



**»Skrivnost« Črnega kvadrata:  
obrnjena perspektiva**  
The »Mystery« of the *Black*  
*Square*: Reverse Perspective

✉ **BOJAN ANĐELKOVIĆ** • [bojandjelkovic@gmail.com](mailto:bojandjelkovic@gmail.com)

SLAVICA TERGESTINA  
European Slavic Studies Journal

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

VOLUME 22 (2019/I), pp. 96-113  
DOI 10.13137/2283-5482/24685

Članek ponuja eno izmed možnih genealogij najbolj emblematične umetnine suprematizma in ruske avantgarde nasploh – Črnega kvadrata Kazimirja Maleviča. In sicer, od njegove prve »prikazni« v letu 2013 v kubofuturistični operi *Zmaga nad Soncem* do razvpite *Zadnje futuristične razstave* iz leta 2015. Prispevek tematizira vse v povezavi s teatrom oz. genealogijo gledališke perspektive, prek koncepta t.i. »obrnjene perspektive«, kot ga razvija ruski svečenik, mistik, filozof in matematik Pavel Florenski v istoimenskem delu iz leta 1922, ter koncepcij resničnega in lažnega gledališča v Nietzschejevem zgodnjem delu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*.

ČRNI KVADRAT, KAZIMIR  
MALEVIČ, SUPREMATIZEM,  
PERSPEKTIVIZEM, OBRNJENA  
PERSPEKTIVA, PAVEL FLORENSKI,  
ZAUM, VEČDIMENZIONALNOST,  
PROJEKTIVNOST, IKONOPISJE

The article offers one of the possible genealogies of the most emblematic Suprematist artwork and the Russian avant-garde in general: *Black Square* by Kazimir Malevich. Covering the period from its first 'apparition' in 1913 in the Cubo-Futuristic opera *Victory over the Sun* to the infamous *Last Futuristic Exhibition* in 2015, it deals with everything related to the theatre or the genealogy of theatrical perspective through the concept of the so-called 'reverse perspective' as developed by the Russian priest, mystic, philosopher and mathematician, Pavel Florensky, in the eponymous work from 1922, and the conceptions of the real and false theatre in the Nietzsche's early work *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*.

BLACK SQUARE, KAZIMIR  
MALEVICH, SUPREMATISM,  
PERSPECTIVISM, REVERSE  
PERSPECTIVE, PAVEL FLORENSKY,  
ZAUM, MULTIDIMENSIONALITY,  
PROJECTIVITY, ICONOGRAPHY

**ROJSTVO PERSPEKTIVE IZ SMRTI TRAGEDIJE**

Med številnimi spisi ruskega pravoslavnega duhovnika, filozofa in matematika Pavla Florenskega, čigar ideje so vplivale na rusko avantgardo, najdemo tudi več razprav s področja umetnostne zgodovine in teorije. Za naš namen je najpomembnejša *Obrnjena perspektiva*, ki nastopa proti t. i. »linearni« ali »frontalni« iluzionistični perspektivi v slikarstvu. Florenski v tem spisu prepričljivo pokaže, da »izkrivljena«, »lažna«, »napačna« ali »obrnjena« perspektiva, kot jo najdemo na pravoslavnih ikonah, pa tudi v slikarstvu starih Grkov, Egipčanov ali Kitajcev, ni takšna zato, ker njihovi avtorji ne bi bili seznanjeni z geometričnimi predpogoji perspektivičnega prikazovanja, ampak izhaja iz načrtnega kršenja oziroma zavračanja linearne perspektive kot subjektivističnega in iluzionističnega posnemovalnega principa navidezne, tj. fizične »resničnosti« - in sicer »zaradi religiozne objektivnosti in nadosebne metafizičnosti« (Florenski 2013: 13). Pomembno je razumeti, da tisto, kar se imenuje neperspektivično slikarstvo, seveda ni brez perspektive, ampak gre za slikarstvo, ki ima drugačno perspektivo, kot je linearna, ki jo lahko definiramo kot perspektivo, pri kateri se dve premici oziroma bežiščnici sekata v nekem očišču oziroma točki izginotja na horizontu slike. V tem smislu lahko na celotno zgodovino slikarstva gledamo kot na nenehen boj med »perspektivičnim« in »neperspektivičnim« prikazovanjem resničnosti, pri čemer gre po Florenskem za dve različni izkušnji sveta, glede na dve različni življenjski konceptiji časa: »Kajti konec koncev obstajata samo dve izkušnji sveta - splošnočloveška izkušnja in 'znanstvena', tj. kantovska izkušnja, tako kot obstajata samo dva odnosa do življenja - notranji in zunanji, kot obstajata dva tipa kulture - kontemplativno-ustvarjalna in roparsko-mehanska.« (26)

