SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TERGESTINA
СЛАВИКА ТЕР
22

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 22 (2019/I)

The World as Objectlessness

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic
Studies Journal

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

WEB **www.slavica-ter.org**
EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD
Roman Bobryk *(Siedlce University of Natural Sciences and Humanities)*
Margherita De Michiel *(University of Trieste)*
Tomáš Glanc *(University of Zurich)*
Vladimir Feshchenko *(Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences)*
Kornelija Ičin *(University of Belgrade)*
Miha Javornik *(University of Ljubljana)*
Jurij Murašov *(University of Konstanz)*
Blaž Podlesnik *(University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR)*
Ivan Verč *(University of Trieste, EDITOR IN CHIEF)*

EDITORIAL ADVISORY BOARD
Antonella D'Amelia *(University of Salerno)*
Patrizia Deotto *(University of Trieste)*
Nikolaj Jež *(University of Ljubljana)*
Alenka Koron *(Institute of Slovenian Literature and Literary Studies)*
Đurđa Strsoglavec *(University of Ljubljana)*
Tomo Virk *(University of Ljubljana)*

DESIGN & LAYOUT **Aljaž Vesel & Anja Delbello** / *AA*

Copyright by Authors

Contents

10 **Uvod v temo *Svet kot brezpredmetnost. 140 let od rojstva Kazimira Maleviča***
At the Intersection of Art and Outer Space: The World as Objectlessness. 140 years since the birth of Kazimir Malevich
BLAŽ ŠEF, KRISTINA PRANJIĆ

SCIENTIFIC PAPERS

16 **Ekonomija kao peta dimenzija: Dijalog Maljeviča s Marksom**
Economy as the Fifth Dimension: Malevich's Dialogue with Marx
KORNELIJA IČIN

28 **Čistka kultur? Seveda. Tako kot njihovo svinjanje**
Purge of Cultures? Of Course. Same as Dirtying Them
MIHA JAVORNIK

50 **Brezpredmetnost in ekonomičnost v poeziji**
Objectlessness and Economy in Poetry
KRISTINA PRANJIĆ

70 **Črno na belem, nihilizem brezpredmetnosti**
Black on White, Nihilism of Non-Objectivity
IZTOK OSOJNIK

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

114 **Kvantna paradigma in njen spiritualni odsev: Ultimativna umetnost Kazimira Maleviča**
Quantum Paradigm and Its Spiritual Resemblance: The Ultimate Art of Kazimir Malevich
DUNJA KUKOVEC

134 **Abstrakcija in brezpredmetnost pri Maleviču in Kosovelu**
Abstraction and Objectlessness in Malevich's and Kosovel's Work
JANEZ VREČKO

154 **NSK, IRWIN in Malevič**
NSK, IRWIN and Malevich
LELA ANGELA MRŠEK BAJDA

174 **Suprematizam i nacsuprematizam: Maljevič *vs.* Peperštejn**
Suprematism and Natsuprematism: Malevich vs. Pepperstein
JELENA KUSOVAC

190 **Brezpredmetnost Malevičevega in brezsvetnostnost Reinhardtovega črnega kvadrata**
The Nonobjectivity of Malevich's and The Wordlilessness of Reinhardt's Black Square
REBEKA VIDRIH

212 **Svet in nič: od Albertija k Maleviču**
The World and Nothing: From Alberti to Malevich
MARKO JENKO

238 **Minimalna razlika, prehod in umetnina**
Minimal Difference, Passage and Artwork
MAGDALENA GERMEK, SLAĐANA MITROVIĆ

ESSAYS

256 **Ejdologike Kazimira Maljeviča**
Eidologies of Kazimir Malevich
VLADMIR MEDENICA

270 **Suprematizem in sodobna kozmonavtika**
Suprematism and Modern Cosmonautics
MIHA TURŠIČ

278 **Беспредметные ресурсы планеты на примере собственных произведений**
Non-Objective Planetary Resources through the Example of Author's Own Works
LENORE LINZA (ЛИНОР ЛИНЗА)

TRANSLATION

292 **Suprematizem. 34 risb**
Suprematism. 34 Drawings (Slovene Translation)
KAZIMIR MALEVIČ

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24680

Uvod v temo *Svet kot brezpredmetnost. 140 let od rojstva Kazimira Maleviča*

At the Intersection of Art and Outer Space: *The World as Objectlessness. 140 years since the birth of Kazimir Malevich*

BLAŽ ŠEF, KRISTINA PRANJIĆ

Kazimir Severinovič Malevič (1878–1935) je bil rusko-ukrajinski slikar poljskega rodu in začetnik suprematizma v likovni umetnosti. Prelomni del svojega opusa je ustvaril med letoma 1913 in 1918, ko je naslikal *Črni kvadrat na beli podlagi* in *Belo na belem*. Poleg umetniškega ustvarjanja se je posvečal tudi pisanju o oblikoslovju in umetnosti ter utemeljevanju nove umetniške smeri, suprematizma. Iz njegovega besedila v brošuri *Suprematizem. 34 risb* iz leta 1920 lahko razberemo, da je razmišljal tudi o konstruiranju oblik, ki se morajo osvoboditi Zemljine privlačne sile in zavzeti posebno mesto v orbiti. To med drugim ponazarja njegova znamenita slika *Supremus 56* iz leta 1915, kjer je med Zemljo in Luno nameščen t. i. planit (planet + satelit). Letos mineva že več kot sto let od nastanka te ikonične podobe, ki je pomenila svojevrsten začetek umetnosti, ki se integralno ukvarja s premagovanjem sile težnosti.

Simpozij ob 140. obletnici rojstva Kazimira Maleviča, ki je potekal 18. in 19. maja 2018 v prostorih konzorcija Osmo/za v Ljubljani, je pod krovnim nazivom *Svet kot brezpredmetnost* odprl prostor za tematiziranje dela Kazimira Maleviča in njegovega koncepta brezpredmetnosti. Dogodek je bil osnovan na treh povezavah med Ljubljano, Beogradom in Moskvo: znanstveni, umetniški in kulturno-diplomatski. **Znanstveni del** sta zastopali dve akademski instituciji, ki sta bili tudi glavni organizatorici dogodka – Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani in Filološka fakulteta Univerze v Beogradu oz. njuna Oddelka za slavistiko. Simpozij je bil razdeljen na štiri tematske panele, poimenovane »Nič«, »Supraslike«, »Sodobnost« in »Kozmos«, s skupno petnajstimi referati. Izjemno zanimanje za dvodnevno dogajanje ter širina in sodobnost vprašanj, ki jih nagovarjajo zbrani prispevki v pričujočem zborniku, kažejo na nedvomno relevantnost umetniškega in teoretičnega dela Kazimira Maleviča tudi v današnjem času. Prav tako pa na novo potrjujejo pomembnost preučevanja form in metod modernistične umetnosti, ki se je vzpostavila na začetku prejšnjega stoletja.

Umetniški program kot pomemben del simpozija se je prvi dan realiziral v obliki večera poezije in zvoka z nastopom pesnika Miklavža Komelja in intermedijske umetnice Robertine Šebjanič, drugi dan pa z interaktivnim pogovorom, t. i. »info-akcijo« gledališkega režiserja Dragana Živadinova in ruskega kozmonavta Jurija M. Baturina. Slednji je predstavil specifiko človeškega pogleda iz vesolja in življenja na vesoljski postaji, prav tako pa se je posvetil pomembni vlogi umetnosti v znanstvenih diskurzih. Ta za Maleviča najpomembnejši princip – aktivno ustvarjanje novega z umetnostjo – so zastopali tudi ostali organizatorji simpozija, zagovorniki in producenti razvojne umetnost in kulture 21. stoletja ter združevanja umetnosti, znanosti, tehnologije in humanistike: konzorcij Osmo/za (Zavod Delak, Zavod Projekt Atol in Društvo Ljudmila) in Zavod Radio Študent.

Častni gostje simpozija, pomembni akterji na področju ruske kozmonavtike, Irina Sokolova, Dimitrij K. Dragun in že omenjeni Jurij M. Baturin, so predstavljali **kulturno-diplomatski okvir** dogodka. Predvsem v zadnjem desetletju njihova prizadevanja nagovarjajo vrsto presečnih množic med (nad)nacionalnimi vesoljskimi politikami in akademsko-civilno sfero, ki podobno kot Malevič vesolja ne raziskuje z orodji naravoslovnih ved, temveč skozi pogled humanističnih znanosti in sodobnih razvojnih umetniških praks.

Irina Sokolova, dolgoletna sodelavka Središča za usposabljanje kozmonavtov Jurija Gagarina v Zvezdnem mestu in diplomatka med Pekingom in Moskvo, je že dolgo ena ključnih podpornic in zagovornic vpeljave umetniških praks v uradne vesoljske programe in trenutno zavzema pomembno mesto pri vzpostavitvi projekta prvega evropskega umetniško-znanstvenega satelita, skupnega projekta Slovenije, Rusije in Francije.

Jurij Mihajlovič Baturin, doktor prava, novinarstva in fizike, se je po zaključeni karieri kozmonavta Mira in Mednarodne vesoljske postaje znašel v mnogih vlogah. Med drugim je deloval v Središču za usposabljanje kozmonavtov Jurija Gagarina, bil pa je tudi predsednik Inštituta S. I. Vavilova za zgodovino znanosti in tehnologije Ruske akademije znanosti. S svojim delom je pripomogel k mnogim umetniškim in humanističnim projektom, predvsem v povezavi z rusko vesoljsko agencijo Roscosmos. Trenutno vodi Oddelek za filozofsko-humanistična vprašanja in zgodovino kozmonavtike Ruske akademije kozmonavtike Konstantina E. Ciolkovskega. **Dimitrij Konstantinovič Dragun**, tretji častni gost in slavnostni govornik simpozija, je podpredsednik te ustanove. Deluje na Oddelku za vesoljsko arhitekturo, ki se ukvarja predvsem s podpornimi, nepremičnimi oblikami tovrstne arhitekture: kozmodromi, pripadajočo zemeljsko infrastrukturo ter prihodnjimi lunarnimi in drugimi medplanetarnimi oporišči.

Prvo srečanje Dimitrija K. Draguna z delom Kazimira Maleviča se je zgodilo leta 1968, ko je Dragun med raziskovanjem za svojo doktorsko disertacijo s področja strojne znanosti v knjižnici Vladimirja Iljiča Lenina v Moskvi naletel na omenjeno Malevičevo brošuro *Suprematizem. 34 risb*. Navdušen nad njeno vsebino in vprašanji, ki si jih na njegovem področju oz. znotraj tehnološke doktrine nasploh niso zastavljali, si jo je Dimitrij Dragun želel izposoditi, vendar je bilo to iz mnogih razlogov takrat formalno še nemogoče. Zato je publikacijo začel prepisovati v čitalnici, doma pa jo je pretipkaval in naposled izdelal deset izvodov samizdata. Ta je bil na simpoziju ob 50. obletnici svojega nastanka in 140. obletnici Malevičevega rojstva ponatisnjen v 50 izvodih. Izdajo je pospremil slovenski prevod Malevičevega besedila, ki ga objavljamo tudi v pričujočem zborniku. ❦

Scientific Papers

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24681

Ekonomija kao peta dimenzija: Dijalog Maljeviča s Marksom

Economics as the Fifth Dimension: Malevich's Dialogue with Marx

KORNELIJA IČIN ▸ *kornelijaicin@gmail.com*

U radu se razmatraju pojmovi ekonomije i dodatnog elementa u Maljevičevim teorijskim spisima, koje dovodimo u vezu s Marksovim istraživanjem kapitala i dodatne vrednosti.

MALJEVIČ, MARKS, EKONOMIJA, DODATNI ELEMENT, DODATNA VREDNOST

The paper discusses the concepts of economy and additional element in Malevich's theoretical papers, which we bring into conjunction with the research of the capital and added value of Karl Marx.

MALEVICH, MARX, ECONOMY, ADDITIONAL ELEMENT, ADDED VALUE

Kada je prvi tom *Kapitala*, pod naslovom *Proces proizvodnje kapitala* izašao 1867. godine, Karl Marks nije mogao znati da će njegovo istraživanje postati glavno učenje u prvoj zemlji socijalizma, tim pre nije mogao ni sanjati da će se na njega odreagovati, na samo njemu svojstven način, prvi među ruskim avangardistima – Kazimir Maljevič. Svoje ekonomsko učenje Marks je zasnivao na nemačkoj klasičnoj filozofiji (na dijalektičkom učenju Georga Hegela i Ludviga Fojerbaha on je izgradio dijalektički i istorijski materijalizam), engleskoj klasičnoj političkoj ekonomiji (na teoriji robe nastale ljudskim radom Adama Smita i Davida Rikarda nastala je teorija dodatne vrednosti) i francuskom utopijskom socijalizmu (na osnovu ideja Anri Sen-Simona, Šarla Furijea i Roberta Ovena bio je napisan *Manifest komunističeske partije*). Na osnovu usvojenih teorija svoja istraživanja Marks je vodio po sledećem principu: od robe prema novcu, od novca prema kapitalu i dodatnoj vrednosti, od dodatne vrednosti prema plati, od kapitalističke proizvodnje prema kapitalističkoj reprodukciji. Krenuvši od robe, Marks je završio sa društvom u celini: s rastućim bogatstvom na jednoj strani i rastućom bedom – na drugoj. U sledeća tri toma Marks je posmatrao oblike koje uzima kapital u procesu kružnog kretanja kapitala, obrta i reprodukcije; razvijao je učenje o dodatnoj vrednosti koja se pretvara u dobit za kapitaliste; kritikovao je glavnu tačku političke ekonomije – teoriju dodatne vrednosti. Tako se i zvao poslednji, četvrti tom *Kapitala – Teorija dodatne vrednosti*. Za Lenjina je ova teorija bila „kamen-temeljac" ekonomskog učenja Marksa.

U teoriji dodatne vrednosti govorilo se da se njena proizvodnja postiže putem eksploatacije proletarijata (jer dodatna vrednost – to je neplaćeni rad radnika), budući da na njen račun kapitalisti stalno povećavaju svoje bogatstvo. Marks je došao do zaključka da oslobađanje radničke klase od eksplaatacije ne može biti ostvareno u okvirima kapitalizma

i zato je razradio hipotezu o materijalnim preduslovima komunizma, koji sazrevaju u jezgru buržoaskog društva.[1]

Maljevič, koji je u sovjetskom periodu težio da filozofski i ideološki osmisli svoje svaralaštvo, piše niz tekstova, u kojima proglašava ekonomiju za novu meru umetnosti. Članak „O novim sistemima u umetnosti" iz 1919. on započinje tvrdnjom da suprematistički crni kvadrat kao ekonomska ravan predstavlja „ideal savremenog doba" (Малевич 2010: 87). Pod kontrolu ekonomije dospevaju svi stvaralački izumi. Za Maljeviča ekonomija je izvor svakog delovanja, između ostalog i čovekovog stvaralaštva; on piše da čovekova stvaralačka misao „odavno već napušta komplikovanu, možda i lepu, parenu potku i ukrase, okrećući se jednostavnom, ekonomskom izrazu energetskog doživljaja" (Малевич 2010: 88), i u tom smislu on ističe futurizam kao izraz energije u večnom kretanju. Međutim, dalji razvoj ekonomskih principa u umetnosti Maljevič vidi u svesti, koja se kreće putem suprematističkog prevazilaženja predmetnog sveta i koja će dovesti do „čisto energetske sile kretanja" (Малевич 2010: 103). U traktatu „Suprematizam. 34 crteža" (1920) on ovo čisto energetsko delovanje dovodi u vezu sa svojim belim kvadratom. Istražujući odnos ekonomije i energije, oličenih u crnom i belom kvadratu, Maljevič dolazi do zaključka da je glavni primer ekonomije energije – revolucija, pošto ona prenosi ekonomsku energiju u beskonačnost. Isto to on vidi i u umetnosti, u kojoj živi „ista ta energija, s istim jedinstvenim beskonačnim ciljem", kako je pisao u tekstu „Suprematizam. 34 crteža" (Maljevič 2010: 103). Ove ideje suprematista razvija i u članku „Unovis" (1921), gde definiše ekonomiju kao uvek revolucionarnu dimenziju i nikada reakcionarsku, kao „ključ za jedinstvo", budući da se kroz nju stvaralačko biće ličnosti uvodi u svet jedinstva zajedničkog delanja, usled čega kolektivi postaju „koheziona sila ličnosti", t. j. slika novog sveta (Малевич 2010:

1
I Marks je, poput Smita, smatrao da je tržište glavno sredstvo za gomilanje kapitala, ali za razliku od Smita on je mislio da će se taj proces završiti zaoštravanjem klasne borbe i uništenjem kapitalizma, budući da su njegove protivrečnosti toliko ozbiljne i duboke da tržišni mehanizam ne može da izađe na kraj s njima.

120). Bazirajući se na „zajedničkim ekonomskim načelima" savremeni život s njegovom predstavom o lepim, prema Maljeviču, suprotstavlja se ličnom pravu na otuđenost i neprikosnovenost, a to znači na lepotu; na osnovu ovoga on zaključuje da će „ekonomska, jedinstvena ličnost srušiti ograde lepih malih svetova ličnosti" (Малевич 2010: 121).

U manifestu „Uvođenje A u umetnost" iz 1919. godine Maljevič uvodi ekonomiju kao petu dimenziju u umetnosti i zahteva da se svi stvaralački izumi razvijaju i ocenjuju s tačke gledišta pete dimenzije. Razmišljajući o vremenu, on piše da je neophodno „osloboditi vreme od ruku države i okrenuti ga u korist pronalazača" (Малевич 2010: 103). Štaviše, on proglašava rad za „ostatak starog nasilnog sveta", pošto „savremeni svet počiva na stvaralaštvu", jer je sposobnost otkrivanja u osnovi svakog čoveka, dakle, neophodno je odbaciti sva blaga koja slikaju umetnici kao „laž koja skriva stvarnost", i likvidirati sve umetnosti starog sveta (Малевич 2010: 103).

Za Maljeviča je peta dimenzija postala njegovo glavno otkriće (v. u manifestu „Suprematizam. 34 crteža": „Ekonomsko pitanje je postalo moja glavna osmatračnica, s koje posmatram sve stvoreno u svetu svari, i ono je glavni moj rad, ali ne kičicom već perom" (Малевич 2010: 106)). Orijentacija umetnika na ekonomsko pitanje u umetnosti predstavljala je pokušaj da se definiše nova umetnost u harmoniji sa vladajućom ideologijom. Budući u Vitebsku, Maljevič očigledno proučava radove Marksa sa željom da uvede ekonomsku nauku u umetnost. U razmišljanjima o radu i stvaralačkom principu u čoveku on se oslanja, pre svega, na „Ekonomsko-filozofske rukopise" Marksa iz 1844, u kojima otuđenje nastupa kao socijalna struktura u kapitalizmu, tuđa čoveku, koja vlada njima, lišava ga mogućnosti da se stvaralački razvija i uništava njegovo biće. Poziv Maljeviča da se vreme oslobodi od ruku države u ime stvaralačkog načela nije ništa drugo do aktuelno

iščitavanje Marksa, koji je pisao o odumiranju klasa i države, t. j. o izgradnji komunističkog društva, u kojem se prevazilazi otuđenje čoveka od društva i od samoga sebe, i otuđeno biće se vraća čoveku, pošto ga čovek ponovo zadobija kroz transformaciju društvenih odnosa (lišenih tlačenja ličnosti) i kroz formiranje stvaralački razvijenog čoveka.

Borbu novog i starog u umetnosti Maljevič poredi s borbom revolucije i kontrarevolucije. U članku iz 1921. godine „Povodom likovne umetnosti" on piše da utilitarni svet stvari, koji je našao svoje utočište u muzejima, ne treba da se pojavljuje u životu novih stvari, jer nijedan oblik starog sveta, koji se obrazovao na staroj etapi ekonomskog razvoja i staroj etapi ljudske svesti, „ne može više da postoje, jer je došlo doba novog smisla" – revolucionarnog (Малевич 2010: 108). Ovim razmišljanjima Maljevič će se vratiti u svom predavanju „Svetlost i boja" (1923), gde će napraviti paralelu između dve revolucije: revolucije „socijalističkih pomaka" (Малевич 2010: 614), koji potresaju odavno utemeljenu ekonomsku osnovu i okoštalu svest, i likovne revolucije s pomacima u okamenjenoj slikarskoj svesti. Za suprematistu je očigledno da revolucionarni ideal „neprekidno nosi svoje biće dalje i dalje" (Малевич 2010: 108), preobražavajući i čisteći svet od starih formi putem energetske ekonomije, i zato je, za njega, klanjati se starim formama u danima, kada služenje kontrarevolucionarnom idealu.

Razmišljajući u duhu marksističke filozofije o odnosima ideološke nadgradnje i ekonomske praktične baze, Maljevič u traktatu s razlomcima „1/47. Suprematizam. Svet kao bespredmetnost" (1923–1924) određuje novu umetnost kao samostalnu ideološku nadgradnju „izvan drugih sadržaja i ideologija" (Малевич 2010: 553). Za razliku od likovnih umetnosti prethodnih epoha, koje su bile sredstvo izražavanja nižih „ekonomskih, religiozno-duhovnih praktičnih nada njihovih idejnih tvoraca", nova umetnost „stvara svoja dela, u njima ništa

ne uobličava“, ona „ostaje bespredmetna, nije joj cilj da nešto predstavi, već da stvori svoje posebne oblike, oblike kao takve“ (Малевич 2010: 558, 559). To što mi, „otkrivajući pojave kroz bespredmetnost“ (Малевич 2010: 562), dobijamo nove oblike, koji mogu biti usmereni na praktične predmete, Maljevič tumači psihopredstavama čoveka, koje bespredmetno pretvaraju u utilitarno (napr. kamen, na koji čovek sedne da se odmori, svejedno ostaje bespredmetan). To je u osnovi podele nove umetnosti na konstruktivizam (koji se zasniva na „praktičnoj idejnoj osnovi, ekonomiji, i ima cilj“), i bespredmetnost — „bes-ciljnost“ (Малевич 2010: 562).

Godine 1923. Maljevič aktivno razrađuje teoriju „dodatnog elementa“, koja će postati deo njegovog traktata „Svet kao bespredmetnost“.[2] Pomoću „dodatnog elementa“ Maljevič pokušava da objasni mehanizam evolucije nove umetnosti. Prema njegovom mišljenju, u svakom sistemu nove umetnosti može se izdvojiti neki dominantni plastični „atom“, koji nosi u sebi celovitu informaciju o sistemu. Ako on dospeva u tuđu likovnu sredinu, on deluje i preobražava je na novim principima; tako se, na primer, transformisao kubizam u suprematizam. Istraživati „ponašanje“ dodatnih elemenata u likovnim sistemima davalo je, po Maljeviču, mogućnost da se naučno priđe radu umetnika i evoluciji likovne umetnosti. Radeći s umetnicima u GINHUK-u, Maljevič je tvrdio da dodatni element postoji kod svih umetnika i u svim epohama, te da on uvek predstavlja upad spolja. Zato Maljevič za dodatni element koristi i medicinsku terminologiju, kao što su „bacil“, „vakcina“, „reagens“, pa čak i GINHUK naziva „bakteriološkim institutom slikarstva ili umetnosti“, na šta nas podseća I. Karasik (Карасик 2000: 103). Stoga nije slučajno da istraživači M. Grigar i V. Grečko „dodatni element“ Maljeviča posmatraju u kontekstu teorije i prakse ruskog fiziologa Ivana Pavlova, koji je svoje otkriće stečenog refleksa

2
Prvi deo traktata „Svet kao bespredmetnost“ pod nazivom „Uvod u teoriju dodatnog elementa u slikarstvu“, planiran da bude objavljen u zborniku radova GINHUK-a 1926. godine, neće se pojaviti pošto će GINHUK, čiji je direktor od 1924. do 1926. bio Maljevič, zatvoriti krajem 1926, a sam zbornik uništiti.

bazirao upravo na dodatnom elementu.[3] Istovremeno Maljevič se trudi da u duhu dijalektičkog materijalizma dokaže kako se novi dodatni element rađa u jezgru starog sistema kao jedan od glavnih elemenata za preobražaj sistema, kao mogućna klica novih tela. Na osnovu ovoga koren dodatnog elementa se može uočiti u marksističkoj predstavi o rađanju komunizma kao inorodnog tela u jezgru buržoaskog društva, da ne govorimo o samom terminu „dodatni element", koji vodi svoje poreklo od Marksovog učenja o „dodatnoj vrednosti".[4]

Ali obnova slobodne trgovine i svaranje NEP-a u sovjetskoj Rusiji izazvaće u Maljeviču protest u njegovom traktatu „1/46 (Eklektika)". Umetnik se nalazi na poziciji Marksa, koji je tvrdio da je revolucija neizbežna i da će ona dovesti do uništenja robne proizvodnje i privatne svojine, s jedne strane, kao i do formiranja društvene svojine u komunističkom društvu, koje je usmereno na razvoj svakog člana društva, s druge. Kao što u oblasti umetnosti društvo nije priznavalo novo, tako nije prepoznalo ni nov ekonomski poredak, koji mu je demonstrirala savremenost. Odricanje da se uništi „stari portret ekonomskog uređenja i razmene rada" i obnavljanje NEP-a prema poznatoj shemi: naručilac – gazda – kupac, doveli su do vraćanja potrošačkog društva s njegovom individualnom konkurencijom, a samim tim i do eklektičke umetnosti – umetnosti po narudžbini. Za Maljeviča je jedno bilo nesporno i u tome je on bio beskompromisan: „eklektizam se leči prihvatanjem plana današnjice", „pobeda nad ekonomskim navikama označava negaciju prošlosti, t. j. obespredmetiće svest", „pobeda nad starom formom estetike garantuje stvaranje novih formi u bespredmetnosti" (Малевич 2010: 547).

Pogledi Maljeviča na ekonomiju i stvaralački razvoj čoveka, koji su se oslanjali na Marksovo učenje, kretali su se suprotno epohi NEP-a. Marks sa svojim shvatanjem komunizma kao najvišeg stadijuma

3
M. Grigar piše: „Teorija urođenih i stečenih refleksa privlačila je Maljeviča nečim potpuno drugačijim: prvo, mogućnošću da primeni metode empirijske nauke u analizi likovnih dela; drugo, time što je fiziološki model uzajamnih odnosa subjekta i objekta dopuštao da teorija umetnosti izbegne individualnu psihologiju i ideološke kriterijume; treće, primenom eksperimentalnih metoda u pedagoškom radu sa studentima u novim umetničkim školama; četvrto, mogućnošću neposrednog prelaska od analize dela ka pitanjima stvaralačkog procesa s tačke gledišta umetnikove reakcije na društvenu i prirodnu sredinu"; „Meni se čini da termin 'dodatni element' (dodatak) upućuje na analogiju s terminologijom spominjanih Pavlovljevih radova iz fiziologije višeg nervnog sistema. Pavlov upotrebljava reč 'dodatak' kada se bavi govorom i odgovarajućim funkcijama mozga" (Грыгар 2007: 312, 317).

4
„Dodatni element" Maljeviča pojedini istraživači, poput V. Grečka, porede s pojmom dominante, koji su koristili predstavnici formalne škole u teoriji književnosti. Isto tako, V. Grečko ispituje sličnost koncepcije Maljeviča i savremenih neurobioloških teorija u umetnosti (Гречко 2010: 89–102).

u razvoju čovečanstva (bez privatne svojine, klasnih odnosa i otuđenja čoveka od rezultata rada) nije posmatrao konkurenciju i neprijateljstvo među pojedincima kao osobinu koja je večno svojstvena čovečanstvu (za razliku od osnivača liberalizma Hobsa i Loka te predstavnika savremenog neoliberalizma), već kao karakteristiku primitivnog društva i njegove niže vrednosti, koji će biti prevaziđeni kako se društvo bude razvijalo. Nade Marksa i Maljeviča da će u komunističkom društvu nestati podela rada koja tlači čoveka i da će rad prestati da bude samo sredstvo za život, već da će postati životna potreba, nisu se opravdale. Povratak na stare ekonomske oblike za Maljeviča je značio povratak i na stare umetničke oblike.

Data pozicija bila je neprihvatljiva za Maljeviča, jer on je zapravo u sferi umetnosti realizovao 11. tezu Marksa o Fojerbahu: „Filozofi su svet samo različito interpretirali, radi se o tome da ga se izmeni“.

Literatura

ГРЕЧКО, ВАЛЕРИЙ, 2010: В поисках универсальной грамматики искусства: теория прибавочного элемента Казимира Малевича. *Искусство супрематизма*. Белград: Изд-во филологического факультета. 89–102.

ГРЫГАР, МОЙМИР, 2007: Теория «прибавочного элемента» Казимира Малевича. *Знакотворчество. Семиотика русского авангарда*. СПб: Академический проект- Издательство ДНК.

КАРАСИК, ИРИНА, 2010: Современная нам форма в искусстве – исследовательский институт... *В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х*. СПб: Palace Edition, 103–115.

МАЉЕВИЧ, КАЗИМИР, 2010: *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Логос-Плави круг.

Резюме

В своей книге *Капитал* Карл Маркс рассматривал формы, которые принимает капитал в процессе кругооборота, а развивал учение о прибавочной стоимости, превращающейся в прибыль для капиталистов. Четвертый том *Капитала* он так и назывался – «Теория прибавочной стоимости». Для Ленин данная теория являлась «краеугольным камнем» экономического учения Маркса. Казимир Малевич, в советский период стремящийся философски и идеологически обосновать свое творчество, пишет ряд текстов, в которых новой мерой искусства объявляет экономию. Статью «О новых системах в искусстве» 1919 года он начинает с утверждения, что супрематический черный квадрат представляет собой экономическую плоскость «совершенства современности». Под контроль экономики вступают все творческие изобретения. Для Малевича экономика – первоисточник всякого действа, в том числе и творчества человека, поэтому развитие экономических принципов в искусстве Малевич видит в сознании, идущем по пути супрематического преодоления предметного мира «к чисто энергийной силе движения». Эти свои идеи он излагает в статьях «Установление А в искусстве» (1919), «Супрематизм. 34 рисунка» (1920), «Уновис» (1921), а также в трактате с дробями «1/47. Супрематизм. Мир как беспредметность» (1923-1924).

Kornelija Ičin

Kornelija Ičin is a literary and Slavic scholar, translator, and expert in Russian avant-garde. She studied Philology at the Belgrade University, and is now working as a professor at the same department. Since 2013, she has been the chief editor of Matica Srpska Journal of Slavic Studies. *She lives and works in Belgrade.*

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24682

Čistka kultur? Seveda. Tako kot njihovo svinjanje[1]

Purge of Cultures? Of Course. Same as dirtying them

MIHA JAVORNIK ▸ *miha.javornik@ff.uni-lj.si*

Eden vodilnih ameriško-ruskih filozofov in kulturologov M. Epštejn je napisal zanimivo razpravo o pomembnosti (samo)čiščenja v naravi. Postavimo si vprašanje: je razmišljanje mogoče prenesti na kulturo? Za osnovo nam služi kratki manifest K. Maleviča *Suprematistično zrcalo*, saj pomeni odskočno desko za razmislek o ponovljivih procesih svinjanja/omadeževanja in čiščenja v razvoju kulture. Za ponazorilo in utemeljitev povedanega sežemo k Malevičevim sodobnikom: k Vladimirju Vernadskemu in Dmitriju Čiževskemu. Oba sta razvila pomembno spoznanje: prvi o noosferi, drugi o cikličnih sinusoidnih kulturnih procesih.

SUPREMATISTIČNO ZRCALO, M. EPŠTEJN, ČIŠČENJE KULTURE, SINUSOIDA, D. ČIŽEVSKI / V. VERNADSKI, NOOSFERA

One of the leading American-Russian philosophers and culturologists M. Epstein has written an interesting discussion about the importance of (self) cleaning in nature. We ask ourselves: can this idea be transferred to culture? As a starting point, we use the short manifest of K. Malevich The Suprematist Mirror, as it represents a stepping stone for the consideration of repeatable processes of polluting and cleaning in the development of culture. To illustrate the above, we recall Malevich's contemporaries: Vladimir Vernadsky and Dmitry Chizhevsky. Both developed important insights: the first on the noosphere, the other on cyclic sinusoidal cultural processes.

