ni por el público ni por la crítica, debido a su extraño lenguaje, música, vestuario y decorados. Para su creación esencial el rechazo de todas las formas de la razón y la tradición en el arte, la literatura y la música. Este cambio se lograba mediante el **"alogismo",** un término acuñado por el director ruso Nikolai Evreinov, donde uno aspiraba a ser diferente, imaginaba un entorno diferente, y según el cual las personas nacían con un deseo profundo en el alma de ser diferente. Es similar a la idea de instinto teatral, también acuñada por Evreinov. Muchos de los artistas cubofuturistas rusos de entonces –entre ellos, muchos que con el tiempo se volverían suprematistas–, llegaban a considerar su trabajo como “una renovación de los lenguajes artísticos, y enfatizaban las características específicas de sus logros estéticos”. Se creía que “la alógica universo es tan espontánea como la naturaleza del teatro” y que el proceso de actuar en una obra “ya sea de teatro, con poesía, o en la rutina diaria, puede compararse a un proceso cognitivo que permite investigar lo que racionalmente sería incognoscible”. El alogismo era una forma de abstracción, un presagio del dadaísmo y el arte suprematista que era altamente impredecible e indistinguibles a primera vista, pero profundamente simbólico y rígido en sus significados. También era visto como un acto de equilibrio entre lo normal y lo absurdo. Y también puede ser visto como un enigma para el espectador, para el cual no hay respuesta correcta, ya que no sería posible formularla con claridad. Esta nueva forma de pensar en balancear dos opuestos se convirtió en una inspiración para Kruchenij, Malevich, y Matiushin, cuyo trabajo allanó el camino para la más famosa ópera futurista rusa.

 **El lenguaje** de *Victoria sobre el Sol* no cayó bien ni al público ni a los críticos porque el guión desafiaba completamente la razón. En su lugar, abrazaba una nueva técnica literaria, llamada **zaum.** El término fue acuñado y creado por Jlebnikov y ampliado y minimalizado aún más en términos de la estructura lingüística por Kruchenij. Fuertemente influenciado por este nuevo estilo de la literatura, Kruchenij lo utilizó para componer todo el guión de la *Victoria*. Esta nueva fónica literaria ayudó a impulsar al movimiento futurista en el contexto de la revolución de la vanguardia rusa. Zaum, que también se puede denominar como "beyonese" ya que coincidió con la aparición de alogismo en las artes visuales, era considerado un lenguaje mágico. Combinaba el habla inconsciente con el habla de la intuición, para luego terminar rechazando de plano cualquier patrón predicho de expresión. El zaum “coloreaba muchos temas y motivos de la poesía transnacional de múltiples capas de Kruchenij”. En lugar de confiar en lo que se decía, se centró en cómo sonaba y se veía en el papel. Por lo tanto, este nuevo lenguaje abarca la suma de ideas y esfuerzos de fonética física y aspectos visuales. Todo el diálogo de *Victoria sobre el sol* fue escrito en zaum, donde compositivamente nada tenía sentido, pero lingüísticamente sonaba hermoso.

La *Victoria* se centraba en los conceptos clave de **peso, velocidad y dirección**. Confiaba más en el peso, la velocidad y la dirección que en cualquier color que se mostrase en un momento específico. Los efectos escénicos y la interrelación entre dirección de escena y escenografía generaban en el público un efecto de artes vivas. De acuerdo con la filosofía artística de Malevich, si un artista seguía pintando según leyes establecidas por otra persona, entonces ese arte no era ni verdadero ni sincero. El artista tenía que liberarse de las restricciones de las leyes artísticas. Sólo entonces el artista pintaría el lienzo o esculpiría el mármol con mente sana y espíritu limpio. Para Malevich, era mejor ver el arte como el artista ve un nuevo bastidor en blanco: una nueva oportunidad de explorar algo único. La idea radical de que el inconsciente domina el consciente humano ayudó a conformar el arte suprematista de Malevich. No sólo ayudaba a construir un nuevo proceso de pensamiento, sino que a los ojos de Malevich, también un nuevo individuo.

El famoso *Cuadrado negro* de Malevich, inspirado en los telones de fondo que había creado para la *Victoria*, no era más que un cuadrado negro pintado sobre un bastidor blanco. Con esa creación se conforma el trío de pinturas del ***Cuadrado negro****,* el ***Círculo negro***, y la ***Cruz negra***, que representan las bases del arte suprematista. Ese trío de composiciones está conectado a la idea de espiritualidad en Malevich, para quien toda conexión de lo representado con algo superior tenía un valor artístico mayor. El primer *Cuadrado negro*, pintado en 1915, se vio directamente influenciado por los diseños para la *Victoria*, ya que en la representación original faltaban colores. Sin embargo, en este trío de pinturas (círculo, cuadrado y cruz), el cuadrado recién llegó después del círculo. Malevich es conocido por su *Cuadrado negro*, ya que fue pintado y luego recreado infinidad de veces, pero el verdadero fruto de la *Victoria* fue el círculo. El “sol” era un círculo negro, y así, al pintarloen el extremo superior derecho del lienzo y no el en medio, revela un espacio y una desconexión con la realidad. Si lo hubiese situado justo en el centro, reflejaría unidad. Pero al estar desplazado a un costado, representa discordia y división, dos aspectos cruciales tomados de la destrucción presente *Victoria sobre el sol*.