Z Nietzschejevimi besedami bi lahko zapisali, da obstajata le aktivno-afirmativna, resnično ustvarjalna kultura in reaktivno-nihilistična, dekadentna kultura. »Antikrista« Nietzscheja v zvezi z ruskim pravoslavnim duhovnikom ne omenjamo kar tako, saj tudi Florenski za kraj in čas rojstva trenutno prevladujoče, »'znanstvene', tj. kantovske izkušnje« sveta oziroma »roparsko-mehanske kulture« določijo prav Grčijo in peto stoletje pred našim štetjem. To rojstvo poveže s propadom kolektivno-religioznega (Nietzsche bi rekel dionizičnega) občutja sveta in z vznikom »individualnega mišljenja posameznika z njegovega posebnega gledališča« (14) – Nietzsche bi dejal, da se je prek Platona in Evripida zagnalo »neznansko gonilo logičnega sokratizma« (prim. Nietzsche 1970: 79). Še več, vznik nove kulture individualizma Florenski poveže prav z vpeljavo individualnega pogleda v gledališču, ki naj bi se manifestiral predvsem prek vpeljave linearne, torej iluzionistične perspektive v scenografiji, saj ta predpisuje točno določeno točko pogleda. To se zgodi okrog leta 470 pred našim štetjem:

*Predtem je grški oder poznal le »slike in tkanine«, sedaj pa so začutili potrebo po iluziji. S predpostavko, da je gledalec ali pa dekorater-slikar resnično, tako kot ujetnik Platonov, priklenjen na gledališki kraj in ne more, pravzaprav tudi ne bi smel imeti neposrednega življenjskega odnosa do resničnosti, da je kot s kakšno stekleno pregrado ločen od odra in je le negibno oko, ki gleda, brez pronicanja v samo bistvo življenja in, kar je najpomembnejše, s paralizirano voljo,<sup>4</sup> glede na to, da samo bistvo sekulariziranega gledališča zahteva brezvoljno gledanje na oder kot na nekakšno prazno prevaro, ti prvi teoretiki perspektive, pravim, postavljajo pravila naivne prevare gledališkega gledalca. Anaksagora in Demokrit živega človeka nadomestita z gledalcem. (15-16)*

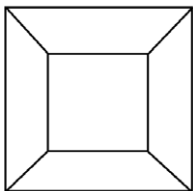
**1**  
Prim.: »Zamislimo si zdaj veliko Sokratovo kiklopsko oko uprto v tragedijo, oko, v katerem ni nikoli zasijala blaga blaznost umetniškega navdušenja« (poudarek B. A.; Nietzsche: 80)

Florenski omenja Anaksagoro in Demokrita kot izumitelja perspektive, kajti po Vitruviju naj bi skušala prva znanstveno pojasniti problem slikanja dekoracij oziroma problem linearne perspektive, ki se prvič pojavi pri Ajshilu in se prek Sofokleja stopnjuje do Evripida. Skratka, gre prav za tisto razvojno pot gledališča, ki jo Nietzsche označi za pot smrti resnične tragedije. Tudi Nietzsche na enem ključnih mest *Rojstva tragedije*, tik preden bo Sokrata razglasil za »drugega gledalca« in ga namesto Evripida imenoval za resničnega morilca tragedije ter glavnega Dionizovega nasprotnika, omenja Anaksagoro v podobno negativnem kontekstu. Sklicujoč se na sloviti Anaksagorov stavek – »V začetku je bilo vse skupaj; potem je prišel razum in napravil red.« – Nietzsche primerja Evripida in Anaksagoro: »In kakor se Anaksagora s svojim umom (nous) kaže med filozofi kot prvi trezni med samimi pijanimi, podobno je najbrž Evripid dojemal svoje mesto med drugimi tragedi« (Nietzsche: 75). Nič manj vzvišeno-ciničen ni do Anaksagorovega racionalnega uma Florenski: »Značilno je, da prav Anaksagori, tistemu Anaksagori, ki se je trudil, da samoživi božanstvi Sonce in Luno spremeni v razžarjeno kamenje, da pa božansko stvarjenje sveta zamenja s središčno stihijo, skozi katero so nastala svetila, da prav temu Anaksagori Vitruvius pripisuje iznajdbo perspektive« (14). Perspektiva se torej po Florenskem pojavlja »v območju uporabne umetnosti, natančneje, v območju gledališke tehnike, ki zase angažira slikarstvo in ga podreja svojim ciljem«, njen namen pa je »resničnost zamenjati z njenim prividom« (15). »Dekoracija je prevara, čeprav tudi lepa, medtem ko je čisto slikarstvo, oziroma vsaj hoče biti, predvsem resnica življenja, ki ne podstavlja življenja, temveč ga simbolično nadomešča v njegovi najgloblji realnosti« (prav tam).