SUPREMATISTIC MIRROR, M. EPSTEIN, PURIFICATION OF CULTURES, SINUSOID. D. CHIZHEVSKY / V. VERNADSKY, NOOSPHERE

1
Razprava pomeni aktualizacijo vprašanja o ekologiji teksta in ruski kulturi 20. stoletja, o kateri sem najprej pisal 2007. Desetletje, ki je minilo od nastanka te raziskave, je prineslo nove ugotovitve, a hkrati potrdilo osnovne postulate, kako kulturo onesnažujemo in čistimo.

1.

Če kulturo obravnavamo kot živ (tj. dinamičen) organizem, tako kot smo živi živali in ljudje, ki kulturo gradimo, se mora tudi tak organizem čistiti. Med naravo in kulturo obstajajo cikli, ki pričakovano vodijo k smetenju oz. svinjanju in posledično k čiščenju te umazanije. Ko razmišljamo o logiki teh ciklov (omejili se bomo na 20. stoletje v Rusiji oz. Sovjetski zvezi), bomo postavili v izhodišče onesnaževanja/svinjanja in čiščenja razpravo *Samočiščevanje* ameriško-ruskega filozofa Mihaila Epštejna (2012).

Natančno opazovanje življenja žuželk pripelje Epštejna do spoznanja, da naravo bistveno zaznamujejo procesi očiščevanja. Ti nastajajo kot posledica nenehnih procesov naravnega onesnaževanja. Epštejn se v razpravi podrobno posveti življenju muh in opazuje njihovo potrebo po nenehnem čiščenju. Ob tem naredi vzporednico s človekom in opozori, kolikokrat na dan se umiva. S tem dejanjem si človek konkretno spere umazanijo, čisti pa se tudi simbolno, kar je razumeti kot vrsto obredja.

Če pristajamo na tezo, da kultura izhaja iz narave oz. jo posnema, imamo potemtakem tudi v njej opraviti s sorodnimi procesi. Omenjena Epštejnova razprava postaja tako vspodbuda temu razmišljanju.

Procesi čiščenja in onesnaževanja/svinjanja v kulturi so primerljivi z zgodovinsko-kulturnimi vzponi in padci. Ko se rojeva nov družbeno-kulturni oz. umetniški izraz, pomeni to rojstvo (vzpon) novih družbenih in umetniških form. Več izrazov porodi več form in te forme pričnejo onesnaževati oz. v skrajnem nasičenju svinjati kulturo. Za taka obdobja je značilno živahno eksperimentiranje, ki prinaša novo etapo v tehnološkem razvoju, razvoju umetnosti, a obenem vodi tudi v preizpraševanje človekovega (samo)zavedanja. Take procese

imenujmo demokratične, saj znotraj njih potekajo živahni pogovori med posameznimi ustroji, silami in izrazi. Metaforično gledano, v resnici nastaja mnoštvo umazanij in človeku je dana naloga, da si glede na lastno stopnjo zavedanja izbere zanj najustreznejše, druge pa očisti.

Hkratno sledenje eksperimentom v kulturi oz. pluralizmu izrazov je za človeka naporno početje, saj jih ne zmore ustrezno preoblikovati v svojem pojmovnem svetu. Preobilje informacije je zanj že *per definitionem* družbeno-kulturna umazanija. Spomnimo se hoje po naravnih parkih, kjer prvo vzhičenje ob lepoti naravnega pojava zamenja naveličanost v spoznanju, da je vsak pojav pravzaprav enak drug drugemu. Ali pa napornih ogledov velikanskih muzejev, kjer postaja sčasoma vsak še tako pomemben razstavljeni eksponat nepomemben za utrujenega gledalca.

Tako v naravi kot v kulturi se mora človek ustaviti, če je senzacij preveč. Drugače nakopičeno lepoto v naravi in v kulturi sprejema kot umazanijo. Posledica je jasna in nanjo je moč odgovoriti na dva načina: madež/umazanijo je treba čimprej očistiti oz. se je treba naučiti živeti z njim oz. njo.

Če se posameznik ne more prilagoditi nastalim spremembam, je postavljen na obrobje/periferijo. Tako kot kulturna forma, ki se ne uspe uveljaviti, ostaja obrobna. Ta pojav je normalen, težava nastopi takrat, ko nelagodje ob svinjanju družbe in kulture zajame večjo skupino ljudi. To negodovanje pripelje do javnih pozivov po očiščenju redundantne navlake, v stanju neposredne svetovnonazorske ali fizične ogroženosti pa pripelje do odkritega upora. Če se predstavniki oblasti (družbenega centra) ne odzovejo na zahteve skupine, lahko to pripelje do oborožnega spopada, ki preraste v vojno.

Tovrsten proces v družbah in kulturah je *vice versa* primerljiv z naravnimi procesi, kjer prihaja po zgostitvi (bujni rasti oz. prekomernem

množenju organizmov) do t. i. naravne selekcije, kar je samo drug izraz za čiščenje, kadar se organizem ne more privaditi spremembam v okolju.

Človek se torej odziva tako na kulturo kot na naravo podobno in njegove reakcije so predvidljive. Po vsakem onesnaževanju se mora človek očistiti oz. se ustaviti, da si spočije. Ustaviti se, pomeni selekcionirati vtise. Presoditi mora, kaj je zanj pomembno in kaj ne. To presejanje med pomembnim in nepomembnim (ki je pogosto nezaveden proces) pomeni idejno izčiščevanje, ki je primerljivo kontemplaciji.

2.

Res je, da naj bi bila v tej razpravi osrednja pozornost namenjena Kazimirju Maleviču in potem šele posledično razmisleku o čiščenju v kulturi 20. stoletja. In res je, da Malevič o vprašanju svinjanja in čiščenja (najbrž nehote) spregovori v programskem besedilu *Suprematistično zrcalo*. Povežimo oboje. Ker je manifest dober primer razmišlljanja o človekovi potrebi po svinjanju in hkrati čiščenju, navajam njegov prvi del v celoti. V prevodu (M. J.) manifest zveni takole:

Na eni strani Malevič razume »svet kot človekove razlike«. To izjavo je potrebno interpretirati kot prepričanje o obstoju polifonij (različnih govoric) v sporazumevanju. Polifonija/mnogoglasje je izraz različnih svetovnonazorskih pogledov. Očitno pa po Maleviču te raznolikosti posredno govorijo tudi o onesnaževanju/svinjanju kulture, saj vse oblike raznoterosti (Bog, duša, duh, religija, tehnika /…/) umetnik prične enačiti z ničlo oz. krogom.

Ta poziv je razumeti kot (suprematistično) očiščevanje kulturne (predvsem simbolistične) umazanije. Potrebno je na vse pozabiti in se vrniti na prvobitno stopnjo kulturnega razvoja, torej k ničli oz. k prvemu zametku še neozaveščenih kulturnih form, torej k mitu, posredno sporoča Malevič. Ideja je jasna: zaradi preobilja človekovih razlik prihaja do afirmacije čistega občutja in navdušenja nad vsem primitivnim oz. infantilnim (kar bi lahko interpretirali kot pojavnost mitskega). Tak čist izraz ni in ne more biti umazan.

Težnja vrniti se k izviru kulture je za začetek 20. stoletja simptomatična in pomeni ničto stopnjo v razvoju kulture, o čemer govorijo tako številni teoretiki avantgarde (prim. Flaker, Paperni, Groys /…/). O tem govorijo tudi sami avantgardistični umetniki, ki jim je prav poziv k očiščenju kulture skupni imenovalec, ki povezuje najpomembnejše -izme v ruski kulturi prvih desetletij 20. stoletja. Primitivizem A. Kručoniha, infantilizem bratov Burljuk, lučizem M. Larionova, konstruktivizem El Lisickega, kubofuturizem V. Hlebnikova in suprematizem K. Maleviča so si sorodni v težnji preseči akademizem in s tem očistiti kulturo. Nedvoumno zvenijo besede iz kubofuturističnega manifesta *Zaušnica javnemu okusu*: »Potrebno je vreči Puškina, Dostojevskega, Tolstoja /…/ z Ladje sodobnosti. /…/ Vsem tem Maksimom Gorkim, Kuprinim, Blokom, Sologubom, Remizovim, Averčenkom, Črnim, Kuzminom, Buninom in drugim

– je treba dati le dačo ob reki. Tako nagrado usoda odmerja škodljivcem« (Barański, prevod M. J.).

Bolj kot procesi, ki so vezani na čiščenje kulture ob začetku dvajsetega stoletja in so postavljeni v center kulturnega življenja (več o tem v Javornik 2007), nas morajo zanimati vzporedne, obrobne težnje, ki jim ruski semiotik M. Lotman reče *боковые линии*. (Лотман 2000). Ti procesi z obrobja namreč govorijo o nastajanju novega izraza, ki se poraja iz čiščenja kulture. Čiščenje kulture se znotraj raznorodnih pluralističnih avantgardističnih izrazov prične spreminjati. Zamenja se predznak: zdaj ničla pomeni vse. Znotraj očiščevalnih procesov se prične uveljavljati enoten kulturni izraz, ki nedvoumno zagovarja čistočo, s tem pa uveljavlja enoznačno in monološko resnico. Očitno je, da pluralizem v zgodovini 20. stoletja poraja monološkost in ta vodi v totalitarizem. V tridesetih letih Sovjetske zveze prehaja kultura k očiščenemu in enoumnemu sovjetskemu znaku, ki ga označuje izraz lakiranje dejanskosti (*лакировка действительности*).

Ko Lotman razpravlja o življenju znakov v kulturi, govori torej o menjavanju predznakov v njej. V tridesetih letih Sovjetske zveze se tako v centru kulture kot posledica čiščenja uveljavlja nov družbeno-politično korekten znak, ki prične ustrezati duhu časa, saj zmedenemu času in ustrahovanemu človeku ponudi iluzijo nove in prave resnice. Zatorej morajo drugi, demokratični oz. poliloški pojavi preiti na obrobje/periferijo. Verjetno ni potrebno v razpravi posebej izpostavljati pojava, ki ga imenujemo čistke: fizično čiščenje ljudi, kar pomeni likvidacije oz. pošiljanje ljudi v koncentacijska taborišča. In to ni le značilnost Sovjetske zveze, temveč monoloških in totalitarnih sistemov Nemčije, Italije in Španije. Kultura, družba in posledično narava naj bi bili s tem očiščeni prekomerne umazanije.

Če so za naravo in kulturo značilni dinamični procesi, je logično pričakovati tudi zamenjavo omenjenega predznaka. To hkrati pomeni, da noben očiščen, monološki in totalitaren znak/izraz ne more trajati večno, saj se znotraj njega porajajo nasprotne težnje. O tem pričajo številne menjave družbenih in kulturnih obdobij v zgodovini in govorijo o tem, da se vsak sistem prej ali slej zasvinja. Tudi kultura 20. stoletja ni nobena izjema.

Ker ostajamo v sistemu ruske kulture, gre opozoriti, da že v petdesetih letih prejšnjega stoletja (še vedno znotraj očiščenega socrealističnega znaka) nastajajo na obrobju/periferiji neofuturistični poskusi (t. i. lianozovske šole), ki skušajo omajati enoumje socrealističnega znaka. Ti poskusi prihajajo iz obrobja in se vse bolj agresivno premikajo proti centru. V sedemdesetih letih se ti poskusi v soc-artu (prvem politično angažiranem konceptualističnem gibanju v Sovjetski zvezi) razvijejo v načrtno svinjanje/omadeževanje socrealističnega znaka. (Več o tem: *Гласность*).

Kot primer svinjanja monološkega znaka Sovjetske zveze, omenimo danes že pregovorno povedno sliko A. Kosolapova iz začetka osemdesetih let. Nosi naslov *Projekt za reklamo na Time squaru* in prikazuje portret V. Lenina na rdečem plakatu za Coca-Colo, ki naj bi bil postavljen na istoimenskem trgu v New Yorku. Na njem so poleg portreta Lenina in napisa Coca-Cola zapisane besede, značilne za ameriško blagovno znamko, ki jo je ruski soc-artist pripisal Leninu: "It's the real thing".

Druženje dveh nesprejemljivih ideoloških (bolj ali manj naučenih) pomenov ponuja dve različni interpretaciji znakovnih kodov: tako kot je za Američane nedopustno, da se *komunista* Lenina povezuje z ameriškim izvoznim artiklom, je to za sovjetsko ideologijo povsem svetoskrunsko. Na isti, rdeči osnovi (znak ameriške pop pijače in simbol komunistične ideologije) prihaja do katahreze, ki jo moramo razumeti

kot destrukcijo uveljavljenega enoumja oz. kot svinjanje enega in drugega ideološkega pomena.

Razbijanje enoumnega pomena pa vodi (kot vedno v zgodovini) ne toliko k destrukciji, kot k dekonstrukciji: vsakokratno novo in nepričakovano postavljanje sovjetskega znaka v nov kontekst pripelje vedno znova k drugačnemu pomenu. To drugačno opomenjanje je razumeti kot novo, drugačno svinjanje prvotnega/čistega pomena, ki zaradi vedno drugačne kontekstualizacije pomeni tudi njegovo razvrednotenje.

Rečeno zdaj s parafrazo Maleviča: nekoč enoumni ideološki znak, ki pomeni vse, je zdaj hkrati nič. Ni čudno, da so se v sklepni fazi preigravanja soc-artisti (konceptualisti) znašli v praznini. Fizični znak prične nadomeščati belina papirja. Dober primer je *Roman* ruskega konceptualista V. Sorokina, kjer logično razumljiva (socrealistično normativna) pisava vodi v vse bolj nerazumljive znake, dokler jih ne nadomestijo prazne strani. Opraviti imamo z dvojnim procesom: na eni strani opažamo smetenje ideološkega znaka (tako tudi ni čudno, da je eden največjih ruskih konceptualistov I. Kabakov v začetku osemdesetih let ustvaril inštalacijo *Predal s smetmi*), po drugi pa prav zaradi smetenja vodi proces v pomensko izpraznjevanje, ko znak ne pomeni nič.

V procesu onesnaževanja se je v zgodovinskem procesu zamenjal le predznak, njegova značilnost pa se vsebinsko ni spremenila.

Za ponazoritev ponovljivosti procesov onesnaževanja in čiščenja se ustavimo še v osemdesetih letih Sovjetske zveze, torej v času, ki je pomembno zaznamoval današnja razmerja. Ugotovimo, da je tudi to desetletje na pričakovan način ponavljalo logiko procesov iz začetka 20. stoletja.

Osemdeseta leta v Rusiji so bila čas glasnosti in perestrojke, ki jo je uvedel zadnji partijski sekretar KPSZ M. Gorbačov. Tako glasnost

(*гласность*) kot perestrojka (*перестройка*) sta bili znanilki novih sprememb. O tem govori že semantika besed: o vseh slabosti v družbi naj se glasno in (tako rekoč) brez nadzora razpravlja. Na demokratičnih razpravah naj bi prenovili (*перестроили*) Rusijo, ki je tedaj vse bolj capljala za razvitim zahodom. Ti pozivi Gorbačova in posledično njihovo udejanjanje pripeljejo k razpadu monolitnega (monološkega) državnega sistema. Proces, v katerem postaja vse, kar je bilo nekoč *sveto* (partijska ikonografija), enako nič, ima torej tudi drug pomenski pol. Čiščenje partijske navlake pripelje do idejne in ideološke praznine, kjer se lahko rojeva vse – in s tem raznorodne demokratične ideje. Ne čudi, da so zahodne družbe (in njihova politika) pazljivo spremljale, kaj bi se tedaj lahko zgodilo. In zgodilo bi se lahko marsikaj: od vojaškega puča, novega monolitnega sistema, urejenega po principu planskega gospodarstva, do uveljavljanja sodobne državne tvorbe s tržnimi zakoni, kar je nazadnje tudi prevladalo po turbulentnih časih prvega ruskega predsednika B. Jelcina. Rusija je po razpadu Sovjetske zveze prešla v družbo s kapitalističnim ustrojem, kjer imajo politika in oligarhi, ki so se v tranzicijskih časih prikopali do neslutenega bogastva, odločujočo vlogo.

Ta proces čiščenja, ki je sprva grozil z različnimi smermi t.i. (političnega in kulturnega) razvoja, je pomenil le novo smetenje, ki je v posledici pripeljal ob koncu stoletja k rušenju pregrad med kulturami. A to rušenje so zahodne države z drugega vidika sprejele kot znak radikalnega čiščenja, kot odstranitev dejanskih (fizičnih) in idejnih mej med Zahodom in Vzhodom. Veselje prebivalcev ob dejanskem in simbolnem rušenju berlinskega zidu, ki je vodilo k združitvi obeh Nemčij, je vzbudilo občutke, da se bliža obdobje vsesplošne demokratičnosti. Ob tem so se hkrati pričele razvijati globalizacijske težnje, ki jim je botrovala še digitalna revolucija. V tej digitalizaciji je dominirala

zahodna tehnologija in preko nje se je porajala kultura, ki je posledično preplavila in tudi nasmetila (demokratizirala?) rusko kulturo.

Prav množična raba digitalnih načinov komunikacije – tj. interneta, ki še do današnjega časa velja za relativno svobodno obliko komunikacije, je prvi znanilec novega onesnaženja kulture v razvitih družbah in posledično tudi v Rusiji. Danes je splošno znano, da se lahko na spletu objavi in prebere domala vse. A to smetenje v centrih kulture porodi obraten in pričakujoč predznak. To *vse* je posledično potrebno ponovno očistiti oz. zamejiti, saj bi *potencialno* lahko ogrozilo obstoj dosedanjih nacionalnih kultur, torej tudi ruske…

Če si še enkrat izposodim Malevičev pojem: obstoječe raznoterosti so zdaj nič(la) in s tem potencialno lahko pomenijo vse. A potencialno vse predstavlja nevarnost, saj ni jasno, kaj se iz njega lahko spet razvije. Če bi se iz glasnosti Gorbačova lahko porodilo potencialno vse (in s tem tudi nevarnost za prihodnost), se z digitalizacijo, ki prične utelešati ta pojem v virtualnosti, zdaj to lahko tudi utelesi v fizičnem svetu. Potencialno vse je tako treba bolj nadzirati in ga torej pravočasno premišljeno očistiti.

3.

Tudi ob koncu 20. stoletja imamo očitno opraviti s podobnim procesom, ki govori o ponovljivem razmerju onesnaževanja in čiščenja. M. Epštejn v knjigi *Znak vrzeli* izpostavlja ne samo pomen očiščevanja/ekologije v sedanjosti, ampak govori tudi o ekofilologiji ter poziva v duhu avantgardistične (hlebnikovovske) reforme k ponovnemu čiščenju jezika. Ni čudno, da izpostavi znotraj tega procesa pomen praznega mesta, ki ga razume kot belino med dvema besedama oz. dvema znakoma. To je razumeti kot metaforo za vse, kar je čisto: modro nebo, gladina

morja ali pa prazen ekran računalnika. To prazno mesto Epštejn povezuje s čisto okolico (od tod očitno tudi ekologija kot varstvo okolja in ekofilologija kot varstvo besede) in prav v tej praznini, čistini naj bi se človek ponovno posvetil samemu sebi, se otresel nepotrebnih informacij, ki jih prinašajo in jih človeku vsiljujejo sodobni mediji. Gre za nov poziv h kontemplaciji, ko naj si človek vzame čas in se otrese vseh znakov, ki se mu tako vabljivo ponujajo.

Proces je spet predvidljiv. Če je v času detanta, ko se je pričelo opozicijsko razmerje vzhod – zahod krhati, prihajalo do (navideznega) ukinjanja ideoloških razlik pod geslom vsi enakopravni, vsi drugačni, se je posledično povečalo smetenje s takimi in drugačnimi možnostmi nadaljnjega razvoja. Sprva z blagovnimi znamkami zahoda in vzhoda, ki pričnejo že ob koncu 20. stoletja brez težav prehajati meje. Posamezne ideološke (komunistične) znamke (partizanska čepica, sovjetska odlikovanja, majice s portreti Lenina ali Che Guevare na zahodu ali zahodni/kapitalistični *brandi* na vzhodu (poleg Coca-Cole so tu prehrambene, avtomobilske in modne verige) postajajo sprejemljivi na obeh straneh meje. Nekdanji znaki, ki so govorili o ideoloških razlikah, se spreminjajo v tržno blago. Zaradi razvoja, v katerem je Sovjetska zveza/Rusija sprejela kapitalistično ureditev sveta, so danes preplavile in globalni (razviti) svet nasmetile zahodne znamke.

Znotraj teh smeti pa se v začetku 21. stoletja zarisuje nova ločnica – zdaj kot meja med revnim/nerazvitim in bogatim/razvitim svetom. V ospredju razvitega sveta naj ne bi bila več politična ideologija, temveč vrednost in cena blagovno prestižne znamke, s katero globalni proizvajalec preplavi nacionalna tržišča.

Smetenje se le še povečuje, ko pričnejo proizvajalci s ceneno delovno silo – torej iz obrobja/periferije, ki jo do danes predstavlja še vedno Kitajska oz. manj razviti tretji svet, smetiti v imenu prestižnih zahodnih

znamk nekdanji center. Sporočilo je jasno: prestižno je na voljo tudi revnim, saj si lahko za nižjo ceno privoščijo (ponarejeni) luksuzni brand. Ta je danes na voljo na globalnih trgovskih omrežjih (tipa *ebay* ali *alibaba*), ki ponuja poceni izdelke luksuznih znamk iz tretjega sveta.

Meja je prestavljena in o tem povedno govori tudi osrednji umetniški žanr konca 20. stoletja – film. Dober primer globalnega (ne)ravnovesja ponuja komercialna kinematografija z vohunskimi uspešnicami. Če je bilo nekoč v filmih o tajnem agentu James Bondu razmerje jasno vzpostavljeno in je bi sovražnik vnaprej določen (Sovjetska zveza), je v novih bistveno spremenjeno. Novi filmi o starem agentu iz zadnjega desetletja 20. stoletja govorijo o ruskih, angleških in ameriških agentih, ki se z ramo ob rami borijo proti tehnološkemu (načelno politično-ideološko nezaznamovanemu) lunatiku, ki si hoče podrediti svet, spremeniti meje po svoji predstavi in ga po njegovem scenariju očistiti.

Sodobni kulturni procesi, kamor poleg postmodernizma sodijo še njegovi derivati postpost-, ali trans-, so danes do te mere zasvinjali globalno kulturo, da se pričakovano pričenja rojevati nova skrb tako za fizično kot za znakovno (jezikovno) okolje. To pa posledično vodi k novim pozivom za obči (monološki?) družbeni in kulturni blagor.

Naj ponovimo: razmerje periferija – center je v današnjem razvitem svetu (kamor sodijo dežele nekdanjega zahodnega in vzhodnega bloka) očitno drugačno: iz obrobja prihajajo s prestižnimi znamkami nalepljene smeti, ki onesnažujejo center. V njem se ljudje zaradi vdora vse težje prepoznavnega tujega počutijo navidezno bogati, vladajoča (kapitalistična in politična) elita pa je ob poplavi netransparentnega smetenja vse bolj ogrožena. A tisto, kar je zaskrbljujoče, je, da ta ogroženost vodi k povečanemu nadzoru prehoda ljudi iz obrobja v center. Zdi se, da v ogroženosti lastnega/svojega, pomenijo današnji migracijski tokovi iz obrobja v resnici predstavo o smetenju centra.

Ta občutek ogroženosti razumljivo vodi v zahtevo po radikalnem čiščenju. Ta je sublimno viden v danes še vedno v družbeno sprejemljivih sloganih: skrbimo za domače okolje, očistimo našo deželo, reciklirajmo odpadke. A ti slogani imajo tudi drugo sporočilno vrednost: skrbeti za domače okolje, pomeni očistiti deželo ljudi, ki svinjajo naš center in ogrožajo naše navade in naše lagodno življenje.

Da ne bi bili še bolj ogroženi, je treba zaustaviti svinjanje naše kulture in zapreti vse meje ekonomskim migrantom ter karseda dlakocepsko presojati (torej natančno prečistiti!), kdo od političnih migrantov bi lahko bil pripuščen v center. Vloga jim je pri tem že v osnovi jasno odmerjena – to je prostor na periferiji centra, a vendar – sliši se kot miloščina –, še vedno na tej strani (spet vse bolj fizične) meje, torej znotraj centra. Nastajajo nova taborišča tako znotraj centra in zunaj njega: v obrobnih deželah samega centra.

K povedanemu je treba dodati še nedvoumne pozive po očiščenju nacionalnega jezika: pozornost vzbuja nedavna ruska prepoved uporabe kletvic v knjigah oz. javnih občilih: tudi raba kletvic iz literature 19. ali 20. stoletja je v novih izdajah natančno korigirana.

4.

Videti je, kako povedno je Malevičevo *Suprematistično zrcalo* z začetka 20. stoletja tudi pri razumevanju procesov v 21. stoletju. Torej v času globalizacije, ko so sodobne družbe in kulture že polne konkretnih smeti (poceni izdelkov) oz. ima človek centra opraviti z neštetimi, nepotrebnimi in ponavljajočimi se podatki, ki jih zaradi pomanjkanja časa sploh ne želi ali pa sploh ne more ustrezno obdelati. Razumljivo je, da se v času, ko ima človek občutek, da ne more nadzorovati vsega, kar misli, da bi moral nadzorovati, veča duševna stiska in ta prerašča

v agresijo. Ta je prikrito ali povsem odkrito uperjena proti vsemu, kar je na periferiji.

Za današnji čas torej ni značilno le smetenje z odpadnimi izdelki, kjer je najbolj pereče onesnaženje s plastiko, temveč narašča iz duševne stiske porojeno agresivno verbalno onesnaževanje, ki je impulzivno in nastaja kot plod nepreverjenih, ad-hoc populističnih izjav. Te hočejo pritegniti čim večji krog ljudi z nepreverjenimi oz. lažnimi novicami ob nekritičnem posnemanju govoric in s tem utrjujejo iluzijo, da je kvaziresnica posameznika edino kredibilna (čista!) resnica. Populistična in lažna novica potolaži človeka v njegovem občutju ogroženosti.

Normalno je, da se v nasmetenem svetu sodobnosti (naravi in kulturi) pojavlja vse več pozivov po očiščenju, ki ne vodijo le k skrbi za čisto okolje, ampak k vzpostavitvam novega sistema (družbenih) vrednot. Tem pozivom sledijo ideje o premikih meje v fizičnem svetu. Če je 20. stoletje zaznamovalo razmerje vaše – naše v smislu ideološke opredelitve, kjer eno stran predstavlja komunizem, drugo pa kapitalizem, je danes razmerje center – periferija postavljeno drugače. Družbeno-kulturni centri niso zdaj razdeljeni le na bogate in revne, temveč jih razlikujemo glede na bolj ali manj urejen družbeno pravni sistem, ki zagotavlja vsaj iluzijo osnovne socialne in pravne varnosti svojim državljanom. Na drugi strani ločnice, ki jo vse bolj pogosto zaznamuje bodeča ograja oz. betonski zidovi, je periferija z neurejenim pravnim sistemom, ki jo sestavljajo prav tako ljudje tega planeta in med njimi živijo tudi dobro izobraženi strokovnjaki. Vsi skupaj so se zaradi politične, socialne-ekonomske nestabilnosti znašli na robu preživetja in predstavljajo največjo oviro centru za nemoten razvoj. Zato v tem urejenem centru (ki je center moči) potekajo bolj ali manj prikriti procesi očiščevanja, ki še vedno zagotavljajo poziciji udobno življenje. Center ne nadzoruje le zunanjih meja, temveč mora skrbno nadzorovati

vsakršno idejno in socialno premikanje v samem središču. Ta nadzor se ohranja z budnim spremljanjem gibanja po javnih površinah (kamere v vseh središčih večjih mest) in kaže v preverjanju komunikacije na multimedijskih napravah, ki jo center opravičuje kot potrebno zaščito določene oblike državnosti (reda) ali kot nujno sredstvo pri krepitvi nacionalne identitete.

Nikakor ne preseneča, da imamo po eni strani danes opraviti z uredbo o varstvu osebnih podatkov (GDPR), hkrati pa skušamo smotrno urediti oz. nadzorovati pretok informacij po internetu, ki je do nedavnega predstavljal edino kolikor toliko svobodno obliko sporazumevanja, danes pa se o njegovi regulaciji pogovarjajo v evropskem parlamentu. Rusija je željo po nadzoru že zelo transparentno izrazila: aprila 2018 je prepovedala uporabo priljubljenega komunikacijskega ponudnika *Telegram*, saj mu ne bi bilo mogoče slediti – torej prisluškovati.

5.

Primerov je dovolj za sklep, da v različnih zgodovinskih obdobjih (tako v naravi kot kulturi) prihaja do nihanj med centrom in periferijo, ki so različne intenzitete. Zgodovina uči, da je čiščenje v ruskem primeru pripeljalo v začetku 20. stoletja do revolucije (boljševistične oblasti) in stalinizma oz. posledično v Nemčiji in Italiji do nacističnih totalitarizmov. Če smo v določeni fazi priča procesom onesnaževanja, v drugi pa čiščenja (in seveda *vice versa*), se nam v primerjavi s pozivom Maleviča s prvih desetletij 20. stoletja postavi vprašanje, ali gre pri tem za določene zakonitosti.

Odgovore lahko najdemo že pri Malevičevih sodobnikih, ki so tako v kulturi kot v naravi odkrivali ponovljiva gibanja, ki naj bi imela značilnosti sinusoidne krivulje. Dmitrij Čiževski je tako v razumevanju

sodobnih oblik kulture sledil velikanom filozofije in govoril o ponavljanju kulturnih izrazov, kjer (če sledimo F. Nietzscheju) apolinično (racionalno) v naslednji fazi prehaja v dionizično (iracionalno). Čiževski je sprejemal menjavanje tipov kulture (na eni strani apoliničnega klasicizma, realizma, kasneje social(istič)nega realizma, na drugi dionizičnega baroka, romantizma, simbolizma) kot pričakovano sinusoidno nihanje v kulturnem razvoju. Sinusoidno menjavanje kulturnih obdobij je mogoče razumeti kot gibanje določenega znaka (čiščenje) iz centra v periferijo in obratno (onesnaževanje), ki se prav tako zrcali v družbenih odnosih.

To razumevanje Čiževskega, ki je oblikoval védenje znotraj rusko-ukrajinske inteligence, a je že v začetku dvajsetih let emigriral v Združene države, pa je primerljivo z razmišljanji enega najprepoznavnejših ruskih znanstvenikov s področja naravoslovja Vladimirjem Vernadskim, ki bi bil s svojimi mislimi lahko učitelj trideset let mlajšemu Čiževskemu. Njegova osrednja misel je, da se je človek 20. stoletja že uspel dvigniti nad t. i. biosfero, kar pomeni, da je nadaljnji obstoj človeka odvisen predvsem od njegovih duhovnih prizadevanj znotraj noosfere, znotraj katere z razumskimi in čustvenimi opažanji lahko urejuje biosfero in si jo podredi. Izraz se je utrdil v prvi polovici 20. stoletja skupaj s francoskimi znanstveniki E. Le Royem in P. Teilhardom s sorbonske univerze na temelju razmišljanja Vernadskega kot tretja, posledična faza na prehodu iz t. i. geosfere, biosfere v noosfero.

Kot rečeno, gre v noosferi za področje racionalnega in čutnega zavedanja, ko prične človek odločilno posegati v naravo – v biosfero. Človek ne le da opazuje naravo in jo posnema, temveč jo zdaj tudi ustvarja kot nekaj umetnega, ki v posledici dobiva lastnosti naravnega: ukinja se stara meja, da se vzpostavlja nova. Ko je nova vzpostavljena, se začenja ta že razgrajevati.

Prvi primer prestavitve ločnice je prav z začetka 20. stoletja pojav žive slike – filma, ki v podobi, govoru in s premikanjem prične ustvarjati novo realnost, ki čim popolneje vključuje človekova čutila. Sto let kasneje predstavlja novo realnost virtualna resničnost – cyberspace, kjer ne moremo več ločevati med naravnim in umetnim, saj je posameznik pogreznjen v umetno, da bo izpadel čimbolj naravno.

Logično je, da človek znotraj opozicije narava/kultura prične uzaveščati naravne procese, ki jih primerja s procesi v sferi kulture. Na začetku 20. stoletja, ko se vse bolj uzavešča vrednost oz. pomen noosfere in semiosfere (Lotman) na račun biosfere, postaja razumljiva transplantacija in prilagoditev naravnih procesov v sfero umetnega in umetniškega, da bi z njimi ustvarili iluzijo pravega čistega občutja, o katerem je že govoril Malevič v opredelivi suprematizma. Najpomembnejše je ravno zavedanje o potrebi po očiščevanju, ki naj bi vodilo tudi k harmonično lepemu – apoliničnemu, a hkrati tudi monološkemu predznaku, kjer se posameznik ne bo več počutil ogroženega.