La consolidación del suprematismo no puede ser analizada sin mencionar los **“avances” musicales** de la *Victoria*, y que debemos a **Matiushin**, a quien se consideraba un hombre renacentista, que sabía de música, arte, literatura y educación. Kruchenij dice que Matiushin eran “un eximio violinista, artista, escultor… y muy cercano a la literatura”. En cuanto a la *Victoria*, Matiushin compuso para un piano porque fue lo único que pudieron conseguir, y para cantantes masculinos, ya que sólo tenían actores varones, así que la partitura vocal es sólo para bajos y barítonos. La música fue vista como el toque final a los aspectos futuristas de la ópera, y fue considerada como una **“anti-música”.** Estaba muy influenciada y ha sido frecuentemente comparada con la *Alegoría de la primavera* de Stravinski, obra explosiva y atonal estrenada apenas seis meses antes, a principios de 1913. Hay dos versiones de la partitura de la *Victoria*: la primera, publicada en el libreto para la función de 1913, y una segunda, considerada más completa.

Tras el **estallido de la revolución**, en 1917, resucitar la *Victoria* parecía el camino más adecuado a seguir. Ahora, *Victoria sobre el sol*, que se había propuesto desde un principio como un puntapié inicial del futurismo ruso, cobraba un significado nuevo y aún más relevante, no sólo para el futurismo, sino en el contexto de la historia en su conjunto. Aunque no aceptado en un principio, su objetivo de ser una “anti-ópera” así como una máquina de lanzamiento de las ideas futuristas y luego de las ideas filosóficas y artísticas del movimiento suprematista, contribuyó a invocar, influenciar e inspirar toda una visión enteramente nueva y revolucionada del arte. La *Victoria* ofreció un panorama completamente distinto sobre la vida simbólica en la cultura rusa, así como un camino para que los futuristas dejaran atrás las tradiciones y encendieran la chispa de **su propia revolución**. Actualmente, es una obra rara vez representada y presenciada. Por el contrario, sólo es conocida por sus avances artísticos, y no por sus novedades lingüísticas y tonales. Quienes tienen la suerte de participar en alguna de esas escasas representaciones actuales enfrentan desafíos similares a las que enfrentaron los creadores originales, aunque se trata de un tipo de obra hoy por hoy mucho más aceptada y respetada. Sus creadores ciertamente dejaron una marca duradera, en su tiempo y para la historia. Porque en definitiva, “todo está bien si empieza bien y no tiene fin: el mundo perecerá, ¡pero nosotros quedaremos!”

**Malevich y la arquitectura**

Desde 1923 hasta 1927, Malevich produjo una serie de modelos tridimensionales llamados **“arquitectones”** que funcionaban como ensamblajes concretos de sus formas abstractas, más experimentales que funcionales. Se trata de una serie de modelos de yeso blanco compuestos por diversos bloques rectangulares agrupados de forma vertical y horizontal, acompañados de dibujos y diseños llamados **“Planits”.**

**Los “prouns” de El Lissitzky**

En los días que siguieron a la Revolución rusa, Malevich reconsideró las premisas del suprematismo al declarar que “la pintura estaba rendida”. Por este tiempo, El Lissitzky (artista, diseñador, fotógrafo, arquitecto y profesor) desarrollaba su propia variante suprematista: los **“Prouns”,** una serie de pinturas abstractas y geométricas que buscaban relacionar el espacio visual del surpematismo con el espacio del observador, yendo así más allá de la pintura hacia el terreno tridimensional, con ejes cambiantes y perspectivas múltiples. El propio artista definió la serie como “una estación de enlace de la pintura con la arquitectura”.

**Los proyectos del grupo UNOVIS en Vitebsk (1920-1922)**

En 1919, El Lissitzky convenció a Malevich para que dejara su puesto de profesor en Moscú y se trasladara a **Vitebsk**. Al año siguiente, en 1920, allí se creó oficialmente el **UNOVIS** (un grupo de artistas rusos que buscaba explorar y desarrollar nuevas teorías y conceptos en arte), que Malevich presidió y que fue dominante en la escena artística del momento.

Los proyectos del colectivo no involucraron la construcción de nuevas formas arquitectónicas ni rediseñaron el espacio urbano. En la mayoría de los casos,expandieron y tradujeron las características compositivas y formales del suprematismo a **superficies más grandes y bidimensionales**, como tablones publicitarios en negocios y tranvías, murales en exteriores e interiores y paneles geométricos en fachadas de edificios.