## »SKRIVNOST« ČRNEGA KVADRATA

Težko se je upreti temu, da razmišljanj Florenskega o čistem slikarstvu, ki naj bi prikazovalo najgloblje resnice življenja, ne bi povezali z Malevičevimi idejami suprematističnega slikarstva kot čistega in nepredmetnega občutja, v katerem bodo »oblike živele kot vse žive oblike narave«. Glede na to, da je bil Malevič kot prijatelj Florenskega seznanjen z njegovimi koncepti, se postavlja vprašanje, ali ni »rojstvo« črnega kvadrata v scenografiji za *Zmago nad soncem* v nekakšni »skrivnostni« zvezi z obrnjeno perspektivo, o kateri govori Florenski? Če je namreč iluzionistična perspektiva rojena v območju gledališke scenografije, mar ni potem prav območje gledališča praviše mesto za njeno »ukinjanje« oziroma »sprevrnitev« – za inauguracijo novega slikarskega realizma, ki si je zastavil za cilj enkrat za vselej opraviti z vsako iluzijo, predvsem pa z linearno, iluzionistično perspektivo? Da si je *Zmago nad soncem* kot kolektivno manifestativno dejanje ruskega futurističnega gibanja za cilj zastavila obrniti stvari na glavo, ni nikakršnega dvoma. O tem govori tudi ena od fotografij Matjušina, Kručoniha in Maleviča iz časa ustvarjanja opere, na kateri je ozadje, ki predstavlja lepo urejeno meščansko sobo, značilno za takratne komercialne fotografske studije, »obrnjeno na glavo«. Tudi njihova kubofuturistična opera bo »obrnila na glavo« dotedanje (meščansko) gledališče, z njegovim slikarstvom, glasbo in poezijo vred.

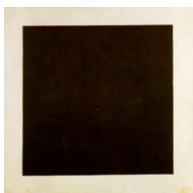
*Format [fotografije] spominja na nedavno sliko Davida Burljuka, ki je oblikovana tako, da se jo lahko gleda z vseh štiri strani. Še več, dejansko pohištvo je obrnjeno napačno, tako da so ruski futuristi umeščeni v ta alegorični prostor. Zavesa, vidna v ozadju, se pojavi tudi na risbah iz leta 1913. Malo verjetno je, da ta prostorska izkrivljanja ne bi odražala sodobnih spekulacij o četrti dimenziji. (Milner 1996: 87)*



**FIG. 1 ↑**  
Schleglova »frontalna«  
projekcija kocke  
v dveh dimenzijah  
/ »Okvir«-diagram  
Malevičevih risb  
za scenografijo opere  
*Zmaga nad soncem*.



**FIG. 2 ↑**  
Kazimir S. Malevič,  
skica za scenografijo  
petega prizora v operi  
*Zmaga nad soncem*: Hiša.  
1913 (Malevič 2010).



**FIG. 3 ↑**  
Kazimir S. Malevič,  
Štirikotnik (Črni  
kvadrat). 1914–1915?  
Olje na platnu. Galerija  
Tretjakov, Moskva  
(Malevič 2010)