Če obudimo predstavo Čiževskega o sinusoidi v kulturi, se zdi, da jo je morebiti prav on na osnovi dojemanja zakonov v naravi (morda na temelju Vernadskega) prenesel v duhovno sfero in jo prilagodil menjavanju kulturno-umetniških in družbenih ciklov. Če se strinjamo, da je za naravni cikel značilno vsakoletno ponavljanje rasti in umiranja (cikli letnih časov), ki ga brez težav interpretiramo kot čas rasti, v katerem povsem logično prihaja (tudi) do onesnaženja, lahko ta čas umiranja narave razumemo kot čiščenje narojenih, a tudi nepotrebnih navlak. Nekaj podobnega se dogaja s kulturnimi cikli: iz poliloških razmišljanj začetka 20. stoletja se rodi monološki izraz, ki se v Sovjetski zvezi, Nemčiji, Italiji in Španiji kaže kot diktatura. Vsaj na videz ideološko različno predstavljene strategije se spopadejo na skrajnosten način – v vojni, ki jo moramo razumeti kot proces skrajnega čiščenja.

Iz nje se poraja nov svetovni red, ki je na eni strani poliloški (zahodni, dialoško/demokratičen blok), na drugi strani pa še vedno represivno totalitaren (vzhodni, monološki blok). Ko tudi ta propade, imamo ob koncu 20. stoletja spet opraviti s pluralizmom, ki pa ga je v trenutku multikulturnosti treba v prvih desetletjih 21. stoletja ustaviti s čiščenjem. Ne samo okolja, ki nas obdaja, temveč tudi z jezikovnimi prepovedmi in s ksenofobnimi, nacionalističnimi in protimigrantskimi izjavami, kar govori o vse večjem čiščenju za ceno današnje svobode, ki velja za peščico ljudi. V razvitem svetu se to kaže predvsem v načrtovanem nadzoru digitalne komunikacije oz. interneta. Ta proces poteka v imenu ohranjanja obstoječega stanja v centru, da bi ta še nekaj časa obstal.

Če dobro pogledamo, imamo pred sabo spet nov val sinusoidnega gibanja, kjer se silnice ponovno usmerjajo po eni strani v čiščenje (zdaj že preteklih) demokratičnih misli, hkrati pa še vedno govorijo o vse večji onesnaženosti sveta s kvazi populističnimi izjavami, ki pod pretvezo čiščenja, dejansko svinjajo kulturo in pred javnostjo zagovarjajo demokratične principe. Poglejmo današnje populiste v Italiji, na Madžarskem, Poljskem in v ZDA /.../ Sklepamo lahko, da se pripravlja veliko čiščenje, le da danes še ne vemo, kako bo potekalo...

Na koncu razmišljanja se porajajo sledeča vprašanja: Kje je danes Rusija v novi delitvi sveta? Je strategija današnjega ruskega vodstva vnaprej dobro zamaskirana taktika, ko pod krinko vnaprej predvidenega, a netransparentnega nadzora, ustvarja ljudem iluzijo, da živijo v svobodni državi? Je sodobna Rusija ponotranjila razmerje periferija/center? Da se je morda iz izkušnje 20. stoletja naučila, kako je potrebno znati hoditi po robu med prikritim čiščenjem in hkrati v natančno določenih odmerkih onesnaževati družbo in kulturo? Odgovore bo dala dinamika svetovnega reda, ki bo ohranila ali premaknila obstoječe meje med centrom in periferijo.

Literatura

BARANSKI, ZBIGNIEW, JERZY LITWINOW, 1982: *Rosyskie kierunki literackie. Przełom 19 i 20 wieku.* Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.

EPŠTEJN, MIHAIL, 2012: *Znak_vrzeli: o prihodnosti humanističnih ved*. Ljubljana: LUD Literatura.

ГЛАСНОСТЬ: СОВЕТСКОЕ НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1980-х / SOVIET NON-CONFORMIST ART FROM 1980, 2010: Ed. Joseph Backstein, Ekaterina Degot, Boris Groys. London: Haunch of Venison.

JAVORNIK, MIHA, 2007: Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja. *Primerjalna književnost* 30, 1. 55–70.

ЛОТМАН, МИХАИЛ, 2000: *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство СПБ.

САРАБЬЯНОВ, Д., А. ШАТСКИХ, 1993: *Казимир Малевич. Живопись. Теория*. Москва: Искусство.

TSCHIŽEWSKIJ, DMITRIJ, 1968: *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*. Berlin: Walter de Gruyter.

ВЕРНАДСКИЙ, ВЛАДИМИР, 1989: *Биосфера и ноосфера*. Москва: Наука.

Summary

If we treat culture as a living organism, just like animals and humans are alive, it must be cleaned. With this in mind, we draw attention to the discussion of M. Epstein's book Mapping Blank Spaces about cleaning of the flies - it is enough to look at yourself and it is enough to look at the culture -, we are constantly cleaning ourselves because we are polluted. Since the focus of our attention here is on K. Malevich, in the context of cleansing the culture, his manifesto Suprematist Mirror must be pointed out because it is a symptomatic example of the purification of culture at the beginning of the 20th century. In this text Malevich cleans the appearance of culture when he equates it with zero (circle). This manifest works on a declarative level as an effort of the entire historical avant-garde in the desire to shake of academisms and cleaning up culture. But also the avant-garde has been dirtied over the years and it also had to be cleaned up: in a polished Soviet sign. Obviously, the structuralist pair dirty up / cleaning up is a completely anticipated constant and a reversible process: from Soviet cleansing, dirt is created and neoavant-garde or soc-art is cleaning it up in the 50s or 70s. We deal with a similar process at the end of the 20th century, M. Epstein now calls for the another cleansing of the language in the spirit of the avant-garde (Khlebnikovs) reform. I see this call as a predictable symptom: postmodernism has obviously dirtied the culture to the level that the culture has to be cleaned. We seek answers to this dilemma with scientists who speak of the repetition of cultural expressions in history. Especially in ideas of D. Chizhevsky, who develops the reflection on the sinusoidal concept of cultural expressions by the principle of pollution / purification and vice versa. We compare Chizhevsky's ideas with

the reflections of the leading Russian scientist in the field of natural sciences V. Vernadsky. Vernadski speaks about the fact that the modern man has already managed to rise above the so called biosphere to the noosphere, that is to say, to a level that suggests that the continued existence of a man depends on his spiritual efforts with which he has already subordinated the biosphere. Together with French scientists (Le Roy, P. Teilhard), he claimed that man does not imitate nature now, but creates it as something artificial. A virtual reality arises where we do not distinguish between the natural and the artificial. The cultural cycle is re-purified and, on the other hand, it contaminates again - this time with artificial (cyber) signs, with which it subjugates the biosphere and consequently also the human being. Is the strategy of today's world order a pre-well-masked tactic when, under the guise of anticipated but non-transparent control, it creates the illusion of living in a free state? What is the peripheral / center relationship today? Has today's culture learned from the experience of the 20th century that it is necessary to know how to walk on the edge during disguised cleaning and, at the same time, to pollute the society as well as culture at precisely defined doses?

Miha Javornik

Miha Javornik is a full professor at the Department of Slavic Studies at the Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he lectures on modern and contemporary Russian literature, and literary theory. He is specialised in the history of contemporary Russian literature and cultures. His work is centred on the notions such as mythology in literary and socio-political history, and the contemporary phenomena of the information age, for instance the nature of identity in digital communication.

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24683

Brezpredmetnost in ekonomičnost v poeziji
Objectlessness and Economy in Poetry

KRISTINA PRANJIĆ ▸ *khristten@gmail.com*

V članku je predstavljen odnos Kazimira Maleviča do poezije, ki ga je ta slikar in teoretik umetnosti izrazil v svojem traktatu *O poeziji* (1918–19). Malevič je veliko sodeloval s futurističnimi pesniki, njegovo razmišljanje o suprematizmu in brezpredmetmetnosti v umetnosti pa je v svojih delih najbolj dosledno upošteval pesnik Aleksej Kručonih. Tako v zaumni poeziji (eksces jezika) kot tudi poznih rokopisnih knjigah iz kavkaškega obdobja (odsotnost jezika, črka kot vizualni element) Kručoniha se kažejo osnovni koncepti (ritem, gibanje in mirovanje, načelo ekonomičnosti), s pomočjo katerih Malevič teoretsko osnuje suprematistično umetnost in oriše možnost brezpredmetnega sveta.

KAZIMIR MALEVIČ, SUPREMATIZEM, ALEKSEJ KRUČONIH, RUSKI FUTURIZEM, POEZIJA, ZAUMNI JEZIK, ROKOPISNE KNJIGE, RITEM, GIBANJE IN MIROVANJE, NAČELO EKONOMIČNOSTI

The article presents Kazimir Malevich's theory of poetry that he expressed in his treatise *On Poetry* (1918–19). Malevich collaborated with futurist poets on many occasions; particularly the poet Aleksei Kruchenykh used same concepts as Malevich to develop his poetical expression. We can track this in his so called transmental poetry or *zaum* (excess of language) as well as in the late handwritten books from the Caucasian period (absence of language, letter as a visual element). Same concepts (rhythm, movement and stillness, principle of economy) are used, with which Malevich theoretically established his new movement in art – Suprematism, and described the possibility of the objectless world.

KAZIMIR MALEVICH, SUPREMATISM, ALEKSEI KRUCHENYKH, RUSSIAN FUTURISM, POETRY, TRANSMENTAL LANGUAGE (ZAUM), HANDWRITTEN BOOKS, RHYTHM, MOVEMENT AND STILLNESS, PRINCIPLE OF ECONOMY

Svoje stališče do poezije je Kazimir Malevič izrazil v traktatu *O poeziji* («О поэзии», 1918–19), v katerem je stopil na stran pesniške prakse futurista Alekseja Kručoniha, besedilo pa je končal s primerom pesmi, napisane v t. i. zaumnem jeziku.[1] Za Maleviča sta bila podobno kot v suprematističnem slikarstvu tudi v poeziji pomembna ritem in dinamika, sam pomen in slovnica pa sta bila za pesništvo spoznana kot povsem nepomembna. Umetnik tako razume poezijo v njenem izvornem pomenu kot »navdahnjene obsesije« – *maníe* ali *furor poeticus* (gl. Juvan 2014: 54). Malevič piše: »Pesnik ni mojster, mojstrstvo je neumnost, v božanski naravi pesnika ne more obstajati mojstrstvo, ker njemu ni znana ne minuta, ne ura, ne kraj, kjer se bo razplamtel ritem« (Малевич 2010: 83). Nekaj izredno glosolaličnega je v besedah Maleviča, ko pravi, da lahko kjerkoli in kadarkoli v človeku »pleše njegov Bog«, sam pesnik pa izgubi razum in spomin, »v njem se prične liturgija« (prav tam). Zato pesniški duh primerja z religioznim duhom:

> *Cerkveni duh, ritem in dinamika so njegovi pravi pokazatelji. Tisto, v čemer se kaže religioznost duha – v gibu, v zvokih, v čistih znakih brez kakršnega koli pojasnila – to je samo predstava in nič več, gesta, s katero izrisujemo forme, v procesu obreda vidimo gibanje znaka, ampak ne opazimo risbe, ki jo rišejo znaki. Visoko gibanje znaka gre po risbi, in če bi izkušen fotograf znal slikati risbo znakovne poti, potem bi dobili grafikon duhovnega stanja. (Малевич 2010: 83)*

In tukaj Malevič sledi teoriji Andreja Belega, Alekseja Kručoniha in Viktorja Šklovskega,[2] ki pravi, da so se besede spremenile v nekaj statičnega in da je zato treba z ekstatično pesniško besedo preroditi jezik in ustvariti nove znake, ki bodo v sebi nosili informacijo nečesa novega in živega, s čimer avtor povezuje podobo dinamične, gibajoče se cerkve:

1
Ule Ele Lel Li One Kon Si An / Onon Kori Ri Koasambi Moena Lež / Sabno Oratr Tulož Koalibi Blestore / Tiro Orene Aliž (Малевич 2010: 85).

2
Gl. dela Andreja Belega, napisana leta 1916 in 1917 (npr. »Aaronova palica«); programski članek Viktorja Šklovskega »Vstajenje besede« (1914).

> *Kot najbolj vzvišene trenutke vidim služenje duha in pesnika, govor brez besed, ko čez usta švigajo brezumne besede, ki jih ne mi ne razum ne more doumeti. Pesnikov govor – ritem in dinamika – deli intervale, deli zvočno maso in s tem dela jasne gibe samega telesa. Ko vzplamti plamen pesnika, on vstane, zvija telo, z njim ustvarja formo, ki bo za gledalca živa, nova, prava cerkev. (Малевич 2010: 84)*

Ob preučevanju Malevičevega traktata teoretik Hansen-Löve prav tako opazi bližino Malevičevih besed z glosolalično tradicijo in jasno zapiše, da tako Kručonih kot Malevič osnujeta svoje umetniško delo na osnovi »ekspresivne ritmične dinamike 'glosolalije'« (Ханзен-Леве 2004: 239). Pri obeh gre za razširitev pesniške besede oz. kar celega umetniškega mišljenja »čez meje 'smisla' in 'razumnosti'«, kar vodi k »podzavestnemu«, »mističnemu«, »hermetičnemu«, »sektaškemu« (prav tam). Čeprav Malevič ne omenja glosolalije in celo kritizira Kručoniha zaradi utemeljevanja zauma na osnovi glosolalične prakse sekte hlistov,[3] je po Hansen-Löveju očitno, da Malevič utemeljuje z glosolaličnimi pojmi ne samo zaum, ampak celotno pesništvo in umetnost, ki jo razume kot »bioritmični in kozmični proces« ali kot stanje »'vzdraženosti', 'nadraženosti', do katerega pride samo v sferi intuitivne zavesti, za mejo tridimenzionalnosti« (prav tam). Primer zvočne poezije oz. zauma Kručoniha je pojmovana kot nekakšna metoda za osvobajanje pesnika od kulturnih in jezikovnih spon, ki k takšnemu aktu poziva tudi samega bralca oz. poslušalca:

> *V vseh teh eksperimentih se beseda raztaplja v telesni, fakturni mehaniki giba in geste. Dela Kručoniha se prav tako približujejo področju predaktivistične poezije. To niso verzi v običajnem smislu, ampak bolj jezikovne konstrukcije, ki v sebi združujejo zvočno*

3
V pismu Matjušinu iz leta 1916 Malevič kritizira Kručoniha in njegovo utemeljevanje zaumnega jezika na osnovi omenjene sektaške skupine in ekstaze v religioznih izkušnjah. Kručonih naj bi se s tem vračal nazaj k »staremu razumu«, k intelektualnemu razumevanju in logičnemu dojemanju zauma – s tem naj bi torej kazal na temeljno nezmožnost izviti se iz simbolizacije.

> *in vizualno stran, ter so prej ustvarjene s ciljem izzivanja konkretne reakcije in občutka, kot pa zaradi razumevanja njihovega smisla. Z drugimi besedami, one imajo predvsem funkcionalni karakter. Usmerjene so na »zbujanje« nezavednega v percepciji poslušalca ali bralca-gledalca[.] (Бобринская 2013: 130)*

Malevič v pesništvu zagovarja zvok kot tak in črko kot tako (*звучизм, буквализм*), v enem izmed zgodnjih tekstov govori celo o »kriku kot takem« in »gibu kot takem«. Pri njem je ritem razumljen kot »kozmični princip«, ki je nekaj drugega kot apolinična muzikalnost, harmonija in melodičnost, ki so bile značilne za simboliste pa tudi futuriste (Ханзен-Леве 2004: 244). Pesnik, ki je na poti osvobajanja besede, mora po Maleviču besedo približati zvoku: »Zaradi tega Malevič meni, da se morajo novi pesniki 'jasno postaviti na stran zvoka (ne glasbe)', ker zvok tudi je 'element poezije', tako kot beseda – 'ni več znak za izražanje predmeta, ampak zvočna nota (ne glasba)'« (Ичин 2013: 35). Zato črka stopa v ospredje – pismenost in ustnost, »grafemska in fonetična stran jezika« –, kar se potrjuje pri Kručonihu kot jezikovni znak, ki je na eni stran dejstvo pisave, na drugi pa tudi slikarstva (Ханзен-Леве 2004: 244).

> *Nova umetnost, točneje zaumna poezija, ne samo da reflektira in posreduje kozmično gibanje in procese (kot v bioestetiki), ampak jih vzbuja v smislu biokozmizma (Fjodorova ali Bogdanova). Malevič nedvomno, za razliko od apolonizma Kandinskega, nadaljuje dionizijski princip '(anti-)kulture kot eksplozije', umetnosti kot ekstatične prekoračitve, kot ekscesa. (prav tam, 246)*

Lingvist Roman Jakobson, ki je tesno sodeloval z ruskimi futuristi, kot sta Aleksej Kručonih in Velimir Hlebnikovu, se je srečeval in si dopisoval tudi z Malevičem. Slednji je Jakobsona leta 1913 vabil s seboj v Pariz, kjer naj bi francoski javnosti predstavil svoje brezpredmetno slikarstvo (do česar zaradi začetka vojne ni prišlo). Jakobson se spominja Maleviča z naslednjim zapisom:

> *Malevič se je pogovarjal z menoj o svojem postopnem prehodu od predmetnega slikarstva k brezpredmetnemu [...] med tema dvema pojmoma ni bilo prepada. Tu je bilo vprašanje brezpredmetnega odnosa do predmetnosti in opredmetenje odnosa do brezpredmetne tematike – tematike ploskev, barv, prostora. In to je globoko sovpadalo [...] s temi mojimi mislimi, ki so se v glavnem dotikale jezika, poezije in pesniškega jezika. (Якобсон v Янгфельдт,* Роман*)*

Osvobajanje osnovnih elementov slikarstva, ki ga je opravljal Malevič, je bilo torej za Jakobsona podobno osvobajanju osnovnih delov literature oz. pesniškega jezika. Opredmetiti črko oz. zvok bi pomenilo pokazati »brezpredmetno tematiko« jezika in pokazati, kako jezik funkcionira zunaj fiksiranih odnosov. Vse z razlogom, da bi se prišlo do bistva, zakaj in kako pesem *deluje*. Zato je Jakobson tudi menil, podobno, kar bo ponovil tudi Malevič – da ima osvoboditev besede več skupnega z brezpredmetnim slikarstvom kot z glasbo; Jakobson piše: »Ko berem njegove [Malevičeve] zapise o poeziji, vidim, kako doživeto je izkusil najine pogovore in kako je s svoje umetniške strani začenjal razmišljati o tem, kar ni slikarstvo, a je hkrati brezprimerno bližje slikarstvu kakor glasbi« (prav tam).

EKONOMIČNOST IN ODSOTNOST JEZIKA V POEZIJI ALEKSEJA KRUČONIHA

O pomenu zaumnega jezika pri ruskih futuristih v odnosu na delo Kazimirja Maleviča smo že pisali drugje (Pranjić 2016). Tukaj se bomo osredotočili na drugačno prevpraševanje meje slikarstva in poezije v ustvarjanju Alekseja Kručoniha, ki ga avtor izrazi v svojih rokopisnih knjigah poznega oz. kavkaškega obdobja. Teh del ne moremo več obravnavati v kontekstu zaumnega besedotvorja, ampak gre za »zvočne besede« (*речезвуки*), ki postajajo »črkovna grafika« kot npr. v sklopu »raz faz gaz caz fak rja – Fnagt« («раз фаз газ цаз фак гя – Фнагт») (Бобринская 2000: 315). Linije in risbe, ki spremljajo te črkovne sklope, teoretičarka Jekaterina Bobrinska pojasnjuje kot črkovni zapis »nadzavestnega«, ki še nima imena (prav tam).

Črka je bila za Kručoniha element risbe in slikarske upodobitve: »Sam proces pisanja črke, njena materializacija v vidno formo, tj. samo pisavo, poteka v molčanju, ki nas sili spomniti se na starodavno podobo 'neizrekljivega molčanja' kot primarnega izvora vsake besede« (Бобринская 2000: 315). V hektografskih knjigah je Kručonih upodabljal drugo (nemo) plat glasu ali »tišino pisave«. Tudi zaumni verzi, ki se nahajajo v teh knjigah, postavljajo vlogo zvoka v ozadje. Bobrinska zato ta dela poimenuje s sintagmo »verzi za kontemplacijo«, ki s ponavljanjem enoličnih zvokov vzbujajo efekt šamanske hipnoze, ta pa »vodi zavest v sfero brezpredmetnih, nemih kontemplacij« (prav tam). Charlotte Greve ob analizi kavkaških knjig ugotavlja, da se je Kručonih v največji meri približal tistemu, čemur bi lahko rekli »suprematistična poezija«, ki bi bila skladna z Malevičevimi zahtevami, v delih *Kovkazi* («Ковкази») in *Balos* («Балос») iz leta 1917, pri katerih so črte in črke raztresene po celi knjigi (Greve 2003: 368).

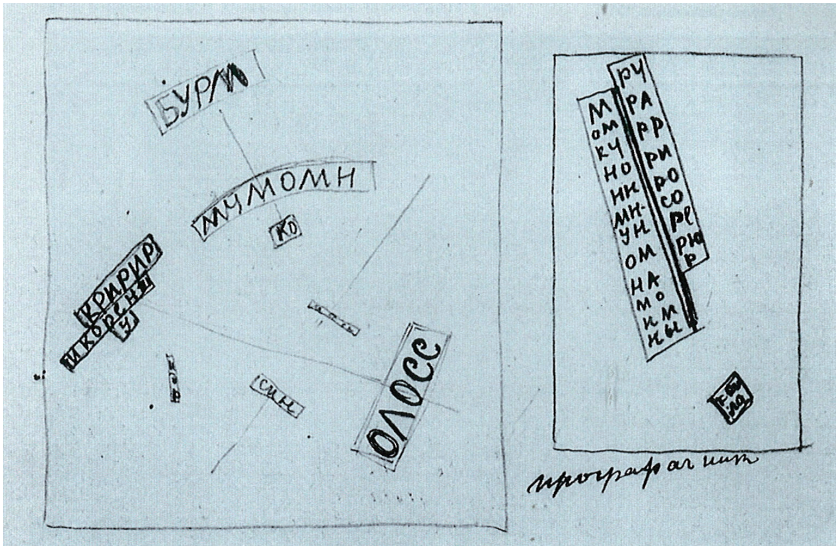

FIG. 1 ←
"Prografačnik", vizualna poezija suprematizma, K. Malevič, 1916–17 (vir: Малевич 2004/1: 327)

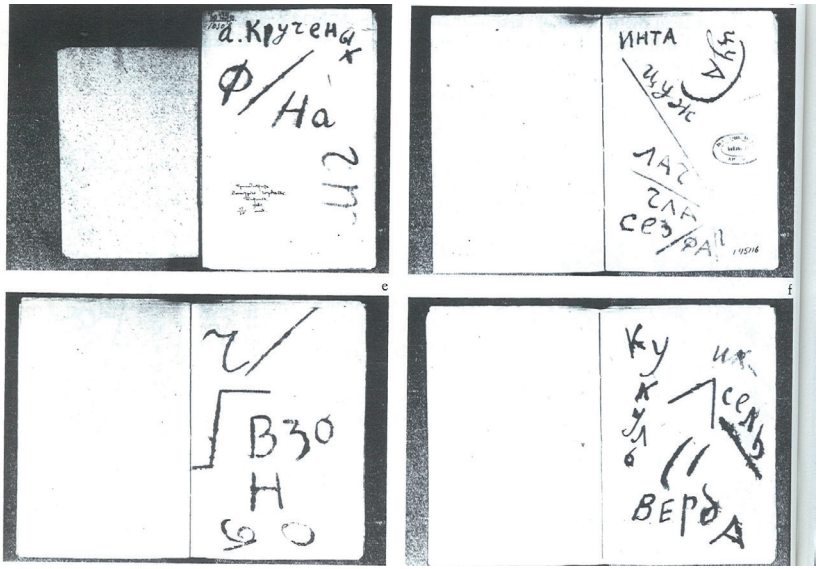

FIG. 2 ←
F/nagt 1, A. Kručonih, 1918 (vir: Janecek 1984: 108)

Na podoben način, kot je Malevič reduciral svoj slikarski vokabular na kvadrat, križ in krog ter kot eno izmed najpomembnejših lastnosti nove suprematistične umetnosti določil njeno ekonomičnost, je Kručonih izdelal analogno suprematistično metodo v poeziji, ki jo je poimenoval »eko-ez« (*эко-эз*) – »ekonomična poezija« ter jo povezal z »ekonomično umetnostjo«, označeno s terminom »eko-hud« (*эко-худ*). Z novim principom minimalističnega pesniškega ustvarjanja se Kručonih tudi oddalji od futuristov:[4]

> *Eko-poezija je najbolj univerzalna in jedrnata (zaumna) poezija […] Svetodkonca in eko-poezija je eko-umetnost (ho-bo-ro). A. Kručonih je genij, epoha, nič […] Eko-umetnost (in) Supremus prvikrat dajeta (minimum) barve in linij. Futuristi uporabljajo barve zaljubljenega papagaja. (Kručonih v Greve 2003: 364)*

Ekonomičnost ekspresivnosti poezije, ki jo omenja Kručonih, temelji na Malevičevem načelu ekonomičnosti v umetnosti, povezanim z ekonomičnostjo ustvarjalne energije: »Vsako dejanje se doseže s pomočjo telesne energije in vsako telo stremi k ohranjevanju svoje energije, zato se mora vsako moje dejanje doseči na ekonomičen način« (Malevič v Greve 2003: 366).

> *Malevič je videl črko kot noto, toda ne v glasbenem smislu, ampak kot mistični simbol zvoka, ki bi razkril prvinsko telesno-čustveno stanje pesnika. Izgleda, da obstaja neposredno ujemanje med čustvenim stanjem pesnika, zvokom in predmetno materializacijo – črko. Sama črka je spoznana za kozmično entiteto, ki je sposobna preseči omejitve evklidskega prostora. (Greve 2003: 374)*

4
Zavračanje in preseganje futurističnih metod je vidno tudi v Malevičevem pismu Kručonihu iz leta 1916: »Futuristi so se lotili osvobajanja besede, ker pa je beseda sestavljena iz črk, črke pa so med seboj zlepljene z mizarskim lepilom misli in stvari, so jo pesniki kubisti-futuristi razsekali na nekaj delov, a ne kakor koli po črkah, ampak so razdelili njihove medsebojne povezave, da bi dobili: 'U-lica. Lica U; lis-točki'. Tako so želeli osvoboditi besedo opisnega dela. 'Odvrgli so z ladje sodobnosti' vse in meni je zelo žal, da niso porinili zraven še sebe« (Малевич v Парнис 2000: 176, 177).

Pesniški eksperimenti Kručoniha so bili torej v osnovi povezani z Malevičevo idejo o čistem zvoku v poeziji in njegovo materializacijo v grafični črki in ritmu, ki sta osnovana na primarni telesno-čustveni kretnji. Kručonih s svojimi eksperimenti kaže na avtorski gib, pri katerem črka postane risba, narisana linija pa črka, beseda. Ta dela so popolnoma fragmentarna in stojijo nasproti kakršni koli celovitosti ali redu, kot da bi negirala sama sebe:

> *Hektografske izdaje so notranje osvobojene od same filozofije in kompozicije knjige, v katerih se ta tradicionalno pojavlja v evropski kulturi. V njih ni razrušen zgolj princip vrstice, ampak – posebej, če knjige preučujemo skupaj, se nam zazdijo, da so na meji izginjenja – učinek izjave predvideva vsaj minimum zaporedja določenega gibanja, neko usmerjenost giba. (Бобринская 2000: 316)*

Enoličnost ponavljajočega se nabora črk in kompozicij teh izdaj presega namero prejšnjih knjig v zaumnem jeziku, ki so stremele k rušenju norme knjige in racionalnosti, bralca pa so pozivale k drugačnemu, subverzivnemu ravnanju in govoru: »Vse to ni podobno zvočnim gibom ali prijemom vizualne poezije, ki je naravnana na efektivno emocionalnost, na komunikacijo in vedno predvideva naslovnika. Izdaje Kručoniha bolj upodabljajo razpršilne 'gibe', ki so izgubili smisel in niso naslovljeni na nikogar« (Бобринская 2000: 316). V teh knjigah se odkriva mesto za »negativni izraz« beline strani in »vrzeli med zvokom in črko ali 'dušo' znaka in njegovo čutno materializacijo« (prav tam, 317, 318). Prihajamo do skrajnega primera *zrenja* jezikovnih enot brez *umevanja.* Zaradi redukcije v teh izdajah oz. nasploh odsotnosti, ki je ena izmed najpomembnejših značilnosti teh knjig, Janecek komentira: »Vse, kar je ostalo od 'knjige', so njene strani; vse, kar je ostalo

od 'literature', so njene črke'. Gre za vrnitev k osnovam v najbolj čistem smislu, vrnitev k minimumu zahtev, mejo, čez katero ne smemo iti, da bi nekaj še lahko poimenovali s terminom 'knjiga' ali 'literatura'« (Janecek 1984: 111).

Kručonihove kavkaške izdaje spominjajo na »praktično, celo z odtenkom pozitivistične znanstvenosti, raziskovanje fiziologije iracionalnega [...] prepariranje skritega notranjega prostora ustvarjalne dejavnosti«, v katerih poskuša avtor z monotonim risanjem črk na belini papirja priti do odgovora, na kakšen način (in če sploh) zvok znaka (glas) ustreza svoji upodobitvi (črki) (Бобринская 2000: 319). Zanima ga dejanje pisave, ki omogoča plastično oblikovanje izjave. Pisava kot materija besede postane za Kručoniha najpomembnejši pokazatelj zvočne in vizualne moči jezika (»besedne magije«), ki pa je hkrati tudi praznina izraza (»mrtvo tkivo jezika«), zaradi katere se avtor sooča z neprestanim neuspehom do konca razkriti skrivnost jezika in ustvarjanja (prav tam). Ekstatično eksperimentiranje (eksces jezika) Kručoniha z jezikom v primerih zaumne poezije se torej dokončuje v belini strani, »formiranju črke kot abstraktnega, samostojnega ikoničnega znaka zaumne poezije«, kot analogen pojav suprematistične slike (Ичин 2013: 40).

Še bolj radikalen primer besednega eksperimenta srečamo pri Malevičevu. Takšna redukcija se zgodi na pomenski ravni v njegovem »skoraj-ničelnem tekstu, ki inducira svojo 'temo', tj. 'glasbo', in jo v istem času uničuje z 'molčanjem'« (Ханзен-Леве 2004: 248).

> *Cilj glasbe je molčanje. (Малевич 2010: 873)*

Logiko Malevičevega aforizma bi si lahko pojasnili s citatom iz knjige *O glasu* Mladena Dolarja: »A glasba doseže svojo polno realizacijo

5
Ta traktat lahko beremo tudi v slovenskem prevodu: Malevič 1986. Opozorimo na nedosledno preveden naslov, ki se glasi *Bog ni zapustil prestola: umetnost, cerkev, tovarna*. Tako zastavljen naslov vzbuja napačno konotacijo osvobajanja boga, ki samovoljno »zapušča« prestol, vrhovno mesto v stvarstvu. Malevičev tekst pa je strogo naperjen na delovanje človeka, ki še vedno povzdiguje metafizično, zaradi česar ga je nemogoče dokončno izkoreniniti/zvreči. V samem besedilu prevoda je originalna konstrukcija z glagolom »zvreči« ohranjena.

v tišini – ta realizacija pa potegne za seboj deidividualizacijo, izbris subjektivitete [...] kjer umanjkajo beseda, čas, struktura,« kjer v psihoanalizi nastopi užitek kot »samoukinitev strukture, njen prehod v tišino in v trenutek večnosti, moment, kjer stopim ven iz menjave, družbenosti, časa, subjektivnosti, suspenz strukture in smisla« (Dolar 2003: 54).