**MANIFIESTO SUPREMATISTA UNOVIS, 1924**

**Kazimir Malevich**

**(Extractos)**

“A partir de ahora la pintura de cuadros queda para aquellos que, pese al esfuerzo infatigable de su conciencia, no han logrado liberarse de la superficie. **La nueva morada del hombre se encuentra en** **el espacio**. Reconocemos la grandeza de la cultura antigua. No negamos que fue grande para su época. Pero toda nueva idea requiere una nueva forma adaptada a ella. Consideramos liquidada la forma de las manifestaciones pictóricas estetizantes. El suprematismo concentra sus esfuerzos en el frente de la arquitectura y llama a todos los arquitectos revolucionarios para que se unan a él”

**LOS “ARQUITECTONES”**

**Traducción de Jaime Arrambide**

**Concepto**

El “arquitectón” es un neologismo acuñado por Malevich, empleando las letras del alfabeto griego: *Alfa, Beta, Theta*, etc. Resulta verosímil que durante ese periodo de entusiasmo en el que el suprematismo no solamente quería ofrecer una nueva interpretación del mundo, sino también remodelar su apariencia, se decidiera por utilizar un nuevo alfabeto, punto de partida de **un nuevo lenguaje.**

**Estructura**

Entre las construcciones horizontales y verticales, existe un punto en común esencial: **la cruz.** Excepto el *A15*, todos los “arquitectones” de Malevich están concebidos según un sistema ortogonal. **El ángulo recto y la línea recta** determinan la totalidad de las formas. El círculo sólo aparece como decoración, pero jamás en la estructura. La idea de **dinamismo** es un vector-clave de la creación en Malevich, tanto en pintura como en los volúmenes. Esa idea es utilizada tanto en sentido metafórico como real. **El cuadrado** **se desplaza en el espacio**, vertical y horizontalmente. Los verticales parecen más bien macizos, pero esa sensación de pesantez suele borrarse gracias a la extrema **luminosidad** **del yeso**. En los modelos horizontales, los desplazamientos de los cuadrados son más o menos rápidos, y es esa velocidad la que en definitiva termina determinando su dimensión. Nada es simétrico, pero cada elemento es contrabalanceado por otro elemento que se le corresponde.

*“Arquitectones” y arquitectura: la analogía es evidente. Pero creo que ceñirse a esa comparación no sería del todo exacto, ya que entre la búsqueda de los mejores medios para adaptar la forma a la función y* ***el intento******de formalizar la intuición del espacio*** *existe una enorme diferencia. Para Malevich, la arquitectura debe formar parte de las consideraciones de todo artista plástico: “el arte moderno no es pictórico ni imitativo, sino ante todo arquitectural”.*

*Asistimos a una materialización del espacio, que provoca sensaciones de* ***estatismo******y dinamismo*** *inducidas por la interrelación de diferentes movimientos en momentos diferentes (...) La sensación varía de un modelo a otro. En los modelos horizontales, todo nos habla de pesantez y peso acumulado: un reposo dinámico. Mientras que los modelos verticales exudan un dinamismo más agitado, más exteriorizado. Allí, la estabilidad es mayor y parece ofrecernos tiempo de reposo: son como playas de superficies horizontales.*

(Caroline Kealy, “Les architectones”)

*“Una de las consecuencias de mi interés por Malevich fue mi decisión e emplear la pintura como herramienta de diseño. El sistema de dibujo arquitectónico tradicional me resultaba limitante, y estaba buscando un nuevo modo de representación. Estudiar a Malevich me permitió desarrollar* ***la abstracción como principio***

***investigativo.*** *(…) Sus formas geométricas dieron comienzo a un desarrollo que excede el plano, convirtiéndose en* ***fuerzas y energías*** *que conducen a ideas sobre cómo el espacio mismo puede ser distorsionado para aumentar el dinamismo y la complejidad sin perder continuidad. Mi trabajo exploró esas ideas a través de conceptos como* ***explosión, fragmentación,******distorsión y agrupamiento.*** *Las ideas de liviandad, flotación y fluidez presentes en mis obras son fruto de esa investigación.”*

*(Zaha Hadid, en el número de julio de 2014 de la London*

*Academy of Arts Magazine)*

**Fuentes:**

Dulguerova Elitza. *Objectless in Vitebsk*. *Reflections on Kazimir Malevich, Arquitecture, and*

*Representation,* Scapegoat Journal, Issue 03.

Martin, Jean-Hubert. *Malévitch*, L’Art suprématiste et la volumo-construction”, en

CatalogueMalevitch dans les collections du MNAM: architectones, peintures, dessins, Paris: Ed.

du Centre Pompidou, 1980. [↑](#endnote-ref-4)