Vrnimo se še enkrat k prvemu pojavu črnega kvadrata leta 1913, ki ga Malevič nariše na skice za scenografijo *Zmage nad soncem*. Videli smo, da smo naredili napako, ko smo zapisali, da je bil na začetku suprematističnega slikarstva črni kvadrat. Rekli bi tudi lahko, da je bil na začetku pravzaprav beli kvadrat, saj je bil črni kvadrat naslikan na belo kvadratno ploskev. Zdaj pa se bomo popravili še enkrat: na začetku – tako kot na koncu – sta bila *dva bela kvadrata*! Le da na začetku nista bila naslikana, temveč vrisana drug v drugega, pri čemer so bili koti manjšega kvadrata povezani s koti velikega kvadrata. To je temeljni »okvir« ali diagram vseh Malevičevih skic za scenografijo opere *Zmaga nad soncem*, vključno z najbolj minimalistično med njimi, pri kateri Malevič enostavno povleče diagonalo iz spodnjega levega kota manjšega kvadrata in potem tako nastali zgornji trikotnik pobarva v črno. To je izhodiščna skica, ki bo kasneje, kot z nekakšnim čudežem, »ustvarila« Črni kvadrat na beli osnovi. Pravimo, »s čudežem«, kajti če smo povsem natančni, na tej risbi sploh še ni videti nobenega črnega kvadrata – sta le črni in beli pravokotni trikotnik s skupno hipotenuzo, vrisana v večji, bel kvadrat.

Postavlja se vprašanje, zakaj so vse scenografske risbe za *Zmaga nad soncem* narisane prav v takšnem »okvirju«? Na enega izmed možnih odgovorov smo naleteli dokaj naključno, skorajda zaumno. V besedilu Viktorja Šklovskega »Prostor v slikah in suprematisti« iz leta 1919 (v: Malevič 1980: 100–102) najdemo natanko tako risbo dveh kvadratov, vrisanih drug v drugega, ki je Šklovski sicer ne potrebuje, da bi razrešil misterij črnega kvadrata – ne tistega iz leta 1913 ne tistega iz leta 1915, teh se tam sploh ne omenja –, ampak da bi ponazoril problem perspektive. Šklovski razlaga:

*Predstavljajmo si majhen kvadrat, vrisan v velikega. Povežimo njune kote. Sedaj pozornost usmerimo na mali kvadrat. Videli bomo*

*piramido brez vrha in s kvadratno osnovo, s temenom obrnjnim proti nam.*

*Zdaj pa se usmerimo na veliki kvadrat: videli bomo isto piramido, le da tokrat z osnovo obrnjeno proti nam, skorajda vtisnjeno. [Glede na to, kar nas tukaj zanima – torej Malevičeve scenografske risbe za opero Zmaga nad soncem – lahko drugo, »piramido brez vrha« vidimo tudi kot gledališki oder oziroma »italijansko škatlo«.] Če pa risbo bežno pogledamo, ne da bi se osredotočili na katerikoli obris, oblike ne bomo opazili. [...]*

*Veliki kvadrat lahko vidimo kot prvi plan, majhnega pa kot zadnji, lahko pa je tudi obratno. [...] Nazadnje lahko risbo tudi potlačimo, jo sploščimo [...]. Evropsko slikarstvo je kanoniziralo drugi primer, s paralelami, ki konvergirajo v perspektivi. Japonsko in bizantinsko slikarstvo sta kanonizirala prvi primer, dosegajoč tako imenovano obrnjeno perspektivo. Freske in mozaiki pa se izdelujejo po tretjem principu. (prav tam)*

Kot omenjeno, Šklovski problematike perspektive ne poveže z Malevičevim črnim kvadratom. Prepričan je, da suprematizem ne pozna perspektive, saj gre za »dvodimenzionalno« slikarstvo: »Ne trdim, da bo slikarstvo za vselej ostalo nepredmetno. Slikarji so tako močno hrepeneli po četrti dimenziji, da se bodo težko zadovoljili le z dvema.« Znano je, da se je Malevič v letih 1913–1915 intenzivno ukvarjal prav s četrto dimenzijo in je bil, tako kot drugi ruski futuristi, dobro seznanjen z idejami Uspenskega, Hintonona in drugih, ki so pisali o tej problematiki (v zvezi s tem gl.: Milner 1996, Pranjić 2013). Poleg tega šestindvajset od devetintridesetih Malevičevih del, popisanih v katalogu *Zadnje*



*futuristične razstave 0,10*, v naslovu omenja drugo ali četrto dimenzijo, tretja pa sploh ni omenjena. Kako naj razumemo ta Malevičev zaum?