FIG. 3 ↑
Suprematizem (z osmimi pravokotniki), K. Malevič, 1915

RITEM, GIBANJE IN MIROVANJE, NEDELOVANJE

V razpravah o brezpredmetnem svetu Kazimira Maleviča se kot dve glavni modalnosti kažeta »gibanje« in »mirovanje«. Na osnovi tega Malevič razdeli tudi svoja dela s ključne razstave »0,10« na dve skupini slikarskih mas, ki se kažejo kot štiridimenzionalne »v gibanju« in dvodimenzionalne »v mirovanju«. Mirovanje oz. negibnost ima podobno kot molk pomen trpnosti in zaprtosti vase, vzdraženost pa je nasprotno »vzgib navzven«, ki vodi v (destruktivno ali konstruktivno) reakcijo (tudi v smislu ekscesa glasu pri zaumnem jeziku). To protislovno razmerje pa ni novo: »V antiki so poznali oboje: *furijo* in *kontemplacijo*, ekstazo in introverzijo« (Paz 2002: 203).

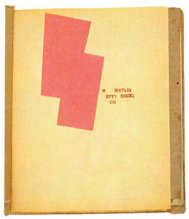

FIG. 4 ↑
Zaumna gniga, O. Rozanova, A. Kručonih, Aljagrov, 1915 (vir: raruss.ru)

Umetnik začenja svoj traktat *Bog ni zvržen: umetnost, cerkev, tovarna (Бог не скинут : Искусство, церковь, фабрика, 1922)*[5] s trditvijo, da je začetek in vzrok tistega, kar človek in družba imenujeta »življenje« – »nadraženost« (*возбуждение*) (Малевич 2010: 133). Primarno stanje, ki temu predhodi, pa je po avtorju mirovanje, nedelovanje, razumljeno tudi kot nebit, kar avtor argumentira z dejstvom, da je vsako delo, ki ga človek opravi, vedno narejeno z mislijo na končni počitek (prav tam). V večno popolnost se lahko po avtorju človek usmeri, samo če zvrže *vsakdanjega* boga ali *vsakdanjo* popolnost, ki odloča o njegovem naslednjem koraku in vodi njegovo misel. Avtor zato obsodi vprašanje

»Kaj?«, pod katerim razume človekovo iskanje pomena v vsakem dogodku in nasploh reda v svetu, ki zanj predstavlja brezplodno in nesmiselno početje:[6]

> *Suprematizem kot osvobojen »nič« je treba razumeti kot osvobajanje človeka od vprašanja »kaj«. Vprašanja ne obstajajo, ker ni odgovorov v imenovanju narave, ona je svobodna v svojem niču, ona je osvobojena tako od sinteze kot od analize, sinteza-analiza predstavlja popolnoma praktično spekulacijo. (Малевич 2010: 339)*

Malevič opravi paradigmatski obrat in na mesto dela kot vrednoto postavi lenobo, ki je po njem ključna dispozicija za (umetniško) ustvarjanje. Ta teza je jasno zastopana v njegovem traktatu iz leta 1922 *Lenoba – prava resnica človeštva* («Лень как действительная истинна человечества») (Malevič 1985), ki odpira temo odnosa dela in umetnosti ter lenobe kot nujnega dela vsakršnega ustvarjalnega dela.

Ob delu Malevič postavlja neko drugačno gibanje, ki ne bi pomenilo napora, ampak bi samo od sebe (podobno kot vesolje) bilo v večnem ritmičnem gibanju. V tem svetu večnega gibanja je popolnost dosežena z mirovanjem, ki pomeni človeku nepojmljivi »Nič«, »stanje ničle«, »absolutni nič«, iz katerega se vse poraja (Ичин 2010: 9). S tem je povezana tudi Malevičeva ideja novega stroja, ki je predstavljen kot »novi brezkolesni neplinobencinski motor organizma« (Малевич 2010: 105). Idejo dela brez napora oz. umetnosti, ki se bo proizvajala sama z avtorjevo telesnostjo, je moč najti tudi pri zaumnem pesništvu Kručoniha:

> *Zaum Kručoniha je edinstven in avtentičen jezik, ki je človeku dejansko inherenten, saj je ukoreninjen v samo našo organskost, fiziologijo.*

6 Malevič sebe označi kot skeptika s skeptičnim odnosom do prihodnosti – optimisti se po njem zanašajo na radost ob zmagi v prihodnosti (Малевич 2010: 603). Ko El Lisicki v pismu označi delo *Bog ni zvržen* kot antiidealistično delo skeptika in obupanega človeka, ga Malevič odločno zavrne, da je očitno bral delo v napačnem ključu in da je z njegovega stališča to delo »optimizem brezpredmetnika« (Малевич 2010: 632).

> *Ta jezik je emanacija telesa, edinstven za vsakega kot odtisi prstov ali vonj potu. Zaumna beseda nastaja prav tako naravno in neposredno, kot če bi bila sekrecija našega organizma. (In to je tudi varianta »umetnosti brez ustvarjanja«.) (Кулик 2003: 228)*

V takšnem gibanju je po Maleviču tudi vesolje, ki nima namere ali smisla (Малевич 2010: 97). To stanje mirovanja ali nebiti, v katerem človek doseže popolnost, je drugačno od vsega človeškega: »[V] času, ko človek doseže ali bo dosegal opazno popolnost, bo intuicija iz njega izbrisala vse človeško kot novi znak in lik človeka bo izginil kot predpotopni svet« (Малевич 2010: 97). Večno gibanje je podobno ritmu, ki ga Malevič predstavlja z apofatičnim molkom. V »brezumni brezpredmetnosti«, v kateri se ne sliši »spora med razlikami«, ampak je samo »dinamični molk«, kar lahko zaznamo tako v poznih rokopisnih knjigah Alekseja Kručoniha kot tudi na platnih poznega, postsuprematističnega obdobja pri Kazimiru Maleviču, kjer ne vidimo obraza ali individualnih karakteristik oseb, ampak gre za predstavljanje likov (ne pa maske, persone), ki kažejo na nemo prisotnost:

> *Človek sam teži, da doseže molk, ki ga je poimenoval ritem, t.j. trenutek, ko ni neskladja med razlikami, vse je ritmično uglašeno in skladno kot enoglasje množice. […] [K]o različni zvoki izginejo v skupnem ritmu. Ampak ta ritem ni zvok, ki ga lahko sliši uho. Za ritem ne obstajajo posebna ušesa, za to rabim celo telo, zaradi česa ne slišim ritma samo z ušesi. Ritem pa ni samo v zvoku, ampak tudi v brezzvočnem molku. (Малевич 2010: 357)*

Potreba po teoretičnem utemeljevanju novih principov novega sveta in ustvarjanja je terjala vrsto tekstov, v katerih Malevič utemeljuje

svojo vrhovno tezo, da je treba preiti iz predmetnega sveta utilitarnosti v brezpredmetni svet, ki bo rezultat nujnosti psihosomatskih reakcij telesa (»čistega občutja«), in ne racionalnega uma. Ravno »nadraženost« je pomemben impulz za delovanje človeka, ki ga opisuje Malevič – gib/dejanje se ne opravi iz osebnih ali subjektivnih vzgibov, ampak iz nujnosti (načelo ekonomičnosti). Malevič tudi enači subjektivnost in objektivnost, ker sta zanj oba »neavtentična izraza« (prav tam, 330).

Bistvo ekonomičnosti v umetnosti se pri Maleviču kaže kot izraz občutkov, katerih sila je večja od tiste, s katero jih umetnik poskuša zadržati. To »prelivanje« umetniške sile, iz katerega se porajajo nove kreativne forme, ki urejajo svet, je verjetno najbolj celovito izrazil francoski filozof Henri Bergson, ki je človeško intuicijo postavil kot izvor vse kreativnosti (*élan vital*).[7] Razlika med umetnostjo in drugimi področji človekove dejavnosti je za Maleviča v tem, da je umetniška kreacija nujna, vse ostale pa služijo praktičnemu cilju ali idealu – torej nečemu zunanjemu, potrošniški koristnosti, ki proizvaja samo več predmetnosti = več razlik = več neenakosti = več iluzij, kar je pri Maleviču tudi razlog za nesmisel človeškega napredka. Umetnost je tukaj razumljena v izredno širokem pomenu izražanja kreativnega principa, torej ustvarjanja novih form (oz. pri Maleviču tudi novih občutkov) na vseh področjih: »Letalo je doživljaj, in ne koristna potrošniška reč. Delo je doživljaj, in ne platno, v katero se lahko zavije krompir« (prav tam, 212). Ekonomičnost in intuitivno delovanje torej nista samo stvar slikarstva in poezije, ampak morata s teh področij preiti v vse sfere človekovega življenja in postati njegovo primarno vodilo. S tem bi se celotno človeštvo skupaj usmerilo v neko novo možnost so-bivanja, ki ga Malevič imenuje tudi življenje »čistega delovanja« oz. brezpredmetnosti.

7
Gl. delo Henri Bergson: *Ustvarjalna evolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.

Literatura

DOLAR, MLADEN, 2003: *O glasu*. Ljubljana: Analecta.

GREVE, CHARLOTTE, 2003: Minimalism and Play in Aleksej Kručenych's Caucasian Books, 1917–1918. *Russian Literature* LIII. 347–386.

JANECEK, GERALD, 1984: *The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments. 1900 – 1930*. Princeton: Princeton University Press.

JUVAN, MARKO, 2014: Doing Literature without Thinking: Paralogical Devices and the Literary Field. *Beside Thinking* 41.1. Academia. [http://www.academia.edu/6960030/Doing_Literature_without_Thinking_Paralogical_Devices_and_the_Literary_Field 27. 8. 2017]

MALEVIČ, KAZIMIR, 2014: 1986: *Bog ni zapustil prestola: umetnost, cerkev, tovarna.* Prev. Bojan Gorenc. Ljubljana: ŠKUC.

MALEVIČ, KAZIMIR, 1985: Lenoba – prava resnica človeštva. Prev. Milica Antić Gaber. *Zbornik. Boj proti delu.* Založba Krtina.

PAZ, OCTAVIO, 2002: Branje in zrenje. *Branje in zrenje*. Ljubljana: Beletrina. 198–239.

PRANJIĆ, KRISTINA,2016: Logika zaumnega jezika ruske avantgarde. *Slavistična revija* 64/3. 325–339.

БОБРИНСКАЯ, ЕКАТЕРИНА, 2013: Теорија "тренутног стваралаштва" Алексеја Кручониха. *Поетика* 7–9. 108–36.

БОБРИНСКАЯ, ЕКАТЕРИНА, 2000: Слово и изображение у Е. Гуро и А. Крученых. *Поэзия и живопись.* Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры. 309–322.

ИЧИН, КОРНЕЛИЯ, 2013: Футура, фактура и фрактура руског футуризма. *Поетика* 7–9. 3–50.

ичин, корнелия, 2010: Семафори супрематизма. Казимир Маљевич. *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Плави круг, Логос. 5–17.

кулик, ирина а., 2003: Три солнца русской поэзии (Солярная символика в русском авангарде). *Символизм в авангарде.* Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 224–232.

малевич, казимир, 2010: *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Плави круг, Логос.

малевич, казимир, 2004: *Малевич о себе. Современники о Малевиче*. Том 1, 2. М.: RA.

парнис, александр е., 2000: Хлебников и Малевич. *Мир Велимира Хлебникова: статьи, исследования 1911–1998*. М.: Языки русской культуры. 175–181.

ханзен-леве, оге а., 2004: Казимир Малевич между Крученых и Хлебниковым. *Russian Literature* LV. 229–258.

янгфельдт, бенгт, Роман Якобсон, заумь и дада. *Книгоиздательство Гилея*. [http://hylaea.ru/uploads/files/page_4681_1405257880.pdf 27. 8. 2017]

Резюме

В статье рассматривается отношение Казимира Малевича к поэзии, которое художник и теоретик искусства прямо выразил в своем трактате «О поэзии» (1918–19). Взаимодействия Малевича и поэтов-футуристов носили долгий характер и были плодотворны; в частности, поэт Алексей Крученых использовал те же понятия, что и Малевич, для развития своего метода поэтического выражения. Это прослеживается в его так называемой заумной поэзии, или зауми (эксцесс языка), а также в поздних рукописных книгах кавказского периода (отсутствие языка, слово/письмо как визуальный элемент), где используются те же понятия (ритм, движение и покой, принцип экономии), с помощью которых Малевич теоретически обосновал новое движение в искусстве – супрематизм и описал возможность мира как беспредметность.

Автор статьи уже писала о значимости «заумного языка» русских футуристов по отношению к работе Казимира Малевича в других местах (Пранич 2016). В настоящей статье она сосредоточена на другом вопросе – вопросе о границах живописи и поэзии в творчестве Алексея Крученых позднего периода, где письмо превращается в элемент визуальной графики, а звук (голос) поэтического выражения становится немым голосом или молчанием. К произведениям этого периода можно применить концепции Казимира Малевича об экономичности и интуиции, движении, покое и бездействии, которые он теоретически разработал в области искусства. Более того, по мысли Малевича, обсуждаемые положения должны быть распространены на все сферы человеческой жизни и стать ее главным руководством.

Kristina Pranjić

Kristina Pranjić graduated in comparative literature, and Russian language and literature at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She defended her doctoral thesis entitled Non-objective Sound and Image: Bely, Kruchenykh, Malevich *at the same institution in 2018. Her main research fields are European and Russian avant-garde art and literature, and contemporary aesthetics. She lectures on media art at the Faculty of Media in Ljubljana, and on the visual and poetical experiment in Russian modernism as a visiting lecturer at the Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt.*

DOI ▸ 10.13137/1592-0291/24684

Črno na belem, nihilizem brezpredmetnosti

Black on White, Nihilism of Non-Objectivity

IZTOK OSOJNIK ▸ *iztok.osojnik@guest.arnes.si*

Je mogoče s povezavo Malevičeve slike Črno na belem in trodimenzionalnimi obeležji na Ground Zero v New Yorku (kocka v kocki) kot manifestaciji militarističnega globalnega nihilizma problematizirati brezpredmetnost brezpredmetnosti suprematizma pri Maleviču? Kaj pomeni molk nereprezentabilnosti? Nezmožnost reči kaj o predmetnosti brezpredmetnosti ali pa zastiranje nihilistične resnice, ki jo interpretacija/simbolizacija vzpostavi kot točko nič govorice, prazni označevalec, falos, na ozadju katerega se razprejo ideološke manipulacije in mahinacije sodobne ekonomije? Je točka nič tisto, čemur Lacan pravi ekstimnost, tišina Realnega, ki se upira simbolizaciji, čeprav je tisto, kar uokvirja simbolno dejanje prej in potem, ali pa gre za potlačitev, agregat, ki poganja neoliberalni stroj? Kako na tem ozadju razpreti vprašanje govorice nezavednega kot označevalca onkraj simbolizacije,kako se v to vpiše samovita, zvezdna beseda Hlebnikova ali brezpredmetnost Maleviča? Kako brezpredmetnost problematizirati na ozadju političnega nezavednega ali v matrikah kozmičnega nezavednega? Kako v tem razbrati zgodovinsko usodo (Zahodnega) sveta.

SUPREMATIZEM, NIHILIZEM, REPREZENTACIJA, BREZPREDMETNOST, NEZAVEDNO (POLITIČNO, KOZMIČNO), PERFORMATIVNOST, MATEMATIKA, TEHNOZNANOST.

Is it possible by connecting Malevich painting Black on white to the three-dimensional monumental squares within squares at the *Ground Zero* memorial park in New York to problematize the phenomenon of non-objectiveness of non-objectivity of the suprematism? What does the silence of the nonrepresentability expose? Impossibility to say anything about the non-objectivity, or does it hide the nihilistic truth, that a symbolization establishes as the point zero of language, an empty signifier, lacanian phalos, on the back of which the ideological machinations of the contemporary economy take place? Is the point zero the point that Lacan addresses as extymacy, the silence of the Real that rejects the symbolization as such, though it frames the symbolic act before and after, or rather do we deal with a suppressed aggregate that runs the neoliberal killing machine? Is it possible to address the language of the (political and cosmic) unconsciousness as the signifier beyond symbolization, and in what way the "self-sufficient (samovita) stary word" of Hlebnikov as well as non-objectivistic painting by Malevich fit into that?

SUPREMATISM, NIHILISM, REPRESENTATION, NON-OBJECTIVITY, UNCONSCIOUSNESS (POLITICAL, COSMIC), PERFORMATIVITY, MATHEMATICS, TECHNOSCIENCE.

> *vse takšne detajle,*
> *moteče, nevidne in tihe,*
> *detajle nestrinjanja, nekimanja, manjkanja,*
> *trenutke, ko lak razpoka in se platno raztrga,*
> *vse takšne detajle je treba v živo spoznati.*
> *(Alenka Jovanovski,* Tisočsedemdeset stopinj*)*

Kujmo železo, dokler je kladivo še vroče. Žal je obravnavana snov tako obsežna, da bi bilo treba o tem napisati knjigo, ne pa kratek ekspoze. Gre namreč za usodo Zahodnega sveta. Povejmo takoj: umetnost je govorica (označevalec) biti osvobojena tiranije pomena (označenega), smisla, statusa, privilegijev ali deprivilegijev in tako dalje. Je umetnost osvobojena umetnosti, je brezumetnost. Brezpredmetnost seveda ne pomeni brezpredmetnosti, ampak nereprezentabilnost, torej predmet, ki prezentira brezpredmetnost. Sliši se protislovno. In tudi je. O tem priča naslavnejši predmet ruskega slikarja Kazimirja Maleviča. Slika *Črno na belem*. Dobesedno. Torej brezpredmetnost v omejenem smislu, ki ga bom poskušal problematizirati.

Obstaja torej ikoničen predmet, ki zaznamuje celotno gibanje (ruske) avantgarde (futurizma), od zgodovinske in različnih trans, post in retro avantgard do sodobnega pluralizma umetniških pojavov. Ta predmet naj bi bil objekt brezpredmetnosti in ga ni treba posebej opisovati, ker je že davno postal splošna referenca modernističnih in postmodernističnih citatov na področju likovnih umetnosti, teorije, performansov in instalacij. Gre, bi rekli, za nekakšno nedokončano zadevo, proces v postajanju, saj je debata, ki nadgrajuje omenjeno ikono, še vedno živa in nadvse aktualna. Konferenca, na kateri sodelujemo, to potrjuje. Treba je razumeti, da brezpredmetnost, ki jo fokusira ta ikonični predmet, ne apelira na nepredmetnost, ampak na nekaj drugega,

namreč na nereprezentabilnost (zunajslikovne predmetnosti) v polju slike. Slika se preobrazi v goli performativni akt, v postopek vznika slike kot predmeta. Čeprav je treba biti previden pri prehitrem sklepanju o odsotnosti zunajslikovne predmetnosti na sliki. Deleuze bi rekel, da gre za aktualizacijo, postajanje slikarskega predmeta, njegov starejši kolega Simondon pa, da gre za kristalizacije neke singularne metastabilnosti s slikarskimi sredstvi. Vendar je tudi pri takšnem razumevanju treba opozoriti na določene kompleksnejše pojave, ki ne omogočajo osamitve procesa/postajanja na golo sliko onkraj konteksta ali konvenc ikoničnega polja. Singularnost performativnega akta sama po sebi ni nič. Vedno je konstekstualizirana. Ni je mogoče iztrgati celoviti realnosti, bodisi družbeno politični ali pa materialni stvarnosti. Ne gre za vprašanja estetike, poetike umetnostne zgodovine ali likovne teorije, ampak za vprašnje etike, političnega nezavednega in kozmologijo.

Govora je torej o sliki, ki prezentira črn kvadrat na belem kvadratu, o predmetu, ki sumljivo spominja na drugo zahodnjaško inštalacijo pri kateri je prišlo do izriva globljih, zunanjih podtekstov dogodka, ki je botroval postavitvi obeh »spominskih vodnjakov/brezpredmetov«[1] v memorialnem parku *Ground Zero*, na južnem območju Manhattana v New Yorku, torej v osrčju svetovnega finančnega imperija[2]. Lahko govorimo o dekonstrukciji in nadgradnji zasnove slike *Črno na belem* v trodimenzionalnem prostoru v postavitvi črne kocke znotraj bele kocke (s strukturno podobno gesto kot je tista, ko je Dali plašč kocke na sliki Križanje /*Corpus hypercubus*/ ekstrapoliral v hiperkub). To tendenco je mogoče zaslediti tudi že pri samem Maleviču. Njegove »arhitektonske zamisli, označene s pojmom arhitektonika, so eksperimentalni modeli, zasnovani na prenosu splošnih slikarskih rešitev v domeno trodimenzionalnih prostorskih konstrukcij: 'Arhitektonika alfa' (1923), 'Bodoči planiti Leningrada' (1924), 'Rdeči križ' (1923)

1
Tu konsekventno, v pomenu, ki ga je zasnoval sam Malevič, govorimo o brezpredmetnosti, saj obe »spominski luknji« označujeta obe porušeni stolpnici, sta znak odsotnosti, niča obeh zgradb WTC, označujeta izbris predmetnosti (ekonomije) kot take.

2
Spominski park se nahaja v jedru svetovnega finančnega centra okoli Wall Streeta.

In 'Arhitekton Gota' (1923)« (Šuvaković: 85). Torej ni povsem neopravičeno med obema »predmetoma« razpeti povezovalni lok, ki se mi ne zdi neosnovan, brezpredmeten. To potrjuje tudi delo še enega pomembnega suprematista Ela Lisickega, ki je suprematistični kvadrat na tako imenovanih prounih dodelal v sliko trodimentionalnih kvadrov in jih poimenoval s »postajo, kjer nekdo zamenja sliko za arhitekturo«. Oba vodopada memorialnega parka sta oblikovana kot »kvader v kvadru«. Osnovno obliko je oblikoval Michael Arad, en od obeh arhitektov, ki sta projektirala spominsko območje *Ground Zero*. Nimam sicer podatkov, ki bi ga neposredno povezali z Malevičevim vplivom, a to še ne pomeni, da ne bi bila na delu globlja povezava in isto konceptualno obzorje.[3] Pri Maleviču rob slike (beli kvadrat), znotraj katerega leži črn kvadrat, hkrati tvori rob predmeta, ki očrtuje suprematistični objekt brezpredmetnosti. Malevičev črni kvadrat naj ne bi ponazarjal simbolne funkcije, bil bi naj geometrijski lik brez pomena, odpravil naj bi simbolno predmetnost, ki je tradicionalno zapolnjevala polje slike. Malevič zapiše: »To, kar sem izrazil, ni bil prazen kvadrat, ampak občutje nepredmetnosti [...] Črni kvadrat na belem polju je bila prva oblika izražanja nepredmetnega občutja: kvadrat = občutje, belo polje = nič izven tega občutja« (Šuvakovič: 99). Zreti v polje črnega kvadrata gledalcu potemtakem odreka vsako možnost korelacije z zunajslikovnim, vsako predmetno identifikacijo in simbolizacijo. Malevič zapiše, da »imajo vsi organizmi utilitaristične tehnologije enak namen: prodreti v globino polja, ki ga vidimo na suprematističnem platnu« (1920). Pogled gledalca zadene v črno površino, se tu razbije in ustavi, namreč tradicionalističen, utilitaristično pogled, zaslepljen z zgodovinskim spoznavnim pristopom, ki mu od Kanta dalje pravimo korelativost, njen veliki šef pa je seveda Edmund Husserl. Toda ali je dovolj izbrisati reprezentirano predmetnost, ki jo problematično enačimo z grško

3
Tu ne morem spregledati znamenite *La Grande Arche de la Défense*, ki jo dojemam kot nekakšno vmesno fazo med arhitektoniko *Črnega na belem* in *Ground Zero*, kot hiperkub (teserakt), projeciran v trodimenzionalni prostor, ki simbolizira nov ekonomsko poslovno finančni center v Parizu. Tudi ta osrednja zgradba soseske La Défense ima tako oblikoven kot simbolen pomen, ki ga obravnavam v prispevku. Gre za kvadrat (praznino) v kvadratu, velikansko luknjo, ki posredno ponazarja osrednjo praznino francoskega upravno-kapitalističnega dispozitiva.

mimezis, da se otresemo te korelativnosti in prekinemo zgodovinski projekt, kar se je poskušalo že z ikonoklazmom, s prepovedjo antropomorfnega, figuralnega prikazovanja Boga, da bi se opozorilo na apofatično nezmožnost spoznanja Boga (negativna teologija)? Ukinitev reprezentacije ni tako preprosto dejanje. Tako kot je v primeru kocke v kocki (štirioglate luknje v štirioglati luknji) na *Ground Zero* na delu problematično potlačeno, nevidno, brezpredmetno podtalje, ki naj bi ostalo zakrito in o čemer se v zvezi s katastrofo dvojčkov ne govori, saj je uradna razlaga ustavila vsako drugačno raziskavo in elaboracijo tega dogodka. Zdi se, jasno ne tako drastično, da je tudi v primeru brezpredmetnosti slike *Črno na belem* na delu nek zamolk, potlačitev in prehitro in morda preveč umetnostno teoretično/zgolj estetično pristajanje na zaključek razprave o brezpredmetnosti kot brezpredmetnosti umetniškega delovanja. Omejevanje celovitega premisleka izziva vprašanja o tem, zakaj je tako.

Da ne gre za nedolžno ali pretirano zahtevo, opozarjam na tako rekoč paradigmastki primer dušenja govora o zadevah, ki menda presegajo domet refleksije. Skrajni primer za to je Šoa, grozota nacistične eksterminacije, o kateri naj prav zaradi njene strahotnosti ne bi bilo mogoče relevantno govoriti, zaradi česar bi bilo nujno molčati. V knjigi *Somrak suverenosti* sem izčrpno pokazal, kaj se skriva za to abstraktno »nezmožnostjo/neprimernostjo« govora o tem, saj se z molkom o resnici o strahotah, o katerih naj ne bi bilo mogoče in se ne sme govoriti, zares prikriva tisto, o čemer je treba spregovoriti. Dogodek, ki se ga označuje kot katastrofo, z dušenjem razkritja njegove resnice zastira primerjavo med nacisti in tistimi, ki so se ekskluzivno in počez oklicali za njihove žrtve, ga brezprizivno obsodili, monopolizirali ter s prepovedjo govora o njegovi celoviti resnici, izkoristili za prikrivanje lastnih zločinov množičnega iztrebljanja. O tem jasno spregovori

parafraza verza Paula Celana iz pretresljive pesmi *Fuga smrti*, ki pravi: »Todt ist ein Meister aus Israel« (ne pa iz Nemčije kot v izvirniku). Spomnite se, da so v napadih na Palestince samo v zadnjem letu in pol načrtno pobili več sto otrok, da jim ne bi ti, ko bi odrasli, delali težav in nadaljevali z uporom proti zasedbi njihove zgodovinske domovine. Smo na demokratičnem zahodu, varuhu splošnih človekovih pravic ta infanticid obsodili? Nismo.

Zdi se pretirano voditi pogovor o brezpredmetnosti na tako zaostreni ravni, a to počnem zato, da bi pokazal, kako pomembno je, da se prehitro in nepremišljeno ne zadovoljimo z navidezno preprostimi fantazmami, fascinantnimi konstatacijami in sprevrženimi sklepi. Malevič se je tega dobro zavedal, drugače ne bi popisal več kot 1000 strani s stavki, ki so poskušali zaobjeti suprematistično umetnost in jo iztrgati tradicionalnim označevalnim strukturam nasilja in moči. Tega se je zavedal. »To delo, prej s peresom kot s čopičem, je moje prvo delo. Zdi se mi, da s čopičem ni mogoče doseči tistega, kar je mogoče doseči s peresom. Čopič je razcefran in ne more seči do možganskih vijug – pero je bolj prodorno« (Malevič v Šuvakovič: 100) Mu je uspelo? Je primerno, da v tej zvezi opozorim na slike iz poznejšega obdobja, v suprematističnem paleti naslikane kmete, kmetice in njegovo slavno sliko *Konjenico rdeče armade na obzorju*.[4] Da ne gre za nespametno razmišljanje, potrdi sam Malevič, ki je v prispevku o suprematizmu iz leta 1920 suprematizem presenetljivo povezal z ekonomijo. »Črni kvadrat je vzpostavil ekonomijo, ki sem jo v umetnost vpeljal kot peto dimenzijo«. Da njegove misli napačno ne tolmačim v zgornjem smislu, potrjujejo tudi druge izjave iz istega spisa: »Suprematizem vzpostavlja svoj odnos do Zemlje, vendar zaradi svojih ekonomskih konstrukcij spreminja arhitekturo zemeljskih stvari«. Ali še prepričljivejše: »Načeli črne in bele energije, ki sta za Suprematizem najpomembnejši, sta

4
Slika se vključuje v širši horizont post-futurističnega imaginarija, saj tudi Hlebnikov v pesmi *Praznik dela* »vplete tematiko graditeljske pesmi ruske armade z [za Maleviča paradigmatskim] naslovom *Črni huzarji*: »Z orožjem bliskaje k soncu / ob zvokih ruskih trobentačev / z 'obzorja' [v izvirniku 'z ulic'] dvigajoč oblake prahu / polk huzarejv drvi, brkačev« (Hlebnikov: opomba 1, 103).

namenjeni odkrivanju oblik delovanja. S tem mislim na čisto utilitaristično potrebo po nujnosti ekonomske redukcije« (vse 1920). K temu dodajam še Malevičevo poznejšo izjavo, ki podkrepi zgornje izjave: »Problem ekonomije postaja moj glavni stolp, s katerega opazujem vse stvaritve sveta stvari« (Malevič v Šuvaković: 100).

Nedomišljene radikalizacije označevalca ustvarjajo pogoje in stanja, ki so uničevalni. Če je območje nič na Manhattnu umetno skonstruiran in nadvse populariziran spomenik uničenja, točka načrtne potlačitve in lažnive, sprevržene interpretacije za ideološke namene, pa so po drugi strani avtentični rezultati uničevalnega rušenja svetov po drugi svetovni vojni v Indokitajski, Koreji, Južni in Srednji Ameriki, Siriji, Iraku, Afganistanu, Libiji in drugod pod taktirko ZDA in zahodnih držav, resnica, realno brezno globalnega nihilizma, stvarni, nezakriti kupi ruševin, dejanska, banalna brezpredmetnost, saj ni od nekdanjih tamkajšnjih velemest in civiliziranih, urejenih življenjskih okolij ostalo nič. Za lažje razumevanje, od kod zgoraj opisano sprevračanje, je morda modro opozoriti na izvajanja Sami Khatiba in njegovo pronicljivo analizo tovrstnih mehanizmov sodobnega spekulativnega kapitalizma.

> *Ni presenečenje, da estetika kapitalističnega poprostorjenja, njegove »čiste« površine, oblikujejo fantazmo spekulativnega kapitala kot samoporajajočega, samoponavljajočega se. Gladka arhitektura financializacije, ki je tesno povezana z nematerialnim imaginarijem digitalnih medmrežnih transakcij in valorizacijskih procesov brez sledi, prispeva k okamneli estetiki historično-temporalne potlačitve. Potlači dejstvo, da so spomeniki kapitala in spekulativnega prostora metamorfoze ekstrakcije živega dela [dejavnikov kapitala], ki so se spremenili v realno obstoječe abstrakcije [...] sam prostor, vselej že poblagovljen, se spremeni v materialno lupino kapitala. Na ta način postane realno abstraktna fantazma »konkretna«. (167-68)*

Učinek in moč simbolnega (fantazme) se seveda kaže v tem, da blokira realno. Simbolno preko institucij nadzorovanja prekine komunikacijo, ustavi medijski tok pričevanj, simptomov realnega onkraj podobe kapitalistične reprezentacije. Na delu je politično nezavedno, tistega, kar je nadvse vidno, ne vidimo, kot da ga sploh ne bi bilo. Vidimo brezpredmetnost nekdanje predmetnosti, izbris nekdanje predmetnosti, vendar nje same ne vidimo. Ali obstaja realna alternativa temu? Je črn kvadrat na belem polju lahko taka alternativa, je v njegovem primeru mogoče govoriti o brezpredmetnosti »brezpredmetnosti«, še posebej če se zavedamo, da je sliko na znameniti razstavi suprematizma sam Malevič postavil na tradicionalno vzvišeno mesto ikone. V umetniškem svetu se o črnem kvadratu na belem polju govori kot o ničelni točki slikarstva. Slikar ga je postavil v zgornji kot sobe, na mesto pravoslavne ikone, paradigmatičnega simbola religije in metafizike oblastne moči *par excellence*, v božji kotek. Ikona »novega sveta« kot vrhovna maska odsotnega/odsotnosti boga oziroma praznega lika boga kot najvišjega simbola neobstoječega, prazni označevalec, nihilistični falos. Je s tem hotel opozoriti na problematično vlogo ikone ali pa je s tem eksploatiral to prazno mesto za potrebe umetnosti kot ekskluzivne scene? Gesta je v vsakem primeru politična, bodisi konformistična bodisi subverzivna. Tega še ne vemo. Vemo le, da je klasično umetniško gesto, ki reprezentira tematiko oblasti, prenesel »neposredno v organizacijo označevalske ekonomije, katere sekundarni učinek je tematika« (Šuvaković 2012: 11). Tudi če je ali pa ni skrita. Ni dvoma, da gre za »celovito spekulativno polje, ki nakazuje teozofski pristop […] Razprave o absolutu ali o nulti dimenziji v manifestu 'Suprematistično ogledalo' kažejo na rešitev vprašanj smisla umetniškega dela, ki ne prikazuje več sveta in nima več dekorativne funkcije. Umetniško delo mora na gledalca delovati v posebni funkciji – ta funkcija je supremacija

čistega občutja v likovni umetnosti, ki ustreza mističnem vpogledu in kontemplativnem poglabljanju« (Šuvaković 1998: 97). Vendar obstaja razlika med željo in uresničitvijo. Je uresničitev take funkcije sploh možna, ali pa gre zgolj za zgodovinsko metafizično utvaro, za golo voljo do moči, ki iz davnine poganja evropski nihilizem? Se je Maleviču uspelo iztrgati simbolnemu imperativu in njegovi oblastni ideološki formuli, mu je uspelo preseči goli nihilizem in nasilje, ki ju strukturno simbolizira brezpredmetni emblem na eminentnem mestu ikone?