Vrnimo se k Florenskemu in njegovi *Obrnjeni perspektivi*. Opirajoč se na Kantorjevo teorijo množic, Florenski piše, da je »prikaz štiri- ali tridimenzionalne resničnosti na dvodimenzionalni ravnini možen, in možen je ne le na ravnini, temveč na kateremkoli odseku ravne ali ukrivljene linije. [...] Podobno se lahko na stranici kvadrata ali na samem kvadratu prikaže kocka, hiperkocka in nasploh kvadratasta geometrična tvorba (polihedroid) kakršnegakoli ali celo neskončnega števila dimenzij« (Florenski: 51–52). Če zdaj na Malevičev »okvir« scenografskih risb za *Zmago nad soncem* pogledamo z geometričnimi očmi Florenskega, bomo ugotovili, da gre pravzaprav za tridimenzionalno kocko v dveh dimenzijah. Bitju, ki bi živelo in doživljalo svet v dveh dimenzijah, bi bila namreč tridimenzionalna kocka iz »frontalne« kota gledanja videti natanko tako kot »okvir« Malevičevih risb. Ko pa Malevič kasneje pri suprematističnem *Črnem kvadratu* »ukine« oziroma prebarva linije, ki povezujejo kote večjega in manjšega kvadrata, s tem »ukine« tudi vse sledi tretje dimenzije – dobesedno prebarva jo. Na ta način je kocka sploščena v kvadrat oziroma tretja dimenzija reducirana na drugo dimenzijo. Pa vendar je tudi druga dimenzija vprašljiva, saj je pri kvadratu vseeno, kaj je višina, kaj širina – če pa strani kvadrata krajšamo v neskončnost, bomo dobili točko, ki sploh nima dimenzij.

Na še eno možnost izvora Malevičevega kvadrata iz kocke nalletimo v gledališkem listu predstave Dragana Živadinova *Trije izdelki Noordung* iz leta 2000, in sicer v pogovoru Vitalija Pacjukova s fizikom Genadijem Šipovom (v katerem se med drugim omenja tudi »točka kot osnova sveta, o čemer je pisal Florenski, ki izstopa iz linearnega konstruktivizma«):

*Možno je, da je Malevič preko P. D. Uspenskega spoznal teorijo angleškega filozofa K. Bregdona o človeku-kocki, ki je metafizično bit človeka opisovala kot kocko. Kocka se je dvigovala iz finih svetov in padala v naš zgoščen svet, izgubljala dimenzije ter se spreminjala v ploskev. Ta podoba je zelo aktualna v našem sistemu, kjer naš svet predstavlja projekcijo višjih realnosti. (Trije izdelki Noordung 2000: 10)*

Na delu je suprematistična zaumna logika smisla: šele ko ukinemo vse dimenzije, so lahko vse hkrati prisotne; šele ko vse zvedemo na nič, bo lahko nič postal vse. Šele ko je torej tridimenzionalna kocka na tak način zvedena na to ničto dimenzijo – namreč, če ožimo kvadrat v neskončnost, bomo dobili točko, ki sploh nima dimenzij –, se bo lahko Maleviču onstran te ničle odprla »četrta dimenzija«. In kaj je v tem primeru »četrta dimenzija«? Videli smo, da Šklovski na primeru dveh kvadratov, vrisanih drug v drugega, omenja tri možnosti gledanja kot tri možnosti perspektive: manjši kvadrat se nam lahko zdi bližji, lahko bolj oddaljen od velikega ali pa sta oba v isti ravnini. »Četrta dimenzija« pa je četrta možnost, ki je Šklovski ne omenja, saj se ta objektivno ne zdi mogoča – vendar ne tudi v zaumnem, »neobjektivnem« oziroma »nepredmetnem« svetu suprematizma: »četrta dimenzija« je četrta možnost, v kateri lahko vidimo vse tri prejšnje možnosti kot tri možnosti perspektive –, in sicer hkrati in nezdružljivo: črni kvadrat je hkrati *pred* belim kvadratom in za njim, čeprav sta *hkrati* na isti, dvodimenzionalni ploskvi. Temu pravimo dogodek: »četrta dimenzija« je večno vračanje, tretja sinteza časa, v kateri so vse tri dimenzije časa – preteklost, prihodnost in sedanost – prisotne hkrati. Perspektiva ni več na sliki, v prostoru brez časa – čas, dogodek oziroma subjekt bo tisti, ki bo vpeljan, ki vpelje perspektivo: »Kar smo od daleč videli kot beli pas, ki obdaja črni kvadrat, se nam sedaj, od blizu, naenkrat

ne kaže več kot pas, ki obdaja kvadrat, temveč kvečjemu kot belo ozadje, nad katerim se dviguje črni kvadrat. Bum in tresk« (Wajcman: 91). Ko pa se Gerard Wajcman še bolj približa Malevičevi sliki, pride do novega preobrata (perspektive):

*Malo pozornosti. Če je črni kvadrat, ki je na belem ozadju, ponekod, na svojih robovih, nekoliko prekrit z belino ozadja, to pomeni, da je hkrati in nezdružljivo nad in pod belim ozadjem; tako kot je belina ozadja hkrati in nezdružljivo pod in nad črnim kvadratom. Črni kvadrat stopi pod ozadje v trenutku, ko se čezenj prikrade ozadje. Drugače rečeno, belo ozadje ni več samo ozadje, tako kot kvadrat ni več samo kvadrat. Vsak je tako nad in pod drugim, hkrati in nezdružljivo. Bela in črna sta obe tako figuri kot ozadje, nezdružljivo in hkrati. To ni detajl, to je monumentalni detajl. (113)*

In natanko v tem tiči obrnjena perspektiva Črnega kvadrata: »Kot neposredno aplikacijo metode obrnjene perspektive je treba izpostaviti raznocentričnost v prikazih: risba se gradi tako, kot da bi oko opazovalo njene dele, pri tem pa se spreminjajo mesta opazovanja.« (Florenski: 8) Gre torej za svojevrstno prostorsko-časovno dinamiko, za katero potrebujemo »atletiko očesa« – kot Eda Čufer naslovi svoje predavanje o predstavi retrogardističnega Gledališča sester Scipion Nasice *Krst pod Triglavom* iz leta 1986, da bi poudarila položaj očesa v modernem slikarstvu oziroma modernistični konceptiji prostora: »Zato predlagam, da oko modernističnega prostora imenujemo akrobatsko, atletsko oko in ga poskušamo razumeti s pomočjo Artaudove imaginacije; Artaud je igralca svoje gledališke vizije opredelil kot atleta srca.« (Čufer 2001)

Čuferjeva sicer opozarja, da pri modernistični konceptiji prostora ne smemo slediti analogiji s predrenesančnim slikarstvom in trditi,

da je oko zdaj znova skočilo za sliko, saj gre pri predrenesančnih slikah za homogeni, ponotranjeni božji pogled večnosti brez dimenzij: »Modernistično oko zato v ničemer ne more biti podobno temu božjemu očesu in je kvečjemu lahko obrnilo svoj pogled od zunanje stvarnosti proti lastnim nevronske labirintom, ki pogojujejo njegovo delovanje.« (prav tam) Pa vendar smo videli, da takšno »božje oko« ni tudi oko pravoslavnega troedinega boga oziroma da bo ta trditev težko držala tudi za pravoslavno predrenesančno ikonografijo, saj »božji pogled« tam nikakor ni homogen, temveč heterogen in raznocentričen. (In enako velja za »božji pogled« Nikolaja Kuzanskega, kot ga ta konceptualizira v znameniti istoimenski študiji iz leta 1453.) Če namreč linearna ali »moderna centralna perspektiva« v osnovi temelji na dveh vzporednih linijah, ki se sekata v »točki izginotja« na horizontu, je za obrnjeno perspektivo, kot pove že samo ime, značilno ravno nasprotno, in je torej točka izginotja pred sliko, pri čemer je teh točk praviloma več: »Napačno bi bilo reči, da je točka izginotja gledalec. Raje bomo rekli, da je za gledalcem. Še dlje, ikone nimajo enotne točke presečišča, ampak ima lahko vsak objekt svojo lastno perspektivo [...]. Drugo ime za obrnjeno perspektivo je: 'dinamičen prostor'« (Tregubov 2005). Ali kot zapiše Florenski: »Noben človek zdravega razuma nima svoje gledališčne točke za edino; vsak kraj, vsako gledališčno točko razume kot vrednost, ki daje osebni vidik sveta in ne izključuje, temveč utrjuje druge vidike« (66). In prav tako Črni kvadrat kot nekakšen projektor obrača perspektivo in jo projicira obenem na zunaj in znotraj: »Malevič je razstavil kocko-kub [...] odprl jo je in globino-prostornino izpraznil, vrgel jo je ven na površino, zatem pa v zunanji prostor, natančneje, pred sliko, med sliko in oko opazovalca, osvobodil je torej sliko prostornine, simuliranja prostora, globine, s tem pa tudi iluzije« (Medenica: 147).