Upravičeno se zdi, da je mistični uvid, ki naj bi ga uresničil s svojim delom, zgolj prazna utvara, ne glede na njeno zgodovinsko poreklo in vladavino. Apofatiki bodo skočili pokonci in bodo zatrdili, da brez sence dvoma obstaja izkušnja, ki jo oznanja beseda *kenosis*. Samoizpraznitev individualnosti (razčlovečenje) in popolno sprejetje božanske volje (tudi v kapitalizmu kot religiji, v kateri Boga po Benjaminu nadomesti dobiček, za kar, tako se zdi, gre v cerkveni ekonomiji že od samega prevzema oblastne vloge v 3. stoletju).[5] To naj bi se namreč zgodilo Jezusu, čeprav ne moremo mimo tega, da ne bi ob takih deklaracijah vedno znova trčili ob oni vzklik: »O Bog, zakaj si me zapustil?« (Mt, 27, 46). Torej obratno od zagotavila tistih, ki menda vedo in posedujejo notranje informacije o teh zadevah. Menda so obstajali svetniki, na primer Sv. Janez od Križa, ali mistiki kot Meister Echart, ki naj bi pričali o realnosti tega prelomnega dogodka, čeprav o tem pričajo zgolj zapisane besede, samim pa nam ni dano, da bi te inspirativne vzglede preverili z osebnim pričevanjem. Zdi se, da tu pričevanje udari ob zid umolknenja, ki ga preplavi prazno zagotavljanje določenega tipa diskurzivne prakse.

Če povzamem: je mogoče premislek o brezpredmetnosti suprematistične slike *Črno na belem* povezati z učinki kapitalističnega nihilizma, ki ga prepoznamo v tro- oziroma v štiridimenzionalni (vključujoč čas,

5
Vprašanje o odnosu Boga in ekonomije je staro in sega v čas med 2. in 4. stoletjem našega štetja, ko je nikejska sekta krščanstva postala državna vera Rimskega imperija. Takrat so razpravljalci o naravi Boga začeli razlikovati med logosom teologije in logosom ekonomije, kar je privedlo do tega, da so v samem Bogu ločili bit in delovanje. »Dispozitiv *oikonomije* torej označuje to, v čemer se udejanja čisto delovanje oblasti [cerkve] brez vsakega temelja v Biti« (Osojnik: 192). Vpeljava ekonomije kot pete dimenzije pri Maleviču torej nagovarja in vpeljuje to potlačeno zgodovinsko cezuro, ki upravičuje moje povezovanje *Črnega kvadrata na belem* s spomeniki neoliberalnega kapitalizma, s tem pa suprematizma s kapitalizmom kljub Malevičevim nasprotnim izjavam o umetnosti »brez dobrobiti, brez koristnosti, brez tržne primernosti idej«.

ki ga beleži padajoča voda) nadgradnji kocke v kocki memorialnega parka *Ground Zero* v New Yorku?[6] In kaj to pomeni za premislek o brezpredmetnosti, ki izziva mojo pozitivno naravnanost do Malevičevega suprematističnega obrata v zadevah umetnosti? Malevič piše:

> *Brezpredmetnik vidi popolnost kulture v modelu zavesti, ki bo izključil kakršnokoli silo in moč […] Da ne bi nikoli deloval iz objektivnih ali subjektivnih vzgibov, ampak zgolj samo iz nujnosti. Če je nujnost, potem ni balasta, ni teže. Ni predmetnosti. Ni bratstva. Samo enakost. Brez dobrobiti, brez koristnosti, brez tržne primernosti idej. (Pranjič 2017; Malevič v Pranjić 2018: 247)*

David Harvey nekje za sodobno subverzivno umetnost kot tisto obliko umetnosti, ki naj bi bila najbolj emancipatorna in naj bi se iztrgala tržni podrejenosti ter sledila zgolj notranji nujnosti umetniških potiskov, dokaže, da gre zgolj za ekskluzivno tržno robo, tisto, ki je kot izrazito prepoznavna cilja na največje kapitalske donose in prestižni tržni plasma (Harvey 2002: 109). Ni nekaj, kar ruši kapitalistični tržni sistem, ampak ga poganja dalje, ga perpetuira. Nekaj podobnega piše tudi Hakim Bey:

> *Totaliteta lahko absorbira&preusmeri vsako umetniško moč preprosto z njeno re-konstekstualizacijo&re-prezentiranjem. Osvobodilna moč slike je mogoče nevtralizirati ali celo absorbirati preprosto tako, da se jo uvrsti v kontekst ali v galerijo ali muzej, kjer bo avtomatično postala zgolj gola reprezentacija osvobodilne moči. (1994: 28)*

Zdi se, da tudi dejstvo, da Malevičeve slike (recimo *Bel kvadrat na belem polju*) visijo na stenah muzejev v New Yorku in da je pred leti eno

6
Poskušal sem odkriti, ali obstaja tudi tridimenzionalna izvedba črne kocke v beli kocki, pa mi ni uspelo, kar se mi zdi skoraj neverjetno. Našel sem skulpturo iranske umetnice Monir Shahroudy Farmanfarmaian *Kocke v kockah*, ki je kocko (luknjo) izoblikovala v prozorni kocki iz stekel in zrcal ter jo postavila na črn podstavek. Morda je njeno delo treba navezati tudi na znameniti črni kubus v središču islama, to je na Kaabo v Meki. Preseneča pa me, da ni pozneje nihče pomislil, da bi nadgradil Malevičevo dvodimenziolalno brezpredmetnost slike *Črno na belem* v trodimenzionalen kubus (El Lisicki?), na primer Donald Judd, ki se je, kot je mogoče videti iz njegovega celotnega opusa, nedvomno (prek Ada Reinhardta) navezoval na Maleviča, povsem konkretno v črnih grafikah brez naslova iz leta 1988, ki jih je razstavil v Okrajnem muzeju za umetnost v Los Angelesu (LACMA) avgusta 2013. Poleg Reinhardta, o katerem bo več govora v nadaljevanju, je treba v ta premislek nujno vključiti tudi dela Roberta Miltona Rauschenberga.

od njegovih suprematističnih slik neznani kupec v New Yorku na dražbi v Sothebyju kupil za 60 milijonov dolarjev, temu ne oporeka.

Povedati hočem, da je Malevičev manifest brezpredmetnosti in njegov napor, da bi ustvaril ničelno točko slikarstva kot projekt, del nekega procesa, ki kaže, da umetniškega dela ni mogoče zreducirati enkrat za vselej na dokončano in statično brezpredmetnost, ampak da je v brezpredmetni sliki na delu notranji in ponotranjeni mehanizem, dispozitiv, ki sliko, sicer nastalo »onkraj sebičnih spekulacij in podrejanja objektivnim tendencam«, procesuira dalje onkraj primarne umetnikove intence. Bernard Stiegler bi rekel, da gre za učinke terciarne retence, učinke prihodnosti za nazaj. (2016: 73) Ko na brezpredmetnost pogledam iz njene post pozicije, onkraj konteksta stvaritev prelomnih avantgardnih umetnikov na prelomu prejšnjega stoletja, se o umetnosti s tako radikalnimi izzivi postavi vprašanje o delovanju izven institucije »umetnosti«, če tako rečem, kot brez-umetnosti. Se pravi v likovnem delovanju, ki se ne zateka v domeno umetniškega privilegija in statusa. Nujnost umetniškega ustvarjanja torej naj ne bi izhajala iz potrebe po izdelovanju predmetov, ki bi izpričali avtonomnost/neodvisnost dela in umetnika od zgodovinskih, zunanjih pogojev, ki umetnost oklepajo v omejene okvirje take ali drugačne funkcionalnosti ali celo brezfunkcionalnosti, ampak jalovo ukvarjanje z neuspelim »ne-izdelovanjem umetniških predmetov« premešča na drugo raven, ki jo morda nakazuje Maleviča izjava, da je »nenehno postavljanje vprašanja 'Kaj?', nenehno iskanje pomena v vsakem dogodku [nujnosti po subverzivnosti, emancipatornosti, etičnosti, etc.] in v vsakem trenutku ter nasploh iskanje reda v svetu, za brezpredmetnika nesmiselno in jalovo početje« (Pranjić 2017; Malevič v Pranjić 2018: 249)

Je mogoče Malevičev obrat od reprezentativne ikone k »novi ikoni« brezpredmetnosti razumeti kot radikalizacijo ikoničnosti praznega

lika/mesta Boga, ga uvideti kot oživljanje tradicije, ki jo poznamo iz časov negativne teologije, bizantinskega ikonoklazma, radikalne kritike idiolatrije v osmem in devetem stoletju? Takrat so v kupolah in absidah bazilik izbrisali antropomorfne upodobitve in jih nadomestili z golim znakom. Poslikave in mozaike nad ceremonialnim vhodom v Konstantinovo palačo in v cerkvi svete Irene v Konstantinopolu so na primer nadomestili z znakom križa. Nekaj podobnega se je več stoletij pozneje zgodilo tudi v protestantskih cerkvah, ko so pastorji obsodili zunanje okrasje po zidovih cerkva in inzistirali pri duhovnem okrasju v dušah vernikov. Položaj slike *Črno ne belem* ob prvi suprematistični razstavi te ambicije ne zanika. Tudi Malevičeve izjave, ki apelirajo na notranjo čud, občutje ne. Na Malevičevih platnih večkrat najdemo križ. Morda bi lahko domneval, da njegova odprava horizonta, to je trodimenzionalne perpsektive na sliki, sledi strogi zahtevi po motrenju abstrahiranih in strogo določenih ploskovitih, poduhovljenih podob na pravoslavnih ikonah. Brepredmetnost bi torej pomenila invarianto ikonoklazma in stroge spiritualne usmeritve, ki sta v pravoslavnem svetu vedno tlela v podtalju tistih tradicij, ki so vzdrževale zahtevo in celovito mistično izročilo, ob prelomu prejšnjega stoletja izrazito močno prisotno in še kako živo.

> *Termin teozofski aspekti se ne nanaša neposredno na nauke Teozofskega gibanja, ampak na kompilacijomističnih naukov krščanstva, vzhodnjaških religij, ruskega simbolizma, postsimbolističnih branja teozofske misli in vsekakor na poučevanje Uspenskega. (Šuvaković 1998: 96)*

Morda bi se bilo treba pri iskanju nadaljnih odgovorov v zvezi s problematizacijo »negativne teologije brezpredmetnosti« navezati na slikarstvo ameriškega slikarja Adolpha Fredericka »Ada« Reinhardta

iz obdobja 1953–67, ki ga je temeljno inspirirala prav Malevičeva slika *Črno na belem* iz leta 1914. Na njegova razmišljanja, predvsem pa na njegove zadnje, »končne« *Črne slike*, za katere je bil prepričan, da so bile absolutni nič umetnosti, zadnje, kar je mogoče naslikati. Morda najbolj na sliko *Brez naslova* iz 1964. Tudi Reinhardt je veliko pisal o svojem slikarstvu in o naporu, da bi ustvaril »čisto, abstraktno, ne-objektno, brezčasno, brezprostorsko, nespremenljivo, nekorelativno, brezinteresno slikarstvo – predmet, ki je samozavedajoč se (ne nezaveden) ideal, presežen, pozoren na nič drugega, ampak zgolj na umetnost« (Reed). Vendar je treba ob tem biti pozoren na razliko med njegovimi slikami in Malevičevim črnim kvadratom na belem. Saj Reinhardt črne površine svojih črnih slik ni slikal kot brezizrazne monokromne ploskve, ampak je vanje vnašal fino teksturo komaj opaznih različnih črnih odtenkov (pomešanimi z raznobarvnimi pigmenti) in kvadratov, ki so komaj zaznavni sevali iz slike, kot bi že vključeval tudi filigramske postučinke, ki so se sčasoma prikazali na Malevičevi sliki, o čemer bom nekaj več povedali kasneje. Poleg tega se zdi, da je izrekel tisto, česar Malevič sam ni deklariral, je pa očitno to menil: »Hotel sem odstraniti religiozne ideje o črnem« (Reed). Zdi se, da je bil njegov namen preprečiti »religiozno« upodabljanje transcendenčnih figur, torej je šlo, kot je sam zapisal, za določeno »negativno, apofatično« religiozno slikanje onkraj slepega populističnega verovanja v mit o Bogu in delovanje cerkve brez žive izkušnje Boga: »Vedno sem govoril negativno […] na način negativne vrste teološkega pristopa [..] pri katerem nikoli ne bi fiksiral Boga […] v trenutku, ko Ga narediš v stvar, Ga ni več oziroma ni več to, ampak vulgarizacija« (prav tam).

Ad Reinhardtotov prijatelj Thomas Merton je to še poudaril, ko je o črni sliki s križem govoril kot o predmetu globoke molitve. Morda nam to lahko več pove tudi o nezapisanih, nereflektiran naporih

samega Malevičevega slikarstva. Ampak poglobljen premislek o ikonoklastičnih, komaj vidnih ali celo nevidnih, „duhovnih“ učinkih črne barve in črnih kvadratov na ozadju razvojne primerjave del obeh slikarjev bo moralo ostati delo za kdaj drugič.

***

V luči te tradicije se sprašujem, ali ni poskus, da bi se odprli za neposredno izkušnjo duhovnosti, tisti izziv po radikalni odpravi ne samo religioznih ali nacionalističnih ideologij in simbolov, ampak po izbrisu vsake označevalske prakse, ki se podreja komuniciranju zunanjih pomenov. Jezik osvoboditi pomena, angažirati ga kot golo artikulacijo, čisti označevalec, ki ga ne omejuje niti smisel niti kakršnakoli reprezentacija niti potreba po umetnosti. V nadaljnji razpravi sledim ekselentni doktorski disertaciji *Brezpredmetnost zvoka in slike: Beli, Kručonih in Malevič* izpod peresa Kristine Pranjić (2018). Vprašanje o brezpredmetnosti razišče in dokumentira na ozadju takratnega avantgardnega vrenja in dveh zanjo ključnih avtorjev, simbolista Andreja Belega in avtorja zaumne poezije futurista Alekseja Kručoniha. »Kot predhodnika brezpredmetnosti jemljemo na eni strani simbolizem Andreja Belega, ki je v marsičem (formalno in vsebinsko) napovedal in tudi utemeljil smer razvoja prihodnje umetnosti in literature v avantgardističnih gibanjih, ter na drugi strani futuristično pesništvo Alekseja Kručoniha, ki osvobajanje besede privede do skrajnosti v pesništvu zaumnega jezika. Vizualni eksperimenti v literaturi in tipografiji, skupni projekti slikarjev, pesnikov in teoretikov [...] osvobajanje besede in ustvarjanje novih besed [...] so prakse, ki predstavljajo zagon novemu brezpredmetnemu slikarstvu suprematizma Maleviču,« zapiše. (2018: 6). Če se pri Belem še nahajamo v vesolju simbolov, se pri Kručonihu

v njegovem projektu zaumne govorice osvobodimo obveze po reprezentabilni funkciji in pomenjanju govorice, tako da se brezpredmestnost Maleviča v tej luči pokaže kot konsekventna faza, ki študenta ruske avantgarde izziva, da bi še sam posegel v ta niz in se morda domislil še kakšne drugačne opcije na ozadju opisanega napora, kako umetnost osvoboditi zgodovinske subjektivne in objektivne pogojenosti, pomena in smisla, to je ideologije, pa tudi vseh slikarskih imperativov, ki so krojili bazo slikarskega početja, kot sta recimo horizont in predmetnost (»Uničil sem krog horizonta in se rešil iz krožnice stvari,« zapiše Malevič. »Umetnosti ni nič več do tega, da bi služila državi ali religiji, noče več ilustrirati zgodovine slogov, nič več noče imeti nič s predemetom kot takim, prepričana, da lahko obstaja v in po sebi brez 'stvari' (to je, s časom preverjenim vodnjakom-studencem življenja)« (Pranjič 2017). Če spregovorim v govorici sodobnega razumevanja jezika kot komunikacije kibernetičnega nadzora in vodenja, potem gre tu za radikalen odklon od tovrstne komunikacijske in nadzorno-informativne funkcije jezika in podobe (po ikoničnem obratu, ki je v poznih šestdesetih detroniziral funkcijo jezikovnega znaka). To pa pomeni, da se v umetniških praksah pokaže še neka druga funkcija jezika, ki ji morda lahko rečemo ontološka. Tu ne gre za logos logosa (Bulgakov in Derrida), ampak za govorice, ki jih označuje brezpredmetnost, zaumnost, zvezdnost. Jezik kot skrinja biti, bi rekel Heidegger, če bi se zdajle potikal kje v bližini.

Prav v odzvenu te zvezdnosti v razpravo vpeljujem neko linijo, ki jo označujejo imena avtorjev kot so Dostojevski, Nietzsche, Freud, Hlebnikov, Sergej Bulgakov in Max Planck. Pri tem mislim seveda na nezavedno, na tisto pogojenost človekovega delovanja, ki ga presegajo/ženejo mehanizmi nezavednega ne v simbolnem jungovskem smislu, ampak v »mehanicističnem« smislu primarnega erosa in gona smrti. Ko Malevič govori o modelih zavesti, ki naj bi presegli dispozitiv sile

in moči, spregleda, da zavest, ne glede na različnost modelov, ki ji implementira, že sama po sebi onemogoča kakršnokoli zavračanje sile in moči, ki jo nezavedno pogojujeta. Prav koncentracijska taborišča so pokazala, da se to najstrahotnejše od vseh nasilij vzpostavlja kot dobro zasnovan, premišljen in funkcionalen stroj/tovarna smrti, da so prav taborišča smrti, tako nekdanja kot danes plod zavestnih načrtovanj in interesov. Torej tistega, kar je Malevič iskal, ni bilo mogoče uresničiti prek spremembe zavesti, ampak s premestitvijo od zavesti proč (na čut?). Umetniškega dela ne več izvajati kot zavestni projekt, ki ignorira druge ravni človekove duševnosti, ampak vključiti »voljo« in gone, ki dokazujejo svojo avtentično, potlačeno realno kot estetski in etični agregat v ozadju delujoče zavesti. Pod suprematizmom razumem prvotnost golega čuta v ustvarjalni umetnosti. Malevič zapiše: »Suprematist. Vizualni pojavi objektivnega sveta so, sami po sebi, nesmiselni, ne pomenijo nič. Pomembna stvar je čut kot tak, povsem stran od okolja, v katerem je izzvan« (1927). V tem smislu Kručonihov Maleviču predhodni projekt zaumne besede nedvomno kaže v pravo smer in izvede radikalne sklepe, poskuša jih realizirati na ravni golega označevalca onkraj dominacije označenega, pomena, simbola, resnice, etc. Govorica se v označevalcu realnega izmika tako imaginarnemu kot simbolnemu imperativu. Je ne-smiselna. Kaj potemtakem sledi? Sergej Bulgakov v luči zgornjih spoznanj piše: »Ne gre za misel, temveč za mišljenje kot volitivno dejavnost, kot energijo, mogoče celo ne za zavest, temveč za tisto, kar leži globlje od nje, za 'podzavest'«. In dodaja: »Nismo mi tisti, ki izrekamo besede, temveč se besede v tem, ko zazvenijo v naši notranjosti, izrekajo same, tako da naš duh pri tem uresničuje areno samoideacije univerzuma […] V nas govori svet, univerzum, pozvanja njegov glas, ne naš […] Kozmos je tisti, ki se samoizreka skozi človeka« (151).

Tu torej ne gre za reprezentacijo zunanjih pogojev, ampak za vznik, aktualizacijo imanence, kozmične dimenzije našega bitja, ki je ne blokirajo več metafizični pomeni in simboli/fantazme pomena, ampak jo razgalja označevalec, realno kot tako, ki se kaže v nerazumnosti samovite besede na ravni podzavesti. Tudi Hlebnikovo pojmovanje zvezdne besede dojemam kot perfomativ na ravni kozmičnega nezavednega. Takole pravi:

> *O, da bi se človek potem, ko se bo spočil od delovne mize, odpravil brat klinopis zvezd. Razumeti voljo zvezd pomeni pred očmi razgrniti vse zvitke zakonov resnične svobode. Ti visijo nad nami kot pretemna noč, te table prihodnjih zakonov, in mar pot deljenja ni prav v tem, da bi se osvobodili žice vladavin, ki potekia med večnimi zvezdami in posluhom človeštva. Naj bo oblast zvezd brezžična … ena od teh poti je tonska lestvica bodočnika, ki se z enim koncem dotika neba in z drugim skriva v utripu srca. (56)*

V luči (ali temi) performativov kozmičnega nezavednega je posebej pomembno raziskovanje Maxa Plancka o sevanju črnega telesa, saj nam je onkraj metafizičnih postulatov uporabne znanosti in tehnike odprl oči za procese, ki so imanentni sami stvarnosti tostran konvencionalnih predstav in individualne intuicije, ki so realno vesolja tostran vsakega blebetanja o bogu in raznih nihilističnih kategorij, ki v ozadju prikrivajo prazno voljo po moči in uveljavljanju oblasti. Tu so na delu drugačne dimenzije in odprte strukture označevalca. Ko je bila slika *Črno na belo* naslikana, se proces njenega nastajanja, kot je videti na tisti iz 1915, ki visi v galeriji Tretjakova, ni končal. V odsotnosti njenega tvorca se je »slikala« dalje. Črno polje je pretkala prefinjena tekstura razpok, ki sicer ne reprezentira nič zunanjega, vendar razkriva učinke,

imanentne sami sliki, njeni snovni realnosti. Gre za fraktalno tančico, frakturo imanentno barvni tvari črnega polja. Pajčevina razpokanosti razkriva, da singularna površina črnega polja ni njegovo končno stanje enkrat za vselej, ampak fazno stanje v procesu, ki ga sicer običajno odpravimo kot rezultat slabega materiala (barve) in zoba časa. In ga odmahnemo kot nepomembnega, sami umetnini tujega, zunanjega. Toda ali je res zunanji. Če pomislimo na fenomen sevanja črnega telesa, ki ga je raziskoval Max Planck, za katerega se ni izkazalo samo to, da črno telo seva, ampak tudi, da sevanje ne poteka kontinuirano, temveč v paketih, kvantih, torej perforirano, mimo vseh pričakovanj in celo v nasprotju s samim Planckovim intuitivnim razumevanjem realnosti. Sami tvarni, na platno nanešeni črnini je imanentna njega dinamična, nedokončana procesualnost same črnine (realnega tam zunaj), ki jo je moč zapisati matematično.

> *Ultimativno črno telo je seveda črna luknja. Toplota je neurejeno gibanje mikroskopskih delcev, na primer molekul v oblaku plina. Ker se črna luknja lahko ogreje ali ohladi, je razumno meniti, da ima delce – ali bolj splošno, mikroskopsko strukturo. In ker je črna luknja zgolj prazen prostor […] morajo biti ti delci delci samega prostora. Naj je videti razsežnost praznega prostora še tako banalna, gre za ogromno latentno celovitost. (Musser: 52)*

Še posebej pomembno pa je, da »je morda črna luknja videti tridimezionalna, vendar se obnaša kot dvodimenzionalna« (prav tam: 53). Ne da bi se spuščal v nadaljno razlago razumevanja črne luknje, mora navedeno zadostovati, da črnino Malevičevega kvadrata premislimo na ozadju zgoraj povedanega. Le v obrnjeni perspektivi. Dvodimenzionalnost na njegovi sliki je v luči njegovih »arhitekturnih« poskusov,

da bi jo razširil v tretjo dimenzijo, nekakšen hologram, ki subsumira trodimenzionalnost praznega prostora. Gre za primarno, »vesoljsko« funkcijo, ki poskuša matematično pojasniti učinke singularnih sistemov v odvijanju/poteku, se pravi za dinamični proces, ki kaže določene učinke oziroma tisto kar sta tako Hakim Bey kot Quentin Meillassoux poimenovala kaos, primarno, »vesoljsko« realno stvari onkraj korelativne zavesti.

Mrežno teksturo (razpok barve) na »predmetu« *Črno na belem* iz Tretjakovske galerije je mogoče obravnavati v zgoraj opisani optiki. Podobno »samovitost« razkriva tudi nadaljnji razvoj suprematističnega slikarstva, dinamično strukturirano polje poznejših polikromnih suprematističnih slik, vključno s tisto *Belo na belem*, na kateri je beli kvadrat na belem premaknjen iz sredine slike in z vogalom zaboden v spodnji rob. Suprematistično slikarstvo je slikarstvo v razvoju, v gibanju. Na delu je dinamična notranja konfiguracija, ki se je dosledno razvila iz prvotne suprematistične singularnosti *Črnega na belem*. Prepoznati je mogoče določen geometrični dinamizem, ki ga ne opisuje simbol, ampak matematika. Realnost izven zavesti. Sodobni francoski filozof spekulativnega realizma Quentin Meillassoux na ozadju matematičnega zanimanja svojega učitelja Alana Badiouja trdi, da je matematika tisto, kar doseže primarne kvalitete stvari v nasprotju s sekundarnimi kvalitetatmi, ki se manifestirajo v njihovem percepiranju (zavesti). Torej še pred vsako intencionalno korelacijo. Reprezentacija, ki je v Malevičevem razmišljanju na udaru, je dvojna. Ne gre samo za reprezentiranje sliki zunanjih oblik in predmetov na sliki, temveč je na udaru sama korelacija med percepcijo in predmetom opazovanja. Je samovitost stvari, dosegljiva zgolj geometrično/matematično (Malevič piše o ekonomični geometriji.) V numeričnem sistemu zgodovine Vladimirja Hlebnikova je na primer 3 pozitivno, 2 pa negativno število; posebno vlogo imajo

števila 173, 317, 413 in tako dalje (»Če celotno človeštvo razumemo kot struno, nas vztrajno raziskovanje pripelje do številke 317 – toliko let namreč mine med dvema nihajema strun,« piše Hlebnikov (51).) Omenjeno izračunavanje se mi zdi zanimivo tudi na ozadju filozofije niča Gottharda Güntherja kot matematične tabelacije negativnosti (2016), o čemer pa tu ne bom razpravljal, saj sem to storil že na drugem mestu. (Osojnik 2017). Hakim Bey zapiše:

> *Kaos pride pred vsemi načeli reda&entropije, ni niti bog niti črv, njegove idiotske želje zaobsežejo&opredelijo katerokoli možno koreografijo, vse nesmiselne etre&elemente flogistona: njegove maske so kristalizacija lastne brez-obraznosti, kot oblaki. (1985: 8)*

Kaos kot primordialna realnost, do katere se ni mogoče prebiti z metafizičnimi konstrukcijami in reprezentacijami, je realno na delu, ki ga označi matematika. In tu se zdaj pojavi nadgradnja pojma tako individualnega nezavednega v Freudovem smislu in pomenu, ki ga razvije pozni Lacan, kakor političnega nezavednega, o katerem je prvi pisal Benjamin. Izraz kozmično nezavedno, ki ga uporabljam tukaj, ni metafizičen, ni simbolen, ampak, rekel bi, materialističen oziroma znanstven (kozmična singularnost, ki se izmika našemu vedenju). Nobenega dvoma ni, da smo narejeni iz tistih snovi, ki so se sintetizirale v nekdanjih supernovah, poetično rečeno, zgneteni smo iz zvezdnega prahu. Da bi to razumeli, se nam ni treba zatekati k raznim metafizičnim nebulozam ali k iskanju prvobitnega urarja, ki je razvoj vesolja načrtno zasnoval na čudežen način, ki je botroval temu, da je prišlo do sinteze bitja, ki si samo sebi reče človek, kot to razumevanje razvijajo Princetonski gnostiki (antropološko načelo). Vse zapletene strukture od molekul do tkiv je mogoče pojasniti, kot to dokazujejo Mandelbrotovi

izračuni s pomočjo preprostih začetnih postavk in stanj, ki se izoblikujejo v kompleksnem procesu, ki mu po Darwinu rečemo evolucija, po Gilbertu Simondonu pa kristalizacija/individuacija. Torej na delu je realno, ki mu rečemo kozmos, vesolje. Ni dvoma, da so prosesi razvoja kozmosa nekaj kozmosu imanentnega. Ne poznamo enotne formule vesolja, ta se izmika človeškemu vedenju in zavestnemu obvladovanju. Kot smo videli v primeru črne luknje, gre za singularnost onkraj znanih zakonov znanosti. Na delu je imenenca, ki seže onkraj našega zavedanja in poznavanja stvarnosti, na delu je realno, ki se izmika tudi matematiki, pa vendar je neprestano na delu ne le v materialnem razvoju vesolja, ampak tudi kot skrajna realnost naše kognicije in označevalskih praks. Kaže se recimo kot kvantno sevanje črnega predmeta ali kot singularnost prodornega eseja. Slovenski pesnik Jure Detela zapiše: »Tihi zakon nevidnosti določa, kaj se prepušča našemu pogledu in kaj ostaja skrito« (102). Kozmično nezavedno je simptom imanence naših neuspehov, da bi dosegli točko nič, golo prezentacijo, apofatično *kenosis*, brezpredmetnost ne le kot umetniški (avantgardni) projekt, ampak kot stanje čiste emocije, o kateri govori Malevič. Črno na belem pomeni spodrsljaj, neuspeli približek imanentnim porivom, da bi se otresli reda in entropije, ki zamejujejo horizont kaosa, o katerem govorita Meillassoux in Bey, sveta stvari onkraj vsake korelativnosti zavesti. Teh neuspehov se dobro zavedam, saj mi vedno znova spodleti, ko poskušam prebiti opno svoje pozitivno nastrojene debilnosti in odpreti vrata za primarno etično uresničitev (udarec Realnega). O tem sem veliko pisal na ozadju Lacanovih izjav o nepopuščanju glede nezavednega in slovitega etičnega imperativa Samuela Becketta, ki se glasi: »Spet ti ni uspelo. Ne odnehaj, vztrajaj, naj ti spodleti znova, naj ti spodleti bolje!« (81). V upanju, da mi je tokrat spodletelo bolje, zaključujem tudi tokratno neuspelo filozofsko provokacijo o brezpredmetnosti.

Literatura

AGAMBEN, GIORGIO, 2002: *Remnants of Auschwits*. New York: Zone Books.

BECKETT, SAMUEL, 2005: *Neimenljivi*, Ljubljana: Cankarjeva založba.

BEY, HAKIM, 1994: *Immediatism*. Edinburg-San Francisco: AK Press.

BEY, HAKIM, 1985, *T. A. Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terorism.* The [http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html]

DETELA, JURE, 2005: *Zapisi o* umetnosti. Koper: Hyperion.

GÜNTHER, GOTHARD, 2016: Martin Heidegger i svjetska povjest ništavila. *Tvrđa* 16.1-2. 22–44.

HLEBNIKOV, VELIMIR, 2016: *Izbrane pesmi in pesnitve 1917–1922*. Prev. Andreja Kalc. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije.

JOVANOVSKI, ALENKA, 2018: *Tisočsedemdeset stopinj*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, zbirka Alef.