**2** Leta 1901 in 1913 v Moskvi prvič razstavijo ruske ikone v muzeološkem kontekstu v okviru dveh velikih razstav, za potrebe katerih restavrirajo tudi nekatere zgodnje ikone iz 15. in 16. stoletja (vključno z Rubljovljevo *Trojico*). Mihail Larionov – ob Nataliji Gončarovi glavni predstavnik avantgardističnih gibanj neoprimitivizma in lučizma, v okviru katerih je nekaj časa deloval tudi Malevič – razstavi 129 ikon iz lastne kolekcije, prav tako leta 1913. Marsikateri ruski avantgardist, denimo Tatlin, je začel kot slikar ikon, veliko (Malevič, Larionov, Gončareva, Filnov itn.) pa jih je skrajno studiozno proučevalo in eksperimentiralo z ikonografijo ter implementiralo nekatere njene elemente v svoj slikarski sistem. Matisse pa po svojem obisku Moskve leta 1911 zapiše: »Ruska ikona je zelo zanimiv tip primitivnega slikanja. Nikjer še nisem videl takšno uporabo svetlobe, takšno čistost, takšno neposrednost izraza. To je najboljše, kar lahko Moskva ponudi« (za več gl.: Tregubov 2005)

Prav zaradi obrnjene perspektive (poleg značilne uporabe svetlobe in barve ter specifičnega geometrizma) so bile pravoslavne ikone tako pomembne za rusko avantgardo in predmet zanimanja velikih modernističnih slikarjev.<sup>2</sup> Zaradi tega je treba pogosto izrečeno trditve, da je *Črni kvadrat* ikona modernega slikarstva, vzeti dobesedno – »materialistična ikonografija bi le morala zadostovati«, kot na nekem mestu predlaga Wajcman (99). »Lekcija Kvadrata je kratki vodič logike za *absolute beginners*, ki nas pouči, da slikanje ne predpostavlja 'tehničnih' pripomočkov, temveč nek logični stroj. To sliko bi potem lahko poimenovali – z majhnim poklonom matematičnemu homonimu – *Logični kvadrat*« (Wajcman 94). In vendar je logika tega stroja, kot smo videli, skrajno alogična in zaumna – za njegov pogon pa je, tako kot pri gledanju pravoslavnega ikonopisja, potrebno izurjeno, dinamično, atletske oko, ki lahko »zasede« več točk pogleda hkrati, v prostoru in času:

*Niti eden človek zdravega razuma nima svoje točke pogleda za edino in vsako mesto, vsako točko pogleda razume kot vrednost, ki daje osebni aspekt sveta in ne izključuje, temveč utrjuje druge aspekte. [...] Pri opazovanju slike, oko opazovalca [...] ponovno v duhu ustvarja že časovno dolgotrajno sliko predstave, ki igra in pulzira, ampak zdaj intenzivnejše in bolj zbito kot je slika same stvari [...] pri gledalcu se sprožijo ustrezne vibracije. Te vibracije so tudi cilj umetniškega dela. (Florenski: 66, 71) ♡*

## Literatura

- ANĐELKOVIĆ, BOJAN, 2016: *Umetniški ustroj Noordung: filozofija in njen dvojniki*. Ljubljana: Založba ZRC.
- ČUFER, EDA, 2001: *Atletika očesa. Krst pod Triglavom – vprašanja zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks*. [http://www.krstpodtriglavom.org]
- FLORENSKI, PAVEL, 2013: *Obrnuta perspektiva. Ikonostas*. Beograd: Logos.
- KUZANSKI, NIKOLAJ, 1997: *O božjem pogledu*. Ljubljana: Družina.
- MALEVIČ, KAZIMIR, 2010. *Bog nije zbačen*. Ur. Vladimir Medenica. Beograd: Plavi krug/Logos.
- , 1980: *Suprematizam – Bespredmetnost: tekstovi, dokumenti, Tumačenja*. Ur. Slobodan Mijušković. Beograd: Studentski izdavački centar.
- MEDENICA, VLADIMIR, 2013: *Odrzi u srebrnom ogledalu (eseji)*. Beograd: Logos.
- MILNER, JOHN, 1996: *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. London: Yale University Press.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1970: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PRANJIĆ, KRISTINA, 2013: *Konstruktivizem in suprematizem – dva vektorja do postgravitacijske teorije*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- ŠKLOVSKI, VIKTOR, 1980: *Prostor v slikah in suprematisti. Kazimir Maljevič: Suprematizam – Bespredmetnost: tekstovi, dokumenti, tumačenja*. Ur. Slobodan Mijušković. Beograd: Studentski izdavački centar.

TREGUBOV, TIM, 2005: Orthodox Iconography and Russian Avant-Garde Painting. [[http://www.cs.dartmouth.edu/~tim/CoCo2\\_FinalPaper.pdf](http://www.cs.dartmouth.edu/~tim/CoCo2_FinalPaper.pdf)]

TRIJE IZDELKI NOORDUNG, 2000. Gledališki list. Ur. Dragan Živadinov. Ljubljana: SNG Drama.

WAJCMAN, GERARD, 2007: *Objekt stoletja*. Ljubljana: Analecta.

## Summary

The article offers one of the possible genealogies of the most emblematic Suprematist artwork and the Russian avant-garde in general: *Black Square* by Kazimir Malevich. Covering the period from its first ‘apparition’ in 1913 in the Cubo-Futuristic opera *Victory over the Sun* to the infamous *Last Futuristic Exhibition* in 2015, it deals with everything related to the theatre or the genealogy of theatrical perspective through the concept of the so-called ‘reverse perspective’ as developed by the Russian priest, mystic, philosopher and mathematician, Pavel Florensky, in the eponymous work from 1922, and the conceptions of the real and false theatre in the Nietzsche’s early work *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*.

Drawing on Cantor’s theory of sets, Florensky writes that the representation of a four- or three-dimensional reality on a two-dimensional plane is possible, just as a cube, a hypercube, and, in general, a square geometric formation of any or even infinite number of dimensions can be depicted on the side of the square or the square itself. However, if we take a look at the Malevich’s ‘frame’ of scenographic drawings for the *Victory over the Sun* through the eyes of Florensky, we see that it is actually a three-dimensional cube in two dimensions. For a creature that would have lived and experienced the world in two dimensions, the three-dimensional cube would look from the ‘frontal’ viewing angle exactly like the ‘frame’ of Malevich’s drawings. When Malevich later in the Suprematist *Black Square* ‘abolishes’ or paints over the lines connecting the corners of the larger and the smaller squares, he also ‘abolishes’ all the traces of the third dimension – he literally paints it over. In this way, a cube is flattened into a square and the third dimension reduced to the second dimension. However, the



second dimension is also questionable, as it does not matter what the height and what the width of the square is – if, however, the sides of the square are shortened to infinity, we get a single point without any dimensions at all.

It is only when a three-dimensional cube is thus drawn to these and such second and zero dimensions that the ‘fourth dimension’ will open to Malevich beyond this zero. And what is the ‘fourth dimension’ in this case? With an example of two squares drawn one inside the other, Shklovsky mentions three options of viewing as three options of the perspective: the smaller square may seem closer to use, it may seem as more distant than the larger one, or both are in the same plane. The ‘fourth dimension’, however, is the fourth option that does not get mentioned by Shklovsky, as it does not seem possible objectively – but not in the trans-reasonable (*zaum*), ‘non-objective’ or ‘objectless’ world of Suprematism. The ‘fourth dimension’ is the fourth option in which we can see all three previous options as three perspective options – namely at the same time and incompatibly: the black square is both *in front of* the white and *behind* it, although they are *at the same time* on the same two-dimensional plane.

Precisely because of the reverse perspective, Orthodox icons were so important for the Russian avant-garde and the object of interest of the big modernist painters. For this reason, the often-expressed claim that the *Black Square* is an icon of modern painting must be taken literally. *Black Square* is a logical machine, but the logic of this machine is extremely alogical and trans-reasonable (*zaum*) – the first condition for this is, as with watching the Orthodox iconography, a trained, dynamic, athletic eye, which can ‘occupy’ several points of view simultaneously, in space and time. That is called an event: The ‘fourth dimension’ is the eternal return, the third synthesis of time, in which all

the three dimensions of time – the past, the future, and the present – are present simultaneously. The perspective is no longer in the picture, in space without time – time, an event, or a subject will be the one that will be introduced, which will introduce the perspective.

## **Bojan Anđelković**

*Bojan Anđelković is an interdisciplinary artist, writer, and performative philosopher. He graduated at the University of Belgrade, and obtained his MA degree at the ISH Ljubljana, Faculty for Postgraduate Studies of Humanities, with a thesis entitled Subject and Technology: Technosubject. He defended his doctoral dissertation on the theatre production and postgravity art of Dragan Živadinov and the philosophy of Gilles Deleuze at the Faculty of Humanities in Koper. In 2016, he published a monograph Noordung, the Machinery of Art: Philosophy and Its Double (Umetniški ustroj Noordung: filozofija in njen dvojnik) (ZRC SAZU, KSEVT).*