MALEVIČ, KAZIMIR, 2018: *Suprematizem*. Ljubljana: Konzorcij Osmo/za.

MALEVIČ, KAZIMIR, 1959: *The Non-Objective World.* English translation by Howard Dearstyne from the German translation of 1927 by A. von Riesen from Malevich's original Russian manuscript. [https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism]

MUSSER, GEORGE, 2018: What is Spacetime? *Scientific American* 318/6. 52–54.

OSOJNIK, IZTOK, 2017: Svoboda in nezavedno: nekaj opazk o etiki poiesisa. *Primerjalna književnost* 40.2. 91–107.

OSOJNIK, IZTOK, 2013: *Somrak suverenosti*, Ljubljana: Kud Apokalipsa.

PRANJIĆ, KRISTINA, 2018: *Brezpredmetnost zvoka in slike: Beli, Kručonih, Malevič*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

PRANJIĆ, KRISTINA, 2017: Brezpredmetnik. *Festival IGNOR - platforma za literaturo, zvočenje in performans*. Ljubljana: Klub Gromka, Metelkova mesto.

REED, ARDEN, 2014: *Ad Rainhardt's Black Paintings. A Matter of Time*. [https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardts-black-paintings–%0Da-matter-of-time]

PAIĆ, ĐARKO (ur.), 2016: Tehnosfera. *Tvrđa 1–2*, Zagreb: H.D.P.

ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO, 2012: *Umetnost i politika*. Beograd: Službeni glasnik.

ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO, 1998: *Estetika apstraktnog slikarstva*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.

Summary

The article tries to uncover some of the neglected dimensions of the *Black square* painting by Kazimir Malevich. In his approach author does not share the exitement about the suprematist theosophic explications the supremacy of pure feeling or the contemporary interpretations of non-objective or abstract art. The author analyzes the painting and its hidden subtext in connection to memorial pools at *Ground Zero* locations in New York as its comsequential elaboration. Malevich himself discussed the nature of the painting in its architectural and economic dimensionality. Both pools are constructed in the form of a cube within the cube actually as the thredimensional extension of the Malevich's original intended suprematist design (arkhitekton). The pools represent the supressed workings of the contemporary profit oriented world of the global nihilistic paradigme. The author analyzes the picture and the underlaying suprematistic ideas of non-objectivity, non-rationality, non-presentability, non-marketability and gnostic teosophical claims in the light of their historic and structural identity with the global neoliberal nihilism symblized by both pools. On the other hand the original Black square on white has never been a frozen and once for all finnished work of art. Its painted surface underwent a further transformation due to the immanent texture and nature of its colour. To offer an alernative non-nihilistic perspective in the last part of the article both underlying dimensions of the painting have been further elaborated and bridged by the introduction of the concepts of political and cosmic unconsciousness.

Iztok Osojnik

Iztok Osojnik is a literary comparativist, historical anthropologist, translator, and literary writer. His main areas of research are contemporary political philosophy, ethics, contemporary poetry and literature. He is author of the monography The Twilight of Souvereignty *(2013), and three books of essays:* The Smile of Mona Lisa *(2007),* Homo Politicus *(2009) and* Symposia *(2015). His literary production comprises 40 poetry books, and 6 fiction books.*

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24685

»Skrivnost« *Črnega kvadrata*: obrnjena perspektiva

The »Mystery« of the *Black Square*: Reverse Perspective

BOJAN ANĐELKOVIĆ ▸ *bojandjelkovic@gmail.com*

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 koncepciji 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« določi 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 gledišča« (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 najpomembneje, s paralizirano voljo,[1] *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 Maleviče vimi 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 pravšnje mesto za njeno »ukinjanje« oziroma »sprevrnitev« – za inavguracijo 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 *Zmaga 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 studie, »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)*

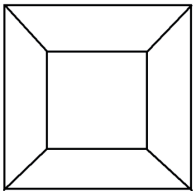

FIG. 1 ↑
Schleglova »frontalna« projekcija kocke v dveh dimenzijah / »Okvir«-diagram Malevičevih risb za scenografijo opere *Zmaga nad soncem*.

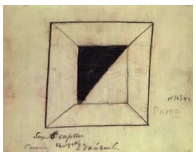

FIG. 2 ↑
Kazimir S. Malevič, skica za scenografijo petega prizora v operi *Zmaga nad soncem: Hiša*. 1913 (Malevič 2010).

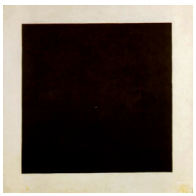

FIG. 3 ↑
Kazimir S. Malevič, *Štirikotnik (Črni kvadrat)*. 1914–1915? Olje na platnu. Galerija Tretjakov, Moskva (Malevič 2010)

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 kavdrat 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 *Zmago 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 obrnjenim 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, Hintona 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 »frontalnega« 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 naletimo 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 sedanjost – 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 koncepciji 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 koncepciji 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 nevronskim 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 sámo 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 oseben 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).

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.[2] Zaradi tega je treba pogosto izrečeno trditev, 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, atletsko 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 oseben 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)*

2
Leta 1901 in 1913 v Moskvi prvič razstavijo ruske ikone v muzejskem 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)

Literatura

ANĐELKOVIĆ, BOJAN, 2016: *Umetniški ustroj Noordung: filozofija in njen dvojnik*. 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: *Odrazi 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]

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)*.

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24686

Kvantna paradigma in njen spiritualni odsev: Ultimativna umetnost Kazimira Maleviča

Quantum Paradigm and Its Spiritual Resemblance: The Ultimate Art of Kasimir Malevich

DUNJA KUKOVEC ▸ *dunja.kukovec@gmail.com*

Pričujoče besedilo govori o možnostih novega branja moderne, natančneje suprematistične umetnosti. Modernistični kontekst nadgradimo s kvantno paradigmo, katere zakoni imajo bolj spiritualni kot mehansko-materialističen značaj. Skozi tri Malevičeve slike – *Črni kvadrat*, *Belo na belem* in *Osem rdečih pravokotnikov* predlagamo predmetno konotacijo, ki je na nek način v nasprotju s suprematizmom. Suprematistično ne-predmetno predrugačimo v smislu intuitivnega doživljanja stvarnosti, takšne kot je v resnici. Skozi različne primere in perspektive preidemo do sklepa besedila v katerem zagovarjamo, da je nazadnjaški miselni red »ali-ali« potrebno zamenjati z misliti »oboje hkrati«. Namreč, samo z inkluzivnim mišljenjem, ki ne izloča, niti ne obsoja, lahko zaobjamemo stvarnost stalnice procesov in superpozicij možnosti. Šele potem, ko bomo bifurkalno in izključujočo stvarnost pustili za sabo ali ponotranjili realnost materije in antimaterije skupaj, se bomo pomirili sami s seboj in z vesoljem tam, tukaj in znotraj nas.

ČUSTVO, INFORMACIJA, EPISTEMOLOGIJA, KOZMOLOGIJA, KVANTNA PARADIGMA, MODERNIZEM, SPIRITUALIZEM, STAROKRŠČANSKA UMETNOST, ZAVEDANJE, ZAVEST.

The paper aims at the optional, updated reading of the modern, and even more so of the suprematist art. By shifting the modernist context with the quantum paradigm, and with its spiritual resemblance – it proposes somehow contradictory object / matter connotation of suprematism with reconfiguration of the non-objective through three Malevich's paintings: *The Black Square*, *White on White* and *8 Red Rectangles*. A conclusion is formed around proposition that "either-or" became a rather reactionary mindset which should be replaced by thinking "both" and upgraded within the process-based reality, and superpositioned probabilities. Only by accepting the simultaneity of "both", as being "two at least", we can finally feel at peace, beyond exclusive dimension of bifurcation; ultimately embracing the matter and antimatter state of things.

AWARENESS, CONSCIOUSNESS, COSMOLOGY, MODERNISM, EARLY-CHRISTIAN ART, EMOTION, EPISTEMOLOGY, INFORMATION, QUANTUM PARADIGM, SPIRITUALITY.

UVOD

Spominjam se obdobja kmalu po 2012, ko sta me povsem prevzeli kvantna mehanika in splošna teorija relativnosti. Zaradi tega laičnega, a oprijemljivega znanja sem takrat imela odpor do današnjih izobraževalnih ustanov. Namreč, vso znanje osnovnih in srednjih šol, kakor tudi univerz sloni na kartezijansko-razsvetljenski paradigmi in je kontaminirano z vzročno-posledičnim objektivizmom ter bifurkalno logiko. Institucionalno epistemološki ustroj še vedno izhaja iz materialistične kolonizacije našega alogičnega, čutnega in duhovnega bistva. »Danes je za izobraževalni sistem ustvarjalnost tako pomembna kot je bila nekoč pismenost. A vendar opažam, da ustvarjalnosti ne spodbujamo in gojimo, ampak jo odrivamo in izkoreninjamo. Šole, ki so zazrte v tradicijo ali v unificirano in manufakturno preteklost« (Robinson 25), bi morale začeti podpirati nevroznanstveno resnico, po kateri vsak od nas živi v svojem svetu, prihodnost pa temelji na skupnem, ki ga so-ustvarjamo preko osebno-edinstvenega. Šola ni več prostor, ki varuje ali razširja znanje, lahko pa je namenjena temu, da posameznik najde način, kako se uči ali izobražuje o stvareh, ki koristijo skupnosti in za katere meni, da so pomembne zanj in za njegovo dobro počutje.

Ali še pomnite, kako se je okrog leta 2012 veliko govorilo o koncu sveta? Vsak konec lahko razumemo kot začetek. Od takrat do danes čutim kolektivne sile mišljenja, ki so-ustvarjajo neko novo, bolj svetlo in častivredno stvarnost. Na različnih koncih in krajih sveta sem zasledila številne posameznice in samosvoja družbena gibanja, plemena ali skupnosti, ki se ne ukvarjajo s tem, kako spremeniti svet ali nekoga drugega, ampak predvsem, kaj lahko spremeniš, ustvariš in narediš sam. Nov svet so začeli graditi pred svojim pragom in namesto, da bi kritizirali uveljavljeno ustanovo, so raje ustanovili kar svojo. Tudi

Malevič je pisal, kako so oni »z razlogom zavrnili razum. To, kar sedaj poimenujejo kot trans-racionalno, ravno tako sloni na nekih zakonih, zgradbi in smislu« (Malevič 2008).

KOLEKTIVNI DAH IN DUH ZNANOSTI

Vse bolj pogosto zasledimo, da je za razumevanje sebe in sveta v katerem živimo potrebno razumevanje kvantne mehanike. Če ste se vprašali kaj je kvantnega v letu 2012, ko pa so bili prvi kvantni poizkusi in enačbe izpeljane pred več kot 100 leti, se ozrimo v preteklost. Ob grobem pregledu zahodne zgodovine znanosti je za neko znanje navadno potrebnih 100 do 150 let, da se iz heretične ali hermetične sfere prenese v družbeno zavest in postane del obče resnice. Na primer, Kopernik je sredi 16. stoletja, tik pred smrtjo objavil svoj heliocentrični model, ki so ga širše sprejeli šele, ko ga je Galileo sredi 17. stoletja dokazal z opazovanjem; Newtonov znanstveni model vesolja iz 17. stoletja, ki deluje kot stroj ali mehanska naprava, je v 18. stoletju postal družbeno politična osnova za *Age of Reason*, dobo razuma. Derivat dobe razuma kot redukcije na neživo materijo in živi razum, vztraja še danes.

Kot umetnostna zgodovinarka se rada poigravam s časovnimi kategorizacijami. Moderna in sodobna umetnost sta me očarali z odločnim odklonom do vsebinsko-formalne tradicije, katere relativno kontinuiran in cikličen razvoj lahko spremljamo od leta 0 pa nekje do 1900. To okroglo letnico, ki podrazumeva ±10 let, razumem kot preobrat, ki ga lahko primerjam le še z enim, ekvivalentno intrigantnim obdobjem v zgodovini umetnosti. To je umetnost zgodnjega krščanstva, v kateri se je analogno moderni umetnosti, radikalno spremenil likovni slog ali formalni stil. Ker je šlo za novo idejo o človeku, stvarstvu in vesolju so umetniki oklestili helenistični formalni perfekcionizem in so pri

kopiranju grške ali rimske mitologije opuščali vse več kompozicijskih in drugih oblikovnih elementov. Za tak ideološki preobrat je bila preprosta risba dovolj, še več, bila je bolj primerna. Danes prepoznavna kot zgodnje krščanska umetnost je zasnovana na shemi, znaku in simbolih, je redukcija uveljavljenih šablon in vpeljava radikalnega minimalizma. Stilsko formalna, vseobsegajoča veristična veščina helenizma je bila do renesanse zato skoraj pozabljena.

Dokler nisem poznala osnovnih načel kvantne mehanike in teorij relativnosti sem rusko (pa tudi drugo) duhovno erupcijo v začetku 20. stoletja razumela v uveljavljenem smislu religiozno-mistične kontinuitete, povezane s pravoslavno in staro-krščansko tradicijo. Danes vidim in vem, da je temu drugače. Za duhovno in ustvarjalno prebujenje okrog leta 1900 je odgovorna kvantna prepletenost. Spoznavni nivoji moderne mikro in makro fizike so preslikani v umetniška dela, traktate in manifeste, ki so jih ustvarjale umetnice in umetniki različnih gibanj moderne umetnosti. Ravno kvantna prepletenost (angl. *quantum entanglement*) predstavlja osrednje izhodišče našega besedila, kajti vse do danes je znanje in spoznanje o stvarnosti, ki je ne-stvarna, ostalo »zakodirano« v krogu znanosti in umetnosti. Če gre v znanosti za zavedne interpretacije, je v tem smislu umetnost nezavedna interpretacija istega. Interpretacija v znanosti pomeni, da ni končnega družbenega konsenza o tem, kaj pomenijo množice formul, dolgi izračuni in variacije poizkusov. Interpretacije stvarnosti skozi umetnost pa so čustveni projektili, ki nas odpeljejo v neznano-znani, tuj in obenem domači svet.

Suprematizem je morda najbolj impozantno gibanje moderne in sodobne umetnosti skupaj – od zgodnjih stvaritev nove umetnosti in vse do danes, ko se zdi bolj aktualen kot kadarkoli doslej. Glede na to »da so fenomeni predmetnega sveta brez pomena, ker je najpomembnejši občutek, ki pride do izraza neodvisno od situacije ali okolja

v katerem se pojavi« (Malevitsch 1927: 117), nas prav razumevanje preko izkušnje uglasi z vrtoglavimi zapisi modrosti iz vzhoda, zahoda, severa in juga, kakor tudi z raziskovanji sodobnih super znanstvenic. Menim, da tako zaokrožene in celostne simbolike, ki nas bodisi usmerjajo bodisi nam pomagajo razumeti najbolj drzne interpretacije našega obstoja, razen pri suprematizmu, najdemo samo še v obliki posameznih emblemov iz globalne spiritualne zgodovine.[1]

1
Prim. npr. z zgodovino, pomenom in filozofijo piktograma, simbola oz. emblema jin-jang.

MIKRO DINAMIKA IN MAKRO STATIKA

Vse bolj ugotavljamo, da racionalna in vzročno-posledična logika ne zadostujeta, če hočemo razumeti substancialni ali univerzalni obstoj. Kvantna mehanika kot najbolj natančna fizikalna teorija in znameniti filozof Whitehead pojasnjujeta, da osnovna entiteta ni delec, ampak proces – valovanje in delec hkrati. Stvarnost tvorijo kvantna polja (elektromagnetno, gravitacijsko, elektronsko, protonsko polje itd.), vidna materija pa je energetska zasičenost/zgubanost kvantnega polja. Po teoriji relativnosti se gubata, ukrivljata ali valovita tudi čas in prostor, pri čemer linearni čas postane iluzija, prostor pa prožen.

Malevič pravi, da je umetnik lahko kreator ali ustvarjalec samo takrat, ko oblike na njegovih slikah nimajo nič skupnega z naravo (1992: 166). To je napisal v besedilu »Novi realizem«, zato bom izbrala tri suprematistične slike kot ultimativne primere, skozi katere se preko nezavednega in arhetipskega (oz. tistega, ki izvira iz kolektivno duhovnega ali po Maleviče vo »super-zavednega«) zrcali umetnik-ustvarjalec in nenazadnje Maleviče vo intuitivno in natančno razumevanje stvarnosti. Tri slike, ki niso ne-objektne, ampak nad-objektne, so kot vizualizirana esenca stvarnosti. To ni stvarnost, ki jo vidimo, ampak ta, ki jo lahko začutimo.

Poznamo najmanj tri čustvene ravni. Prva so čustva kot primarna odzivna, reakcijska kategorija, prehodnega značaja. Občutki, ki so v neposredni povezavi s čutili, zunanjim svetom in našimi zavednimi, nezavednimi in evolucijsko zabeleženimi izkušnjami. Druga stopnja je kot membrana božanskega in je povezana s spoznanjem. Nobeno spoznanje ni zgolj razumsko spoznanje, kajti vedno postaja tudi čutenje. Drugi emocionalni zakon torej pravi, da nekaj spoznamo, razumemo, izumimo ali osvojimo šele, ko to (po)doživimo. Lahko da nikoli ne razumemo objektivno-informacijskih vrednosti, elegantnih enačb ali rešitev matematičnih problemov, a kljub temu se naprezamo, dokler ne dobimo predstave ob kateri nekaj začutimo. Namreč, če ničesar ne čutimo, tudi ne moremo spoznati, še manj razumeti. Obenem so na skrajni točki vse odločitve odvisne od čustev; enako kot spoznanje, je tudi odločitev emocionalna. Ni pomembno dejstvo, koliko smo o neki stvari predhodno razmislili, na koncu nas bodo »izdala« čustva. Počasi smo pri tretji ravni, ki obsega tiste oblike življenja ali obstoja, ko je nekaj v enaki meri racionalna in emocionalna kategorija, obenem je že vzrok in posledica, misel, dejanje in čustvo; to so samostalniki in glagoli, kot so čud, čuditi, ljubezen, ljubiti, umetnost, ustvarjanje ipd. Ali je ustvarjanje miselni ali čustveni proces?

Vrnimo se nazaj in gremo naprej k trem slikam: *Črni kvadrat, Belo na belem* in *Osem rdečih pravokotnikov*. Vidimo le troje, a predstavljamo si in občutimo veliko več. Naslikane oblike lahko doživljamo kot simbole, jih beremo kot piktograme kvantne mikro-dinamike ali pa relativne makro-statike. Vse tri slike ponazarjajo trojno neskončnost kvantne mehanike, kjer je osnovna entiteta stvarnosti delec in val hkrati, končna točka in neskončno polje ali pa kaotični proces super-možnosti kvantnega polja. *Črni kvadrat* je delec, zgoščena energija črnega kvantnega polja, ki so-obstaja z belim kvantnim poljem; vse skupaj pa gre v najmanj

dvojno neskončnost. V globino črnine na eni strani in po drugi v neskončno raztezanje belega prostora, ki sega preko okvirja slike (ki ga slika, kot pravi filozof Vladimir Medenica, zato tudi nima).

Belo na belem lahko doživljamo kot popoln simbol za vakuum. Če je Malevič zapisal, da se »pravo gibanje začne iz čiste ničle in v čisti ničli« (2003: 3), je danes dokazano, da vakuum ni prazen prostor, temveč je praznina prežeta s kaotičnim gibanjem kvantnih polj, kjer pozitivni in negativni delci emanirajo iz navideznega niča in so v nenehnem procesu anuliranja zaradi naboja + ali -. *Belo na belem* je ponazoritev trenutka, tik preden se delec materije in antimaterije spet izničita in povrneta v vakuum.

Zgoraj smo obe sliki analizirali skozi mikro svet, lahko pa bi ju razlagali tudi kot simbolno ponazoritev makro stvarnosti. *Črni kvadrat* lahko ponazarja temno energijo, ki povzroča širjenje belega vesolja, *Belo na belem* pa je upodobljena nevidna, t. i. temna snov, ki zavzema več kot 90 % našega vesolja. Spet iz nekega tretjega vidika lahko *Črni kvadrat* preprosto vidimo oz. doživimo kot črno luknjo z obzorjem.

Osem rdečih pravokotnikov v makro kontekstu simbolizira mrežo prostor-časa, kjer so naslikane dogodkovne plasti vsega časa in prostora, lahko pa je tudi piktogram multi-verzuma. V mikro kozmološkem smislu so različno veliki rdeči pravokotniki simbol dinamičnih kvantnih polj, ki so prisotna povsod in ves čas in zaradi katerih je vakuum, tudi vakuum vesolja, prava divjina.

> *Kdo bo iz naših platen podal naprej novo knjigo z novimi zakoni? … Novi evangelij umetnosti … Kristus je odkril nebesa na zemlji, prostoru namenil konec in uveljavil dve meji in dva pola … Mi, Suprematisti prehajamo čez tisoče polov … kozmos je večji od nebes, bolj močan in mogočen, naša nova knjiga uči o kozmosu veličastne divjine. (Malevič 2003: 58)*

ENO, ENOVITO, SLOŽNO, SMISELNO

Za tradicionaliste so marsikateri aksiomi Malevičeve filozofije paradoksalni, nekje sem prebrala, da je njegov filozofski slog deklarativnem in dogmatičnem. Zame je Malevičeva filozofija čustveno nabit tao-kvantni diskurz. Že Wheeler je zapisal, da je Malevičeva »ne-predmetna umetnost ustvarjena konstrukcija, ki ne izhaja iz 'jaz želim', ampak iz 'jaz moram' ustvarjati v skladu z zakonom ne-predmetnosti. Navkljub 'jaz moram' je umetnina še vedno rezultat čiste ustvarjalne volje in intuicije, ki nima nič supnega z razumom« (Wheeler: 22). V takšni proti-intelektni in proti-intelektualni umetniško-filozofski drži, se Malevič zavzema za navidezno nasprotujočo si združitev racionalizma in misticizma.

Ker nas moderna znanost za razliko od razsvetljenske vzročno-posledične znanosti uči prav te, slikovito povedano taostične miselne metode, Malevičeva filozofija in likovna teorija nista paradoksalni, ampak kvantni.

Če parafraziramo kvantno teoretičarko in feministko Karen Barad se lahko opremo na intra-akcijo, po kateri se eno vedno poraja iz dvojega. To počelo obstoja poteka na več ravneh in zdi se, da na prvi pogled stvari med seboj nimajo nič skupnega in so si velikokrat v nasprotju. Vedno gre za dvoje ali več, ki postane eno trenutka ali enovitost večnosti. Miselni postopek »ali-ali«, ki izbiro zreducira na izločanje tega ali onega, je torej izpodrinila že suprematistična teorija. Sedaj vemo, da suprematizem vključuje intra-akcijo ali združitev (prej) nezdružljivega. Ali kot je zapisal David Bohm za ljudi in bi v tem primeru lahko prenesli tudi na pojme – med seboj niso v interakciji, ne sodelujejo, niti se povezujejo, ampak šele vse oz. vsi skupaj prispevajo v množico skupnega pomena ali množico skupnih pomenov.

Ponovno se vrnimo k *Črnemu kvadratu*. Na prvi pogled govori o kartezijanski dvojnosti, kjer ločenost telesa in razuma določa tudi vse ostale bifurkacije. A vendar govori tudi o nasprotnem, torej obojem in o najmanj dvojem. Ne gre za to ali ono izbiro, ki vodi v partikularno. *Črni kvadrat* je ultimativna umetnina, ki nas uči, kako misliti dvoje/oboje hkrati in še dlje. Ta intra-aktivni-suprematistično-kvantno-mistični miselni proces, v katerem je eno vedno posledica povezave, trka in spoja, se »ali-ali« vprašanje spremeni v odgovor »oboje«, »in« ali »hkrati je«. Gre za črni kvadrat na beli podlagi *ali/in* za beli kvadrat pod črno ploskvijo; je slika konkavna *ali/in* konveksna; rob slike je konec slike *ali/in* se odpira v prostor daleč preko meja slike.

Črni kvadrat je ravno zaradi metaforične redukcije in posledične multi-razsežnosti ena največjih ikon 20. stoletja. To je izrazil tudi Malevič, ko je sliko obesil na mesto tradicionalne ikone. Ta slika je simbol, piktogram in programska koda. Je miselno in duhovno orodje, s pomočjo katerega lahko pojasnimo vse. Lahko je jin-jang za intelektualne snobe ali pa afirmacija božanskega počela, ki še tako zaničujoč pogled na življenje iz defetističnega transformira v dinamičnega.

Ko enkrat sprejmeš intra-aktivno poreklo enega, lahko skozi mikro elektrodinamiko in makro energo-statiko spoznaš lastno dvojnost obstoja: kjer domujeta »večni jaz«, ki se kot eden od atributov Spinozinega Narave-Boga ne stara in »supra-jekt«, subjekt in multipliciteta kot izkustvena množica, ki postaja samo enkrat, tokrat.

Končno lahko tudi sama zase v množico naših skupnih pomenov prispevam informacijo o smislu življenja. Odkar mi je postalo najbolj pomembno, kako se počutim: ali sem dovolj živa, da sem lahko živahna, še bolj pa odkar lahko vsem zaupam, da živijo za trenutek lepote in harmonije, smrt razumem kot največji in najbolj kratkotrajen

privid. Spomnite se Whiteheadove lepote ali pa zenovskega čuda; tudi po Maleviču sta to esencialni emocionalni izkušnji in osnovna čustvena procesa. Lepo je vedeti, da je prazen prostor poln procesov, zavest brezmejna in prva informacija kreacija lepote.

INFORMACIJA, ZAVEST, NADNARAVNA NARAVNOST

Malevič pravi, da suprematistična umetniška dela ustvarja super-zavest. V sodobnih znanstvenih krogih se uveljavlja razumevanje zavesti kot neskončnega informacijskega polja, s katerim je bolj kot naše zavedanje povezano naše ne-zavedno oz. podzavest. Neverjetno je, da je Malevič, kot intuitivni genij t. i. podzavest veliko bolj primerno in natančno poimenoval super-zavest.

Trdil je, da suprematizem ni samo slikarska metoda ali nek likovni stil, ampak tudi novo epistemološko razumevanje umetnosti in raziskovanje spiritualnosti in spiritualnega. Mestoma Malevič, ko govori o spiritualnem, izhaja tudi iz pravoslavnega misticizma. Vemo, da se je po 25 letih vrnil v cerkev, čeprav si razumsko ni znal razložiti zakaj.

Njegovi suprematistični kolegi so pisali tudi o razmerjih med voljo, intelektom, intuicijo in duhovnostjo. Helena Blavatska, ustanoviteljica teozofije, je zavest razumela in razlagala podobno kot tisti bolj pronicljivi med današnjimi znanstveniki in filozofi – v smislu, da je zavest osnovna enota univerzuma in da je vse zavest. Vsa ne-predmetnost je v svoji esenci iz enakih procesov, polj in delcev kot predmetnost, razlikuje se le po medsebojnih razmerjih. V kozmološkem diskurzu poleg zavesti, danes govorimo tudi o informaciji. Mnenja o tem, kako in koliko je naša zavest vpletena v informacijo, koliko in kako so-kreira stvarnost, so različna.

Max Laughlin, čudežni deček fizike, je 2016 v intervjuju z Brianom Greenom zastavil vprašanje ali svetovne religije niso morda zapisi o kvantni resnici. Ali niso »zgodbe« iz svetih knjig kvantna mehanika prilagojena razumskim, emocionalnim in spoznavnim kapacitetam družbe pred 500 ali 1500 leti? Gregg Braden pa pravi, da v *Stari Zavezi* Mojzes premika gore dobesedno s pogledom, torej preko miselne intencije. Zagovarja, da to ni simbolika, ker so nekoč ljudje že (s)poznali moč misli.

Menim, da spiritualne in religijske knjige niso samo to, kar mislimo, da so. V krščanstvu poznamo npr. apokrifne spise in gnostične spise, potem je tukaj še genialni kvantni tao, pa sufizem, ki tudi ni muslimanska mistika, ampak še en primer kvantne epistemološke osnove, in seveda *Vede*, ki predstavljajo zapis vsega znanja o vseh in vsemu. Glede na zgodovinski kontekst, s katerim razpolagamo, so *Vede* še eno veliko, alogično, čudežno besedilo in znanje. Vedska kozmologija zvezdo severnico postavlja na osrednje mesto. Slednja skupaj z nekaterimi drugimi zvezdami kot lestenec bdi nad Zemljo. Kljub popolnoma drugačni logiki in sliki vesolja, je mogoče prav vse izračunati tudi po vedsko: plimo, oseko, rotacijo in gibanje Zemlje, sončne in lunine mrke, gibanje Meseca itd. *Vede* so nastale nekje okrog 1500 pr. n. št., dolgo pred ostalimi prvimi zapisi. So slikovita enciklopedija, znanstveni zapis v pripovedni obliki.

Že Max Planck je izjavil, »da je misel matrica vse materije«.[2] Ne glede na vse, nikakor ne gre za popoln nadzor realnosti, temveč za neko so-odvisno delovanje. Ko prebiram Maleviča, je njegova teorija neverjetno enoglasna s sodobnimi znanstveniki in teoretiki kot so Tom Campbell, Terence McKenna in drugi. To so teorije, ki govorijo o tem kako naše čutenje so-kreira objektivni svet, kako so misli in ne-misli, objekt(iv)nosti in ne-objekt(iv)nosti povezane

2
All matter originates and exists only by virtue of a force which brings the particle of an atom to vibration and holds this most minute solar system of the atom together. We must assume behind this force the existence of a conscious and intelligent mind. This mind is the matrix of all matter (Planck, *goodreads.com*).

z našimi občutki in kako vse skupaj določa naše počutje. Govorijo tudi o tem »kako smo vsi del kolektivnega, emanacija duhovne svetlobe ali sile zavesti, ki tu-zemeljske izkušnje združuje v neki večni in neskončni izkušnji« (McKenna). Alfred North Whitehead, ki je skoraj kot Malevičev teoretski pendant anglosaksonskega porekla, za počelo obstoja predstavlja čisto in enostavno veselje in med drugim zapiše, »da je teleologija vesolja vedno in večno usmerjena v kreacijo Lepote« (Whitehead 1967: 266).[3]

3
Prim. s prvim stavkom besedila »Suprematizem«, ki se glasi »Suprematizem pomeni superiornost čistega občutka v ustvarjalni umetosti« (Malewitsch 1927: 117).

ZAKLJUČEK

Predstavljajte si, da so kubistične slike ponazoritev kaotičnosti holografske materije, ki združuje več perspektiv hkrati in ukrivlja prostor-čas. Kaj pa pointilistične slike kot vizualizacija zgoščenih energetskih točk v navidezno praznem prostoru kvantnih polj ali pa je to delec-val dimenzija dualne realnosti? Nič manj sodobni impresionisti so po tej logiki slikali svetlobno bombastične dinamične pejsaže in impresije, večinoma posnete po naravi in ravno v času, ko so svetlobni delec šele poimenovali foton. Kot vsak drug delec, se tudi ta odloči za pozicijo šele, ko ga nekdo opazuje, saj pred tem obstaja na več mestih hkrati. Impresionistična slika je lahko impresija ali pa realnost, tik preden se zgodi kvantni kolaps, ko se slika še ostri in iz univerzalne večnosti postaja konkretnost.

Vso umetnost tedanjega časa lahko interpretiramo ne samo skozi formalne novosti, ampak predvsem kot različne, a natančne vizualizacije materije, kako slednja deluje, kaj pomeni delec, valovanje, gravitacija ali ukrivljanje časa in prostora, kaj sem kot posameznica ali kot biološko-kulturološka *multiplicity*; kako je naše popolno geometrijsko (multi-)vesolje več-dimenzionalno, fraktalno in holografsko.

Kot soustvarjalci posedujemo moč spreminjanja objektivne materialnosti, a moramo se zavedati, da nas objektivna materialnost spreminja nazaj, ali kot pravi Karen Barad, »da medtem, ko znanost oblikuje naše znanje in vedenje o vesolju, vesolje kdaj udari nazaj« (Barad). Še vedno raziskujemo moč našega so-odločanja, ki je razpeta znotraj »nekih naravnih parametrov«. Ali vedno znova pridemo do istega epistemološkega razpotja?

Če Whitehead temeljnost opredeli kot proces, ultimativno počelo pa kot kreativnost, biolog Bruce Lipton govori o organizmu, ki je vedno del večjega organizma. Posamezna celica nekega organa ne ve, da obstaja svet nad tem organom ali pa človek – otrok, ki svojega rojstva ne vidi. Nekaj takega se dogaja z našim spoznanjem. Vedno bo naletelo na relativno-neprebojen zid, ki je obenem odprt in zaprt, zunaj in znotraj, prvi in zadnji, črn in bel, konveksen in konkaven. Danes lahko zaključimo, da je za sodobnega človeka duhovna komponenta bolj oprijemljiva in predmetna kot ostanki neke materialnosti, ki smo jo poveličevali, opevali in ustoličevali ravno zato, ker dejansko niti ne obstaja.

Na začetku besedila govorim o letu 2012 in morda je ta neverjetna informacija primerna tudi za konec. Pred leti sem naletela na odlično predavanje o majevskem koledarju in koncu sveta, hrvaškega avtorja Srđana Roje. Glede na to, kar nam pove Srđan, Majevski koledar ni besedilo, ki se ukvarja zgolj z merjenjem časa. Gre za enciklopedijo Majev, ki v slogu sodobnih enciklopedij obsega znanje ene civilizacije; v našem primeru zapis vsega, kar so vedeli Maji. V obliki več-milijonskega in več-tisočletnega časovnega razpona, ki so ga Maji zaobjeli v koledarju, sta natančno opredeljeni in opisani zgodovina in razvoj zavesti od daljne preteklosti, preko njihove sedanjosti do neke prihodnosti, ki je naša sedanjost. Majevski koledar evolucijo vesolja in življenja opisuje kot razvoj zavesti in natančno kategorizira stopnje

kompleksnosti zavedanja. Prav tako na podlagi cikličnih izračunov opredeli koliko časa traja neka razvojna stopnja zavesti, kdaj se prične, kaj ali kdo so osrednji predstavniki in kdaj se konča.

Kaj imajo skupnega *Črni kvadrat*, Majevski koledar in kvantna mehanika? Informacijo in zavest. Polje, kjer je vse mogoče. Skupaj z Leibnitzem, velikim filozofom baroka, lahko zaključimo, da tudi mi »živimo v najboljšem možnem od vseh svetov«.

Literatura

BARAD, KAREN, 2006: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

BOHM, DAVID, 1980: *Wholeness and The Implicate Order*. Oxford: Routledge.

MALEVICH, KAZIMIR, 2003: *Suprematism*. Ed. Matthew Drutt. New York: The Guggenheim Museum.

MALEVICH, KAZIMIR, 2008: Letter to Matyushin. *Futurism*. Ed. Didier Ottinger. Milano: Centre Pompidou/5 Continents Edition.

MALEVICH, KAZIMIR, 1992: From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting. *Art in Theory 1900–1990*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford: Blackwell.

MALEWITSCH, KASIMIR, 1927: *Die Gegenstandlose Welt*. Munchen: Albert Langen Verlag

MCKENNA, TERENCE: *57 Things Terence McKenna Said Better Than Anyone Else Ever Has or Will.* [https://highexistence.com/terence-mckenna-quotes/]

ROBINSON, SIR KEN, 2010: *The Element: How Finding Your Passion Changes Everything*. London: The Penguin Books.

WEITZMANN, KURT (ed.), 1979: *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

WHEELER, DENNIS F., 1971: *Kasimir Malevich and Suprematism: Art in the Context of Revolution.* Vancouver: The University of British Columbia.

WHITEHEAD, ALFRED NORTH, 1978: *Process and Reality – An Essay in Cosmology*. New York: The Free Press.

WHITEHEAD, ALFRED NORTH,, 1967: *The Adventures of Ideas,* New York: The Free Press.

Summary

The paper is addressing the quantum paradigm and its evolutionary conditioned morphological stages, which can be observed as different type of artistic, scientific or religious expressions throughout the history. The suprematist art and theory is considered as one of the final examples of this ultimate knowledge, mirroring the advent of modern science, and its epistemological revolution related to notions of mind and matter on one hand, and space and time on the other. Beside Introduction and Conclusion there are following chapters: "Collective Sigh and Spirit of Science", "Micro Dynamics and Macro Statics", "One, Oneness, Synthesis, Sense", and "Information, Consciousness, Supranatural Tuning". The paper starts with the year 2012, the enigmatic year in author's personal life and beyond with a direct reference to the Mayan encyclopedia – in the form of calendar, which is actually representing the cycling nature of the consciousness evolution. As we know quantum paradigm is proposing a rather revolutionary view of mind and matter, of consciousness and life. So what follows is an example from history, whereas the Early Christian and modern art share the abandonment of the form perfectionism to be able to focus on the idea, from matter to mind, from materiality to spirit, from ratio to emotions. Next, three suprematist art works are addressed, and a basic analysis of the emotional cognitive mechanisms are introduced. What does it mean to really understand, imagine or to experience? This chapter positions the emotions beside the awareness, as the forces of the life and universe. In the next chapter the author explains what it means to be intra-active as proposed by the feminist and theoretical scientist Karen Barad, as only through transcending divisionary reality is a way to settle down mind, and make peace with the past, present

and future. Finally and again, the author addresses the spiritual nature of modern science by referring to Max Planck, David Bohm, theosophy, Gregg Braden, Max Laughlin, and Terence McKenna. The suprematist fine tuning with quantum paradigm shows a direction towards fresh, non-objective mind frame and attitude, which encapsulates our "thinking and emotional machinery" with certain responsibility and trust. In Conclusion the author proposes a transformed view on the evolution of the modern art. In short, she shows a possibility of subjective, experiential and archetypical netting between material representations of science and art. With relooking at the Mayan calendar as the encyclopedic masterpiece of one civilization, we can in a way extract the notion of the Information and Consciousness, becoming the new elementary units proposed by the 21st century science.

Dunja Kukovec

Dunja Kukovec is an art critic and curator. After completing her MA in Art History, she worked as an independent author and curated numerous international exhibitions, wrote extensively on artistic concepts, and artists' entries. Some of her most notable experiences are curatorial assistant at the Venice Biennial, co-director of the City of Women Festival *for International Arts, lead project manager at the Cankarjev dom Ljubljana* International Film Festival*, and president of the Igor Zabel Association for Culture and Theory. With the feminist collective Red Mined, she curated the* October Salon International Art Event *in 2013.*

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24687

Abstrakcija in brezpredmetnost pri Maleviču in Kosovelu

Abstraction and objectlessness in Malevich's and Kosovel's work

JANEZ VREČKO ▸ *janez.vrecko@guest.arnes.si*

Razprava analizira pojem mimesis v odnosu do abstrakcije pri Aristotelu ter v *Stari zavezi* v odnosu do brezpredmetnosti. Tako razločuje med abstrakcijo in brezpredmetnostjo. Nadalje se posveča brezpredmetnosti pri Maleviču in Kosovelu ter ob primerjavi njunih del v zvezi s premagovanjem gravitacije, s preseganjem mimesis, časa in logike, s časoprostorno mistiko in belim človekom, s preseganjem evklidskega prostora ter linearnega časa, s prostorskostjo in arhitektonskostjo, mikrokozmosom in makrokozmosom dokazuje, da je Kosovel dobro poznal dela Maleviča in ideje Fjodorova ter v svojih konsih sintetiziral suprematizem in konstruktivizem, ter s svojo prostorsko poezijo idejno-filozofsko zasnoval *Tržaški konstruktivistični ambient*.

MIMESIS, ABSTRAKCIJA, BREZPREDMETNOST, PROSTOR, ČAS, MALEVIČ, KOSOVEL, KONSTRUKTIVIZEM, SUPREMATIZEM

The article analyzes the concept of mimesis in relation to the abstraction of Aristotle, and to the concept of objectlessness in in the *Old Testament*. Thus, it distinguishes between abstraction and objectlessness. In addition, this article discusses the work of Malevich and Kosovel, compairing their work in regard to the topics of the overcoming of gravity, the overcoming of mimesis, time and logic, the time-space mysticism and white man, the exceeding of euclidean space and linear time, the spatiality and architectonics, microcosm and macrocosm. The article aims to prove that Kosovel knew well the works of Malevich and the ideas of Fyodorov, and that he synthesized suprematism and constructivism in his cons poetry, and, with his spatial poetry, conceived the conceptual and philosophical design of the *Trieste Constructivist Ambiance*.

MIMESIS, ABSTRACTION, OBJECTLESSNESS, SPACE, TIME, MALEVICH, KOSOVEL, CONSTRUCTIVISM, SUPREMATISM

ARISTOTELES, MIMESIS IN ABSTRAKCIJA

Aristotel govori o dveh načinih obdelave narave, o dveh načinih človekovega odnosa do nje, o posnemovalskem in o ustvarjalnem. Posnemani predmet v ustvarjalnem posnemanju zbuja veselje vsem ljudem, če je kar najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je. Zato obstaja ob filozofskem še drugačno spoznanje, ki ga nefilozofi niso deležni v tolikšni meri kot filozofi, so pa zato deležni »svojevrstnega užitka«, veselja ob posnemanem predmetu, ki je, četudi zvesto posnet, vendarle drugačen od resničnega. Zato poezija vzpostavlja razliko med posnetkom in posnetim. Dobri portretisti namreč »rišejo človekovo podobo tako, da ji je podobna, in vendar lepša kot v resnici« (Aristoteles: 1454b), kajti »podoba mora presegati predlogo« (1461b). Zato je možna famozna razlika med neugodjem, ki ga doživimo ob gledanju kakega odvratnega predmeta ali živali, in ugodjem, ki sledi ogledovanju istega, vendar »kar najbolj zvesto upodobljenega« (1448b). Zvestoba posnetka je prav v njegovi drugačnosti.

Aristotel pa v znamenitem četrtem poglavju poleg užitka ob spoznanju omenja še en užitek, »užitek ob obdelavi« (1448b), danes bi mu rekli užitek ob izvedbi, saj v tem primeru, ko upodobljenega predmeta ne moremo prepoznati, uživamo ob obdelavi, barvah ali čem podobnem.

Izhajajoč iz Aristotela je posnemaje bistveno obeležje sleherne poezije, tudi tiste, ki ničesar ne posnema. Prav v tem primeru se »užitek ob umetniški obdelavi, ob barvah ali čem podobnem« šele pokaže v vsej uporabnosti, kot tak pa velja tudi za nazaj, za vso tradicionalno poezijo, ki se predmetnemu planu in vsebinskosti ni odrekala, misleč, da je nenadomestljivi del poezije, a ga je ohranjala kot užitek v razliki. Ta razlika je lahko tako neskončna, da postane abstraktna. Abstrakcija

je potemtakem (samo) neskončen užitek v razliki in zato še zmeraj v okvirih ustvarjalne mimesis. Užitek v razliki je napotitev k sprejemanju niča – abstrakcije, kjer pa nič ni nikoli dosežen.

Kandinski je želel transcendenco, skrito vidnemu očesu, naslikati in s tem razkriti višjo duhovno realnost – šlo je za mimesis nevidnega, ne pa še za ukinitev predmetnosti in gravitacije. Tudi lučizem kot eden prvih primerov abstrakcije s pomočjo svetlobe predmet reducira le na barvo in ploskev. To je notranja mimesis predmetnega sveta in narave. Zato je abstrakcija le na poti v brezpredmetnost, ki pa je nikoli ne doseže.

STARA ZAVEZA, MIMESIS IN BREZPREDMETNOST

Med božjim delom in človekovim ustvarjalnim posnemanjem je za posnemanje zelo bistvena razlika: razlika v posnetku. Uživamo tedaj prav v razliki od posnetega. Povsod, kjer je bil protestantizem poražen, je katoliška Evropa sprejela takšno naziranje in ga v baroku in po njem vse do danes sprejela kot estetsko razsežnost pri krasitvi božjega hrama, božje votline. Čeprav je s tem kršila eno od božjih zapovedi. Za katero božjo zapoved gre?

V 2. in 5. Mojzesovi knjigi v *Stari zavezi* bog ukazuje: »Ne delaj si rezane podobe in ničesar, kar bi imelo obliko tega, kar je zgoraj na nebu, spodaj na zemlji ali v vodah pod zemljo. Ne priklanjaj se jim in jim ne služi, kajti jaz GOSPOD, tvoj BOG, sem ljubosumen Bog« (2 Mz 20, 4; 5 Mz 5, 8).

To božjo zapoved skozi zgodovino resno jemljejo židje, muslimani in protestanti. In seveda brezpredmetno slikarstvo, ki dosega stopnjo ničelne umetnosti in celo sega čeznjo, v kozmos. Na ta način pa zmeraj znova ustvarjalno presega božje delo, ne da bi si zato nakopalo božjo

jezo ali ljubosumje. Potemtakem se je tudi dva tisoč let kasneje znova izkazalo, da je (bil) prastari spor med filozofijo in poezijo zares odvečen in docela neobstoječ.

BREZPREDMETNOST PRI MALEVIČU IN KOSOVELU

Po Malevičevem mnenju je bilo najprej potrebno pred bremenom mimesis in zemeljske težnosti emancipirati umetnost in poezijo. Svoje delo je osvobajal gravitacije in figurativnosti in ustvaril nove stvaritve brezpredmetnega sveta, ničelno umetnost, podobno kot je pred tem že Mallarmé želel ustvariti belo pesem na belem listu papirja. Leta 1919 je Malevič pisal, da so slikarji na področju posnemanja ustvarili veliko revolucijo in v nekem trenutku prišli do brezpredmetnega slikarstva. S tem so iznašli nove elemente, ki predstavljajo probleme bodoče arhitekture.

Malevič je s Črnim kvadratom v izhodišču negiral načelo mimesis, saj izginja v čisto belino kozmosa. Zato govori o »ničli oblik« (nul form). Brezpredmetnost ustvarja iz nič kot bog, umetnik je na ravni boga. To je konec slikarstva – tudi konec abstraktnega slikarstva – in začetek arhitekture v planitih in tridimenzioanih arhitektonih, kjer je kvadrat prešel v kocko z belimi stenami brez oken in vrat. Maleviča zanima le še kozmos, vesolje. Zato je po njegovem suprematizem filozofski sistem z močno gnoseološko noto.

Premagovanje gravitacije

Kosovel je moral poznati Malevičevo delo iz leta 1922 *Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika* (*Bog ni ukinjen. Umetnost, cerkev, tovarna*), kjer se je veliki suprematist ukvarjal s problemom gravitacije, povezane s stvarjenjem sveta.

Kosovel podnaslov citira v sintagmi »tovarna svetišče«. Naj spomnimo, da je Kosovel v svoje dnevniške zapiske zapisal tudi pojme »plankonveksno / plankonkavno« (III, 749)[1], da je omenil »suprematizem« (III, 741), da se je posebej posvečal »analizi prostora«, »razvoju k prostoru« (III, 769), da je govoril o »praznem prostoru« (III, 779) in njegovem pomenu za posameznika itd. Skliceval se je na Einsteina (Int. 152)[2], na pojem gravitacije (III, 771), se na mnogo mestih nanašal na premagovanje gravitacvije, npr. »hiše vstajajo« (Int. 208), »2000m v zraku / perspektive ni več« (Int. 276), »/m/ed menoj in svetom prostor, prazen prostor« (III, 779). Pogosto je omenjal »/g/ibanje, gibanje, gibanje« (III, 780) in s tem v zvezi uvedel izvirno sintagmo »gibljiva filozofija« (III, 651) itd. Kosovel je Maleviča dobesedno povzel v misli: »Vse je arhitektura, pesništvo, muzika, slikarstva ni več« (III, 718). Predvsem pa je v duhu Tatlina in Maleviča konstruktivizem izenačil z geometrijo in fiziko: »geometrija in fizika – konstruktivizem« (III, 657) in s tem v zvezi razmišljal o novi »mistiki časo-prostorni« (Int. 107).

S tem v zvezi je treba omeniti ruskega filozofa N. F. Fjodorova, ki je 1906 zapisal, da je bistvo umetniške ustvarjalnosti prav v spopadu z zemeljsko težnostjo. Izraz *sputnik Zemli* je označeval kozmično ladjo, ki bo človeštvo peljala v kozmos, in ga je prvi uporabil prav Malevič (Kovtun: 89). Mimogrede: Kosovel v pesmi *Kalejdoskop* mlade dame, ki se vozijo slabo v kupeju III. razreda, povabi na polet v kozmos. Opozoriti je treba še na to, da je Malevič v skladu s kozmično filozofijo Fjodorova in njegovimi »mesti-sateliti« svoje suprematistične projekte imenoval *planiti*. Potemtakem Kosovelove mlade dame niso po naključju povabljene na vožnjo v kozmos (*Kalejdoskop*).

Vsa arhitektura, ki jo je človek ustvaril, vse kiparstvo je po Fjodorovu izraz titanskega človekovega upora zoper gravitacijo. Skladno s tem je tudi Malevič uveljavil pogled na Zemljo iz vsemirja in svoje

1
V tem besedilu se rimske številke od I do III nanašajo na različne izdaje *Zbranih del* Srečka Kosovela v uredništvu Antona Ocvirka.

2
V tem besedilu se kot navedba pogosto pojavlja Int., ki pomeni kratico za posthumno izdano pesniško zbirko Srečka Kosovela z naslovom *Integrali '26* v uredništvu Antona Ocvirka.

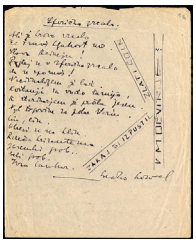

FIG. 1 ↑
Rokopis pesmi *Sferično zrcalo*. Vir: Rokopisna zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

brezpredmetne podobe, v katerih ni bilo več jasno, kaj je zgoraj in kaj spodaj, kaj levo in kaj desno, poimenoval »novi slikarski realizem«. Ta se je nanašal le še na planetarno kozmičnost. Ker so vse smeri postale enakopravne tako kot v vsemirju, je bilo mogoče pretrgati vezi z zemeljsko težnostjo in pristati na to, da so odkritja Galileja, Kopernika in Bruna dokončno spodnesla geocentričnost. »V človeku, v njegovi zavesti, je navzoča usmerjenost k prostoru, težnja, da bi se odlepil od zemeljskih tal«, je zapisal Malevič (1974: 192). Ruski avantgardisti so potemtakem problem premagovanja težnosti jemali zelo resno.

Zmaga nad mimesis, časom in logiko

Tudi Kosovel je s sintagmo »muzejska umetnost« polemiziral z načelom mimesis, z načelom avtonomije in organske koncepcije umetnosti, pa tudi z ustvarjalnim načelom, z navdihom. V nasprotju z načelom inspiracije je zapisal, da »piše s peresom in ne s srcem« (III, 735).

Zato pri njem ukaz: »Ne glej se v zrcalo!« (Int. 138), saj je resnica sveta »konveksna resnica sveta« (II, 625). V pesmi *Mistična luč teorije* (Int. 122) je problematika zrcalnega odseva povezana prav z razumevanjem od-seva, od-slikave, načela mimesis, ki je, kot pravi Aristotel v 4. poglavju svoje *Poetike*, lastna samo človeku kot posnemajočemu bitju: »Vol se gleda v vodo, a ne razume svoje slike«. Zato Kosovel v *Sferičnem zrcalu* predlaga: »Poglej se v sferično zrcalo, da se spoznaš«. K verzu o sferičnem zrcalu preberemo pomenljiv komentar: »/k/onveksna resnica sveta« (II, 625). Tja pa nas vodi »mistična luč teorije«, kakor je naslovil svojo pesem, v katero je na trenutke tudi Malevič bolj verjel kot v svoje slikarsko delo.

Malevičeve slike so nove, avtonomne stvaritve, ki s pomočjo čistega občutja vodijo v nov način človekovega bivanja, k višji zavesti, v četrto dimenzijo, k zmagi nad časom, ki se bo zgodila z zmago nad soncem.

Kosovel jasno zapiše: »Kaj se vznemirjate, ker se je pokvarila ura. Sonce zahaja« (Int. 160). Zveza med novim pojmovanjem časa, ki se v Kosovelovi pesmi kaže v pokvarjeni uri in v zahajajočem soncu, ne more biti naključna in kaže na to, da je Kosovel poznal opero *Zmago nad soncem* (1913), avtorjev Maleviča, Kručoniha, Hlebnikova in Matjušina, ki govori o podjarmljenju sonca in s tem o novem pojmovanju časa in prostora ter o osvobajanju izpod logike. Zato je tudi tradicionalno vzročno posledično povezanost tematskega gradiva, ki je imela za posledico bralčevo statičnost, v konsih zamenjal s simultanim nizanjem materiala, kar od bralca zahteva kinetičnost oz. s Kosovelovimi besedami: gibljivo filozofijo. Je naključje, če je Kosovel na ravni absolutne samorefleksije spregovoril tudi o tem problemu: »Manj bi trpel, da je kavzalnost edini zakon« (III, 638). Pesnik ne želi biti več logičen in zakon kavzalnosti je zanj preteklost.

Časoprostorna mistika in beli človek

Kosovelova misel iz njegovih dnevnikov: »geometrija in fizika – konstruktivizem« (III, 657) je blizu Malevičevemu pojmovanju geometrije. Gre za postevklidsko geometrijo, kjer se dve vzporednici nekje v vesolju zmeraj križata[3] in vodita posameznika v prostor brez zakonov težnosti in perspektive. Ta prostor je prostor mističnega razsvetljenja in spoznanja prave resničnosti. Kosovel kar naravnost govori o »novi mistiki, mistiki časo-prostorni« (Int. 107). S tem je povezana etična revolucija ter z njo emancipacija človeka, ki bo postal bel (Int. 283), v območje popolne suprematistične beline. Tak človek je tudi pri Maleviču označen kot beli človek. Kosovel zapiše, da v »zlatem sijaju prihaja / nova mistika. Mistika človeka« (Int. 303). In do tega človeka Kosovel prihaja z belo revolucijo, ki je kot etična revolucija edina možna in dopustna.

3
Ravno zato je naslov Kosovelove pesmi *Sferično zrcalo* le navidezno v nasprotju z inženirsko skico.

Kosovel je jasno povedal, da »Indijanci ne vedo nič o gravitaciji« (Int. 151), da nebo ni več mistika, temveč prostor, pri čemer je izhajal iz spoznanj moderne fizike, ne pa več iz metafizičnih in teoloških spekulacij. Skliceval se je neposredno na Einsteina, posredno pa na Lisickega, Tatlina, Nagya, Čičerina, ki vsi govorijo o časovanju prostora in na tej »novi, časo-prostorni mistiki« konstruirajo svoja dela. Tatlinov *Spomenik III. internacionali* je bil večkrat imenovan kar »konstrukcija časovanja prostora«, kar Kosovelu v njegovem apostrofiranju »stolpov bodočnosti« očitno ni moglo biti tuje.

Kosovel v pesmi *Kalejdoskop* (Int. 283) govori o svetlikanju rose, dehtenju oči in zeleni travi, kar vse je povezano z gravitacijo. Ko bo ta presežena, bo človek bel. Le »konstruktivnost opaža kozmos v predmetu«, zapiše Kosovel v tej pesmi. Ta belina je človeku že inherentna, le vrniti se mora k njej, saj med makrokozmosom in mikrokozmosom ni razlik, pravi Kosovel. Pri tem mora slediti revoluciji angelov, ki so gravitacijo že presegli. S tem so postali prvi prebivalci Malevičevih planitov in arhitektonov.

Preseganje evklidskega prostora

Kakor pri Maleviču je tudi Kosovelov človek »človek v magičnem kvadratu«, človek »v kvadratu vrat«, saj mu prav kvadrat omogoča novo orientacijo v prostoru, ki je zdaj postal Časo-prostor, pisan z veliko začetnico. Kosovelov kons *Ikarus* je zaznamovan z vzponom. »V prsih čutiš peroti / pa bi se razpel« (Int. 128). O padcu ni niti besede, kot je ni bilo tudi v pesmi *Srce v alkoholu*, kjer je poanta v preseganju danega, v »mislih onstran«. Vprašanje: »Človek, hočeš v zrak?« (Int. 128) bo ostajalo vprašanje vse do trenutka, ko bo »petrolej prenehal smrdeti«, ko bo človek pripravljen preseči obstoječo meje, in se pognati onstran. Ko bo pripravljen preseči evklidsko geometrijo in zemeljsko

težnost in se predati Lisickijevemu imaginarnemu prostoru, kjer »2000 metrov v zraku / perspektive ni več« (Int. 276).

Kosovelov *Ikarus* torej ni pomenil abstraktnega »padca v nič«, kot je Krleža označil delo Kandinskega in drugih avantgardistov, ampak vzpon v prostorsko-pomensko območje besed, ki rastejo v prostor. »Aeroplani širijo obzorje, dvigajo kozmično zavest«, saj »2000 metrov v zraku perspektive ni več« (Int. 276). Če »nebo ni mistika, ampak je PROSTOR«, prehajamo s tem »skozi ničišče« v »kozmično doživetje« (Int. 277). Tudi za Maleviča je bilo vesolje večje, močnejše in pomembnejše od neba, kakor napiše v pismu Matjušinu leta 1916 (Milner: 160). Je naključje, če ob vseh teh verzih Kosovel z verzom »Delavnica svetišče« citira tudi Maleviča neposredno iz njegovega dela *Bog ni ukinjen*?

Preseganje časa

V konsu *Srce v alkoholu* pa omenja eter, ki Maleviču poleg helija in drugih plinov pomeni osvobajanje pred gravitacijio: s pomočjo etroplana, napolnjenega s helijem, za Kosovela smrt postane večna smrt kot plavanje v etru (Int. 138). In Kosovel se v tem trenutku zave, da je »misel kakor blisk«, da je torej izenačena s svetlobno hitrostjo, ki izničuje čas. To pa pomeni, da v tej pesmi ne gre za banalno plavanje ali morda za plavanje medicinskih preparatov v etru, ampak za lebdenje, ki ni več obremenjeno z gravitacijo, za lebdenje v Prostoru, ki ga je Kosovel pogosto pisal z veliko začetnico. In kot etroplan tudi ljudje »vsak dan jadramo v veliki Prostor« (Int. 285). Zanimivo je, da je tudi tu kot v nekaterih drugih pesmih nasproti atektonični opredelitvi Prostora vlak že spet obremenjen z gravitacijo in zato »počasen kakor črni polž«.

Prav tako se Kosovel prostora dotika v pesmi *Evakuacija duha* (Int. 118), npr. v verzih »Duh v prostoru […] / Duh gori v prostoru«,

»vsi ljudje spijo ponoči / in ne čutijo magičnih razodetij«. Na prostor se navezuje tudi v pesmi *Jesen* (Int. 276), kjer »2000 metrov v zraku / perspektive ni več./ […]…/ Nebo ni mistika, / ampak je PROSTOR.«. V pesmi *Veseli, dinamični, relativni* (Int. 285) pesnik zapiše, da »vsak dan / jadramo v veliki Prostor«. V pesmi *Smrt* (Int. 300) govori o umiku v »veliki Prostor«. V dnevniških zapiskih Kosovel navaja, da sta v življenju »dva fakta: življenje in smrt« in o tem, da »kozmične energije pošiljajo človeka v življenje« (III, 708). Na drugem mestu govori o poti proti Kozmosu. »Povsod je Kozmos: / v vsaki duši, / v vsakem srcu«. Tudi Hlebnikov se je veliko posvečal idejam kozmosa in človeka v njem. Človek za Kosovela ne pomeni cilja odrešitve, ampak postane njen temelj (III, 13).

Prostorskost in arhitektonskost pri Kosovelu in Malevič

Na hrbtno stran pesmi *Refleksi s podstrešja* (Int. 475) je Kosovel zapisal Kons: *Mistika prostora* (II, 475), ki kaže na Kosovelovo izjemno zanimanje za probleme prostora, arhitekturnosti, zrcaljenja, brezteˇžnostnega stanja, problemov moderne znanosti in poezije itd.

Kosovel tu povezuje letenje, lebdenje, prostor, elemente, ki bodo postali osrednji v njegovih konstruktivnih konsih. Po njegovem mnenju je človeku potrebna odprtost, budnost, da bi bil deležen »magičnih razodetij« »duha v prostoru«, da bi vstopil v novo razsežnost brezteˇžnostnega bivanja, v četrto dimenzijo, kakor je učila moderna einsteinovska fizika in Uspenski, za njima pa ruski avantgardisti Tatlin, Malevič idr., še posebej pa Hlebnikov in Lisicki. Četrta dimenzija pri Uspenskem pomeni premaganje smrti in vstop v resnično življenje. Uspenski to izrazi s pomočjo geometričnih oblik in teles; posebej kocka predstavlja temelj sveta.

Evakuacija duha gre v smer neevklidske geometrije. Zato je v pesmi jasno izraženo nasprotje med »zelenimi okni razsvetljenega / brzovlaka na viaduktu«, ki se giblje horizontalno in je podložen zemeljski teži, in »duhom v prostoru«, katerega smer gibanja je navpičnica duha. Pri Kosovelu »/d/uh gori v prostoru«. Ogenj je namreč element, ki pozna samo vertikalni način gibanja, ki prerašča in presega zemeljsko gravitacijo, zato je povezan z drugim, za človeka pomembnim mitološkim likom, s Prometejem. Ikar in Prometej potemtakem vsak po svoje osvobajata človeka. Kosovel kot pesnik čuti ta nova »razodetja«, ki »sijejo (v njem in iz njega)«. Dokaz za pravilnost naših ugotovitev najdemo v pesmi *Kalejdoskop*, kjer se mlade dame slabo vozijo z vlakom v kupeju III. razreda, zato jim pesnik sporoča: »Mi se vozimo v kozmos« (Int. 283). Horizontalno gibanje je že spet preseženo z vertikalnim. Ikarjeva revolucija, ki je sledila »revoluciji angelov« (Int. 283) je šele s konstruktivističnim gibanjem uspela razumeti načela »gibljive filozofije« (III, 650), ki jo je skoraj sočasno prepoznala tudi moderna fizika.

»Gibljiva filozofija«

Kosovelov ikarski projekt se tako pokriva z Malevičevim in Tatlinovim, oba pa z najbolj bistvenimi hotenji konstruktivističnega gibanja. Nobeno naključje ni, če je želel Kosovel eno svojih pesniških zbirk nasloviti *Ikarov sen*. Pesem *Evakuacija duha* sodi tedaj v skupino Kosovelovih konsov, ki sledijo njegovi »gibljivi filozofiji« in »črkam, ki rasto v prostor« (Int. 283). Lebdeče črke se pred gledalcem-bralcem gibljejo v prostoru in ga s tem rešujejo pred gravitacijo tradicionalnega branja od zgoraj navzdol. Okovi na rokah padejo. To je povsem v skladu z Malevičevo zahtevo v *Suprematističnem zrcalu* iz leta 1923, kjer je zahteval spremembo pogleda, nekakšno revolucioniranje oči, ki mu bo sledila sprememba človekove zavesti.

Konstruktivizem vs. konstruktivnost

Gabo, Pevsner, pa tudi Tatlin ostajajo privrženci nefunkcionalne konstrukcije in s tem neutilitarnega: zato brata Pevsner govorita o konstruktivnosti in s tem zanikata mašinizem, množično proizvodnjo in službo revoluciji. Gabo je za svoja dela uporabljal oznako *postrojenje* (*stroit'* – graditi). Kosovel je z oznako svojega dela kot konstruktivnega – pri tem uporablja slovenjeni izraz zidati (podobno kot je v nemščini Bauhaus izpeljan iz *bauen*) – znova uveljavil distinkcijo med konstrutkivizmom in konstruktivnostjo, ki se je na Zahodu sicer popolnoma zgubila in vodila v popačeno razumevanje Tatlina in njegovega dela kot Maschinenkunst namesto Kunstmaschine. V manifestu *Mehanikom* Kosovel o tem piše zelo podrobno in se poleg Ehrenburga in Lisickega zavzema za pravo razumevanje Tatlina na Zahodu. Ob tem celo omenja znameniti plakat z Dada Messe: »Plakatirajte. Človek stroj bo uničen« (Int. 102).

Mikro- in makrokozmos

Fjodorov je razvil idejo o mikro- in makrokozmosu, druga resničnost se skriva za našim vsakdanjim zemeljskim svetom. Neoplatonisti ugotavljajo, da se enaki vzorci pojavljajo na različnih ravneh kozmosa od makrokozmosa, vesolja, univerzuma do mikrokozmosa. Središče pa je človek, v katerem je osredinjen ves kozmos. Kosovel to povzame v prvih verzih *Kalejdoskopa*. V ozadju botanične rasti Kosovelih črk, ki rastejo v prostor, je prav tako Fjodorov.

Nova umetnost mora po Kosovelu vzpostaviti »živi stik med človekom in človekom, človekom in okolico, med človekom in vesoljstvom« (III, 687). V moderni umetnosti »se spoznata človek in priroda, obsovražena po človeškem pohlepu, v njej se strneta človek in vesoljstvo in človek ni več sam. Eno je z ljudmi, prirodo in vesoljstvom« (III, 97).

»Kajti umetnost ni tukaj zato, da jo esteti spravljajo v muzeje svojih filozofskih sistemov, /.../ umetnost je zato tu, da nas poživlja, da nas potaplja v globine elementarnega, resničnega življenja, da nas napaja s fluidom življenjskega« (prav tam). Vse to bi lahko zapisali tudi Tatlin ali Gabo Pevsner, Malevič, Čičerin, El Lisicki ali Moholy Nagy, tudi kateri od ruskih formalistov, morda kar Šklovski, ki ga je poleg omenjenih Kosovel moral poznati. Kosovelovo »prirodo, obsovraženo po človeškem pohlepu« je mogoče primerjati s Tatlinovim hotenjem, »ohraniti okrog sebe toplino sveta« in napraviti ta svet znova »topel in mehak«. Pristati na to pomeni, da je »kalejdoskop makrokozmosa mikrokozmos« (Int. 282), a le ob »belem človeku« in »revoluciji angelov«, kar predpostavlja novega človeka četrte dimenzije, »človeka brez cilja« (Int. 258) z »anomalijo njegove volje« (Int. 232).

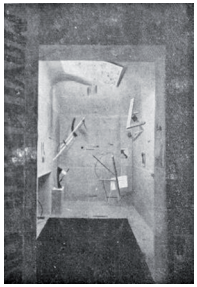

FIG. 2 ↑
Tržaški konstruktivistični ambient, 1927.

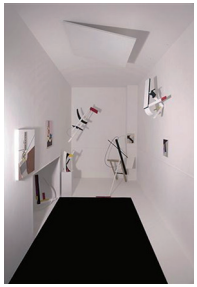

FIG. 3 ↑
Tržaški konstruktivistični ambient, rekonstrukcija, Moderna galerija Ljubljana. (Foto: Miha Turšič, Arhiv Zavod Delak.)

Rešitev spora med suprematisti in konstruktivisti v *Tržaškem konstruktivističnem ambientu*

Lisickemu je uspelo združiti Maleviče novo razumevanje prostora in Tatlinovo novo logiko konstruiranja prostora. Podobna sinteza med suprematizmom in konstruktivizmom se je posrečila tudi v *Tržaškem konstruktivističnem ambientu* (TKA) leta 1927, zasluge za to pa sta imela predvsem Kosovel in Stepančič.

Izhodišče TKA je Kosovelova misel: »Ne gledati, ampak sodelovati!«. V TKA pod stropom replika Malevičevega lebdečega kvadrata določa vse pod sabo. To ni naključje, a je korak dlje od Malevičevega kvadrata, razstavljenega na razstavi *0,10* leta 1915 v Sankt Peterburgu v kotu – po vzoru na prostor za najsvetejše ikone v ruskih domovih.

Je v pesmi *Kalejdoskop* morda preroško opisan Černigojev in Stepančičev konstruktivistični ambient v Trstu? Kosovel je doumel Malevičeve, Tatlinove, Lisickijeve, Moholy-Nagyeve in Gabove ideje že leta

1924 in 1925, Černigoj jih je uresničil šele leta 1927. Tudi to je zgodovina konstruktivizma na Slovenskem, ki je bila očitno izredno dramatična. In s Kosovelom tudi sočasna evropskim dogodkom, medtem ko je Černigoj leta 1927 že lovil avantgardo za rep.

Je torej naključje, če je imel Kosovel umetnino za »arhitektonski problem« (III, 703)? Beseda dinamika, ki jo je Kosovel velikokrat omenjal in z njo celo naslovil eno svojih neuresničenih avantgardističnih revij, je povezana z njegovim pojmovanjem konstruktivnosti in konstruktivnega principa za etično prenovitev človeka. Dinamika bo pomagala »zrevoltirati svet, se pravi, (dala mu bo) novo vsebinsko obliko« (III, 658). S tem je treba povezati tudi Kosovelovo »gibljivo filozofijo« in njegov »metafizični materializem« (III, 656), ki je, mimogrede, zelo blizu Lisickijevi sintezi suprematizma in konstruktivizma.

Konstruktivistična dejavnost je s tridimenzionalnimi mobili, kakršne je v TKA razstavil Černigojev prijatelj Stepančič – medtem ko je Černigoj še zmeraj želel revolucionirati s postavitvijo Leninovega kipa, pa so mu to preprečili –, postajala vse bolj brezpredmetna arhitektura in se z njo celo poistovetila. A to je bilo šele leta 1927. Kosovel je to konstruktivno izkušnjo že leta 1925 prenesel na poezijo. Razhod s Černigojem je bil torej nujen. Zato je treba prenehati z mistificiranjem Černigojevega šolanja na Bauhausu. To je trajalo le nekaj dni. 24. 1. 1924 je odposlal prijavo na Bauhaus. Čez pet dni prejme v München obvestilo, da je sprejet v pripravljalni seminar, 3. februarja 1924 pa že odide iz Weimarja, in čez dva dni, 5. 2. 1924 piše upravi Bauhausa, da je moral zaradi težkih družinskih razmer zapustiti Nemčijo. Domnevati smemo, da je bil odločilen vzgib za Černigojev odhod na Bauhaus Kosovelovo pismo iz 7. januarja 1924 v München, kjer med drugim beremo, da je »danes vsa umetnost v stadiju gibanja, dinamike.... Njena edina misel je trajanje, pokazanje večnosti v človeku« (III, 535).

Černigoj se je z Bauhausa vrnil v Ljubljano in ne v Trst, kot mu je svetoval Kosovel, da bi prav v Ljubljani, kot je zapisal Černigoj v svojih spominih, s Kosovelom ustvarila »eno revolucijo«. Iz korespondence s Kosovelom in iz pripovedovanja sestre Karmele je namreč vedel, da je Kosovel evropsko izobražen in da mu lahko nadomesti zamujeno priložnost v Weimarju. Le tako lahko razumemo Černigojevo misel, da je postal Bauhausovec šele po tem, ko je Bauhaus že zapustil. To pa se je dogajalo na poletnih počitnicah pri Kosovelovih v Tomaju in v Ljubljani, vse do t. i. *1. konstruktivistične razstave* v telovadnici na Tehniški šoli v Ljubljani, ki pa si je Kosovel ni prišel ogledat. Kosovel je po Černigojevem prihodu v Ljubljano zapisal, da je bil Černigojev konstruktivizem »brez vsake podlage«. Zato se načrtovana revolucija ni mogla zgoditi. Kosovel jo je moral opraviti sam leta 1925, Černigoj jo je ob pomoči Stepančiča udejanjil šele leta 1927 v TKA.

ZAKLJUČEK

Atektoničnost, lebdenje, gibljiva filozofija, rast v prostor itd. so bili potemtakem realizirani že leta 1925 v Kosovelovih konsih, le da niso doživeli objave ali bili kako drugače predstavljeni javnosti. V enciklopediji konstruktivizma, v pesmi *Kalejdoskop,* je Kosovel do potankosti udejanjil prostor, čas, gibanje in svetlobo. V njej prepleta besede in besedne zveze kot so: makrokozmos, mikrokozmos, /č/rke rastó v prostor, /g/lasovi so kakor stavbe, /m/agija prostora, /r/evolucija angelov, svetlikanje prostora, prepih vetrov, svetloba besede, luč duše, zlati zastor, zlate črke, kozmos itd. Vse to pa velja za vse njegove najboljše konse: *Srce v alkoholu, Sferično zrcalo, Sivo* itd., kjer se je pojem konstrukcije uspešno postavljal po robu kompoziciji, pesem pa se vzpostavlja kot prostorska pesem (Hansen Löve: 20).

Sklenemo lahko, da se je Kosovel v svoji ustvarjalnosti gibal ob največjih ruskih konstruktivističnih mojstrih, v Evropi pa je bil nemara celo edini, ki je znal ustvariti prostorsko poezijo.

Literatura

ARISTOTELES, 1982: *Poetika.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

BANN, STEPHEN (ed.), 1974: *The Tradition of Constructivism*. London: Thames and Hudson.

GRÜBEL, RAINER G., 1981: *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext.* Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

HANSEN-LÖVE, AAGE A., 1984: Dominanta. *Pojmovnik ruske avangarde 2.* Ed. Aleksandar Flaker and Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 39–48.

KOSOVEL, SREČKO, 1967: *Integrali '26* [1984 (1st 2nd ed.), 1995 (3rd ed.) [Ed. Anton Ocvirk]. Ljubljana: Cankarjeva založba.

KOSOVEL, SREČKO, 1946–1977: *Zbrano delo I, II, III, III/1* [Ed. Anton Ocvirk]. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

KOVTUN, JEVGENIJ, 1990: Borba sa silom teže. *Pojmovnik ruske avangarde 7*. Ed. Aleksandar Flaker and Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 85–94.

LODDER, CHRISTINA, 1983: *Russian Constructivism*. New Haven/ London: Yale University Press.

MALEVIČ, KAZIMIR S., 2010: *Bog nije zbačen. Kazimir Maljevič. Sabrana djela*. Beograd: Plavi krug / Logos.

MALEVIČ, KAZIMIR S., 1986: *Bog ni zapustil prestola: umetnost, cerkev, tovarna*. Ljubljana: Galerija ŠKUC.

MALEVICH, KAZIMIR S, 1977: *Le mirroir suprématiste: tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documentes sur le suprématisme*. Lausanne: L'Age d'homme.

MALEVICH, KAZIMIR S, 1974: *Letters to M. V. Matiushin*. Leningrad.

MILNER, JOHN, 1984: *Vladimir Tatlin and the Russian Avantgarde*. New Haven, London: Yale University Press.

RICKEY, GEORGE. 1995: *Constructivism. Orgins and Evolution*. New York: George Braziller.

SHKLOVSKY, VIKTOR B., 1984: Vstajenje besede. (The Resurrection of the Word). *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil.* Ed. Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga. 11–17.

SVETO PISMO, 1996: Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.

VREČKO, JANEZ, 2015: *Constructivism and Kosovel.* Ljubljana: KSEVT in Znanstvena založba Filozofske fakultete.

VREČKO, JANEZ, 2014: *Конструктивизм и Косовел*. Москва: Центр книги Рудомино.

VREČKO, JANEZ, 2011: *Srečko Kosovel. Monografija.* Ljubljana: ZRC SAZU.

YOUNG, GEORGE M., 2012: *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nicolai Fedorov and His Followers.* Oxford/New York: Oxford University Press.

Summary

The article provides arguments for the distinction between abstraction and objectlessness. It derives from Aristotles and offers examples from his Poetics to distinghuish between mimesis and abstraction. Then in turns to the Old Testament in search for the origins for the distinction between mimesis and objectlessness. Further a comparisson is made between the work of Malevich and that of Kosovel, supported by numerous examples from Kosovel's poetry and his other work as an evidence that he was very well familiar with the work of Malevich and that he must have been well acquainted with the ideas of Fedorov as well. Since Kosovel was unable to publish anything during his lifetime, these ideas were only realised in 1927 in the *Trieste Constructivist Ambience*, which Kosovel had already philosophically conceived in his poem *Kaleidoscope*. It was owing to Kosovel that in the *Trieste Constructivist Ambience* a synthesis between constructivism and suprematism had been achieved. At the same time in this work of art abstraction has been surpassed by objectlessness and post-gravitation.

Janez Vrečko

Janez Vrečko is a professor of comparative literature at the Department of Comparative Literature and Literary Theory, University of Ljubljana. He received his doctoral degree for his dissertation entitled Slovenian Historical Avant-Garde and Zenitism. *He is specialised in European and Slovenian historical avant-garde. He is an author of the extensive monograph on the Slovenian avant-garde poet Srečko Kosovel (2011), which was translated into English and Russian, with forthcoming Croatian and Dutch translations in 2019.*

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24688

NSK, IRWIN in Malevič
NSK, IRWIN and Malevich

LELA ANGELA MRŠEK BAJDA ▸ *lela.bajda@guest.arnes.si*

Univerzalna transhistorična tipizacija avantgard Petra Bürgerja, ki jo sam uvidi kot razprto, je mogoča na podlagi njegovih izhodišč, če jo povežemo z definicijo temporalnosti avantgard Petra Osborna. Razmerje lahko preizkusimo na primeru več desetletij dejavnega avantgardnega kolektiva v povezavi z zgodovinsko avantgardo. Odločili smo se za primer manifestov NSK in IRWIN ter IRWIN-ovega zgodovinjenja zgodovine Malevičeve umetnosti. Smrt je tako pri Maleviču kot pri IRWIN splet časov, ki omogoča prehod materialnega v idejno. Ugotovili smo, da tisto, kar Bürger imenuje umetniški material, obstaja kot z umetnostjo inicirana temporalizacija relacij. Glede na to je avantgardna montaža estetski način povezovanja, je idejni proces. Montaža kot atribut avantgarde je estetsko funkcionalizirana ideja.

AVANTGARDA, TEMPORALIZACIJA, ESTETSKA FUNKCIONALIZACIJA, MONTAŽA, MANIFEST, SMRT, NEDOVRŠENO

The universal transhistorical typification of the avant-garde by Peter Bürger, which he himself presents as redefinable, is possible on the basis of his premises when related to the definition of avant-garde temporality by Peter Osborne. This relation can be examined in the example of decades of activity of an avant-garde collective in relation to a historical avant-garde. We decided on an example of manifestos by NSK and IRWIN and for IRWIN's historicizing of Malevich's art history. Both, Malevich and IRWIN consider death as an interlacing of times, that facilitates a transition from something material into something ideal. This led to the determination that art material, as Bürger calls it, exists as temporalization of relations, initiated by art. In this regard, an avant-garde assemblage is an aesthetical mode of inter-relations, it is a process of ideas. An assemblage as an attribute of avant-garde is an aesthetically functionalized idea.

AVANT-GARDE, TEMPORALIZATION, AESTHETICAL FUNCTIONALIZATION, ASSEMBLAGE, MANIFESTO, DEATH, UNPERFECTED

Peter Bürger je 2014 v svoji zadnji knjigi *Po avantgardi* komentiral teorema lastne svetovno vplivne teorije avantgarde z ozirom na danes dejavne umetniške skupine. Ugotovil je, da še naprej obstajata avtonomna institucija umetnosti in prosto razpoložljiv umetniški material, soodvisnost teh dveh teoremov pa ostaja nepojasnjena (2014: 33).

Bürger je v *Teoriji avantgarde* že 1974, ko je njegova knjiga izšla prvič, določil mesto umetnosti v instituciji umetnosti tako, da je sistemu institucija umetnosti (kot delu družbe) podredil podsistem umetnost (kot del sistema institucija umetnosti). Avantgardni umetniki so kritiki obojega, s tem pa kritizirajo avtonomnost umetnosti in v družbo razpirajo oba, sistem institucija umetnosti in podsistem umetnost. Bürgerjeva teza je, da podsistem umetnost z zgodovinskimi avantgardami stopi v stadij samokritike (2017: 32). Umetnost postane prosto razpoložljiva za družbo kot material. Revolucionarna sprememba družbe v duhu izvorne tradicije umetnostnih avantgard bi se po njegovem zgodila, če bi umetnost postala del družbe zunaj institucije umetnosti.

Bürger se 2014 še vedno osredotoča na vprašanje avantgarde kot estetske forme. Opozarja na to, da je dediščina zgodovinskih avantgard razklana (2014: 7). Med sodobnimi avantgardnimi praksami opaža takšne, ki s svojo diferencirano poetiko ne zastopajo več za avantgardo izvorne samokritičnosti. Beremo pa tudi, da avantgardne umetniške prakse vsakič znova inicirajo proces razkrajanja normativne strukture institucije umetnosti, četudi ta iniciacija obstaja kot potencialnost (2014: 15).

Na ta način se v sodobnosti mehča avtonomija institucije umetnosti, prosto razpoložljiv umetniški material pa postaja mehko kanoniziran. Za razlikovanje med avantgardnimi praksami nekoč in danes se pri Bürgerju kot bistven izkaže odnos do institucije umetnosti. Nekoč so ji avantgardne prakse nasprotovale, danes so dejavne v njej. Zatrdi

celo, da ni bil izpolnjen cilj avantgarde, da bi odpravila oz. povzdignila (Aufhebung, op. a.) umetnost v druge prakse življenja (2014: 11).

Bürger je avantgardne prakse umetnosti presojal s teoremoma, ki smo ju navedli na začetku. Za katera ugotavlja sam, da ne zadostujeta za univerzalno transhistorično tipizacijo umetniške avantgarde. Avantgarde namreč delujejo v mnogih med seboj družbeno in ekonomsko različnih okoljih. Ne razlikujejo se le druga od druge, pač pa se tudi ozirajo na različne konstelacije sistema institucija umetnosti. Zato je Bürger posebej izpostavil, da obstaja množica avantgard, v zvezi s katerimi ni mogoče izoblikovati enotnega stališča v raztrganem (gebrochenes Verhältnis, op. a.) obzorju časa (2014: 11, 15). Bürgerjeva teorija avantgard je odprta teorija.

Približali ji bomo najprej definicijo temporalnosti avantgard, ki jo je 2012 objavil Peter Osborne v članku *Temporalizacija kot transcedentalna estetika. Avantgardno, moderno, sodobno*. Izhodiščno razumevanje temporalnosti je enako pri Bürgerju in pri Osbornu: kot proces ustvarja začasne razlike v dinamično diferencirani enoti. Prav zaradi nje Bürger sistem institucija umetnosti obravnava v njegovi historičnosti. Osborne, ki Bürgerja spoštuje zaradi njegove vseživljenjske vloge za uveljavitev avantgardne umetnosti, opaža, da je v Bürgerjevi teoriji mogoče različne historične oblike institucije umetnosti uvidevati samo kot zaporedne. Osborne predlaga, da razumemo avantgardo kot transhistoričen pojav, ki sam po sebi zgodovini. To pomeni, da v njem »zgodovina ni le tudi o sedanjosti in prihodnosti (kakor tudi o preteklosti), pač pa je prvenstveno o tem« (31).

Zdaj se lahko obrnemo k vprašanju, kaj je za avantgardo umetniški material. Bürger je kot značilno formalno estetsko obliko avantgardne umetnosti opisoval montažo v njenih najrazličnejših oblikah: od kolaža kot zvrsti umetniškega dela preko politizacije sporočilnosti umetnosti

do spajanja umetniškega dela s psihološkim, življenjskim ali družbenim kontekstom. Če sledimo Osbornu, pa je estetska konstanta avantgarde zgodovinjenje.

Pokaže se nam, da umetniški material avantgarde ni prvenstveno materialni. Obstaja kot z umetnostjo inicirana temporalizacija relacij, ki spleta preteklost, sedanjost in prihodnost. Ugotavljamo, da je glede na slednje avantgardna montaža estetski način povezovanja teh časov, je proces. Kot taka je nematerialna, torej ideja. Montaža kot temporalizacija relacij ni estetsko formalni atribut avantgarde, pač pa estetsko funkcionalizirana ideja. Opozarjamo torej, da je mogoče Bürgerjevo odprto teorijo avantgarde dopolniti tako, da prosto razpoložljiv umetniški material, ki ga ponuja avantgarda, uvidimo kot idejo temporalizacije relacij, inicirano iz točke umetnosti.

Zaradi ilustriranja te trditve bomo preučili manifestnost in manifestativnost avantgardne skupnosti Neue Slowenische Kunst oz. krajše NSK. NSK je večinoma že tudi v korpusih gradiva različnih znanstvenih disciplin, predvsem pa v strokovni in poljudni publicistiki uveljavljen izraz za skupnost umetniških skupin in posameznikov, ki so v vzajemnih ustvarjalnih razmerjih od 1981 do danes. Skupine Laibach[1], IRWIN[2] in Gledališče sester Scipion(a) Nasice[3] same sebe štejejo za ustanovne skupine skupnosti umetnikov NSK. (GSSN je razpuščeno. Njegovo mesto v NSK so zasedle druge enote, ki koreninijo v tem Gledališču.) 2015 so se zedinili[4], da je ustanovno leto njihove skupnosti 1984[5].

Manifestnih besedil NSK je več[6]. *Iz interne knjige zakonov: Konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK* je prvo, ki zadeva skupnost, in ne posamezno skupino, in je datirano z »1985« (NSK: 4–5). Na tej ravni obstajajo še besedila, ki nimajo generativnega značaja, čeprav izražajo temeljne ideje. Med njimi je *Slavnostni nagovor ob otvoritvi*

1
Laibach se ustanovi 1980 v Trbovljah.

2
Za ustanovno leto skupine IRWIN velja 1982, za ustanovni kraj pa Ljubljana.

3
Gledališče sester Scipion(a) Nasice je bilo ustanovljeno 1983 v Ljubljani. V različnih virih je ime skupine navedeno različno.

4
Do konsenza je prišlo v procesu priprav na razstavo *NSK: Od Kapitala do kapitala* (prvi večji galerijski retrospektivi del skupnosti umetnikov NSK), v Moderni galeriji v Ljubljani, 11. maj-16. avgust 2015. Kustosinja: Zdenka Badovinac.

5
Ustanovitve skupnosti umetnikov NSK ni mogoče vezati na en sam dogodek, pač pa gre za dialoški proces med ustanovnimi skupinami, ki se je začel oktobra 1983 s prvim srečanjem predstavnikov skupin Laibach in IRWIN z Draganom Živadinovim v stanovanju enega izmed ustanovnih članov Laibacha v Študentskem naselju v Rožni dolini v Ljubljani.

6
Vsaka izmed ustanovnih skupin je približno v času lastne ustanovitve ustvarila še izhodiščnega zase.

razstave NSK, ki je bila razstava IRWIN v galeriji Equrna, od 16. septembra do 3. oktobra 1988 v Ljubljani (NSK: 8–10). Zapisan in povedan je bil »v imenu skupine IRWIN ob soglasju ostalih skupin NSK-ja« (NSK: 8). Poleg *Slavnostnega nagovora* bomo obravnavali še *Program skupine IRWIN*, ki ga je IRWIN datirala z »april, 1984« (NSK: 114). Tretje manifestno besedilo v tej obravnavi je *Uho izza slike*[7], ki ga je oblikovala skupina IRWIN 1990 skupaj z Edo Čufer, članico NSK. V tej razpravi jih lahko povezujemo, ker se IRWIN v nobenem izmed svojih manifestov ali v zvezi z njim ni odrekla predhodnim.

Glede na našteta tri besedila, se v primeru NSK oz. IRWIN konfrontacija z avtonomno institucijo umetnosti 1984 najprej pokaže kot zavzemanje za permanentnost diktata kreacije, nato 1988 kot premeščanje umetnosti iz institucije umetnosti v življenje in še kasneje, 1990, kot upor proti dominaciji modela Zahodne države nad umetnostjo. Revolucionarna sprememba v družbi, za katero se zavzemajo, je 1984 opisana kot reafirmacija slovenske kulture na monumentalen – spektakularen način, 1988 kot oblikovanje človekove strasti za večnostjo in 1990 kot poimenovanje razlike med umetnostjo Zahoda in umetnostjo Vzhoda. To taksativno naštevanje prizadevanj je mogoče brati kot oris modernističnega okvirja, v katerem deluje NSK, in se le dotakne avantgardnega jedra njihove ustvarjalnosti, ki pa se mu posvečamo v nadaljevanju.

NSK oz. skupine v njem so ustvarile več odgovorov na to, kako oblikovati človeško večnost.[8] V vse je vpisano večsmerno pojmovanje časa. Če ostanemo pri manifestih, ki jih obravnavamo, v njih razberemo dogmatično vztrajanje pri črpanju iz preteklosti za ustvarjanje prihodnosti. Povežemo lahko »preteklost kot edini horizont bodočnosti« (NSK: 114) iz 1984 s »spustili smo se v preteklost, da bi podvomili v sedanjost,« (NSK: 8) iz 1988 in z »razvoj [...] iz preteklosti bo potekal skozi prihodnost« (Čufer in IRWIN) iz 1990. V vseh treh trditvah je prisotna

7
Prvič objavljeno v avtorski publikaciji skupine IRWIN, ki je bila rezultat razstave *Kapital* v galeriji MoMa PS1, New York, 19. september-20. oktober 1991.

8
Vse ustanovne skupine sprejemajo kot naziv za svojo metodo ime retroavantgarda. Ime se naslanja na naslov Laibachove manifestacije *Ausstehlung Laibach Kunst – monumentalna retroavantgarda* v Galeriji ŠKUC v Ljubljani 21. aprila 1983. Laibach uporablja retrospektivnost duhovnega pogleda kot pristop v likovni in glasbeni umetnosti ter kot družbeno gesto. Skupina IRWIN imenuje retro princip svojo metodo manipulacije z vidnim, s katero ustvarja likovna oz. vizualna dela. Za Gledališče sester Scipion(a) Nasice je bila retrospektivnost duhovnega pogleda izhodišče za retro gradnjo GSSN in kasneje retrogardizem, usmerjen v gradnjo umetnosti. Nasledilo ga je Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (1987-1990), pri katerem je retrogardo nadomestil kozmokinetizem. Tega je nasledil Kozmokinetični kabinet Noordung (1991-2045) s telekozmizmom. Ultimativno rešitev je za slednjega ustvaril Dragan Živadinov, ki igralce po njihovi smrti nadomešča z biotransmiterji na Zemlji, povezanimi z umetniškimi sateliti v vesolju.

negacija sedanjosti in afirmacija preteklosti. Sedanjost ne ustreza umetniškim namenom, reafirmirati kulturo – 1984, ustvarjati novega človeka – 1988 – ali umetnost postaviti zunaj vpliva Zahodne države – 1990.

Prihodnost je ključna beseda v *Programu*: »IRWIN afirmira kontinuiteto slovenske preteklosti kot edini horizont bodočnosti« (NSK: 114). V *Ušesu izza slike* prihodnosti več ne vežejo na nacionalno, pač pa na regionalno: »Z Vzhodnim časom, ki je ohranjen v preteklosti, in Zahodnim časom, ki se je ustavil v sedanjosti, moderna umetnost izgublja svoj pogonski element – prihodnost« (Čufer in IRWIN). To tudi konstituirajo: »Razvoj Vzhodnega modernizma iz preteklosti v sedanjost bo potekal skozi prihodnost. Prihodnost je časovni interval, ki pomeni razliko« (Čufer in IRWIN).

Osborne temporalizacijo, ki zahteva točno določeno prihodnost, razume kot politično (32), politika pa je zanj kolektivna praksa reprodukcije ali transformacije celote družbenih razmerij (29). Estetika avantgarde je politični aspekt umetnosti, ker umetnost prispeva projekcijo možnega za estetiko. Umetnost funkcionalizira estetiko. A bistveno za avantgardo je, da se nahaja oz. da izstopa iz polja politične režimizacije družbenih razmerij. Za Osborna avantgarda obstaja zunaj tistega, kar definira politika, in od koder je (ločeno od tega, kako avantgarda operacionalizira samo sebe) videti avantgardo le v obzorju časa in prostora sistema institucija umetnosti, de-temporalizirano, naslonjeno na videz umetniških del (33-34). Torej kot dovršeno in predvsem materialno.

Takšno perspektivo na pozicijo avantgarde označi za »formalno vštetje« (34) v temporalnost institucije umetnosti. Vse, kar je novega v instituciji umetnosti, na ta način prispeva k ohranjanju vedno znova istega stanja. Ponavljanje novega je — ponavljanje. Osborne posebej opozarja, da gre za fiktivno, namišljeno (so)bivanje avantgarde v instituciji umetnosti. Avantgarda je konstrukcija potencialnih temporalnih

relacij (44). Opažamo, da so te relacije pri avantgardi v definiranju, niso pa definirane ali celo definitivne. Ni jih mogoče ponavljati, ker niso zaključene, dovršene. Ta pozicija je za Osborna edinstvena pozicija avantgardne umetnosti. V tej trditvi je blizu Bürgerju, ki vidi estetsko svobodo kot prispevek avantgarde v institucijo umetnosti. A Osborne svobodo, ki jo ustvarja avantgarda, opredeli bolj podrobno.

Skupina IRWIN v *Ušesu izza slike* govori o ravnanju s časom in za to ravnanje ponuja ideje, ne pa tudi (do)končne konstrukcije. Prihodnosti ne določi natančno, opisuje jo kot časovni interval. Cilji NSK oz. IRWIN v večih obdobjih in njim pripadajočih manifestih niso točno določeni. Večinoma so opisani kot nameni, usmeritve njihove akcije, in ne kot končna točka ali zadnje, zaključno dejanje. V *Programu* ni opisa načrtovane forme reafirmacije slovenske kulture, v *Slavnostnem nagovoru* ne zarisanega načrta za izboljšanega človekovega duha. Le v *Ušesu izza slike* izvemo, kakšno naj bi bilo ime Vzhodne umetnosti. Večinoma torej ne gre za manifeste, ki usmerjajo v nekaj, pač pa za manifeste, ki vodijo skozi sosledje sprememb. Pomembnejša od cilja je akcija.

Izpostavljamo, da se revolucionarnost zato vpisuje v akcijo samo, ne v cilj. Je procesualna, funkcionalna, ves čas pa duhovno estetska. V avantgardi je revolucija implicitna. Zaradi nedovršenosti lastnega načina deluje z avantgardo in na njo časovno, to je trajno. V manifestnih besedilih NSK oz. IRWIN se sprošča duhovno estetsko gradivo oz. material, da bi bil prosto razpoložljiv za spreminjanje sveta, medtem ko je estetsko formalna vloga teh besedil zanemarljiva. Samozadana naloga NSK oz. IRWIN je ustvarjanje niza idej, ki vodijo od spremembe do spremembe. Prosto razpoložljiv material, ki ga ustvarja avantgarda, v tem primeru ni estetsko formalno določen, da bi služil doseganju določenega cilja v razmerju do institucije umetnosti, kakor v zvezi z avantgardo definira Bürger.

Poudariti je potrebno, da pozornost NSK oz. IRWIN v tukaj obravnavanih manifestnih besedilih velja spreminjanju življenja, in ne podsistema umetnost, skozi katerega le vodi pot tega spreminjanja. Spremeniti je potrebno način, kako človek gleda na življenje in v njem umetnost, tj. način, kako človek živi. Da bi bil človek lahko še bolj oz. sploh človek, mora sprevideti vodniško vlogo umetnosti, ker ima umetnost v življenju nalogo, vezano na njegovo usodo. *Slavnostni nagovor* je jasen: »Vsaka umetnost je borbena, ker je uveljavljanje novega po novem človeku« (NSK: 9). Kdor hoče biti umetnik, »ne more živeti dvoje ali še več življenj hkrati. Temu umetnost ni zabava, ne postranski zaslužek, temveč življenjska pot in naloga. Življenja ni mogoče ločiti od umetnosti, med njima se napenja usodna povezanost, da mora biti eno začetek in konec drugega« (NSK: 9).

Govora je o umetnosti, ki nosi idejo spremembe človeka, torej o njeni estetski funkcionalizaciji, in ne o določeni estetski formi umetnosti. Takšna umetnost ni nujno nova,[9] nov bo človek, zaradi ideje, ki jo prinaša v umetnost človekova življenjska potreba. In ta potreba je njegovo hrepenenje po več življenjskega časa. Nam pa se pokaže, da s spreminjanjem človeka estetska funkcionalizacija v primeru NSK oz. IRWIN neizbežno spreminja tudi samo sebe. Človek-umetnik hkrati spreminja potencialnost in njen izvor, saj je le-ta tukaj izključno umetnost. Novi procesi umetnosti pomenijo novega človeka za nove procese umetnosti za novega človeka za nove procese umetnosti, itd.

Avantgardna temporalizacija relacij je v tukaj obravnavanem primeru sama v sebi dinamična: življenjsko sedanjost veže zdaj s preteklostjo umetnosti, zdaj s prihodnostjo znanosti, zdaj z multičasovnostjo družbene celote. Tako ustvarja množico različnih izhodišč in s tem načinov za estetsko funkcionalizacijo. Z vsako vezavo posebej daje posebne možnosti za nove relacije, v središču katerih je človek. Z vsako vezavo posebej ta človek stoji v posebnem spletišču časa.

9
Npr. skupina IRWIN svoj estetski način imenuje potencirani eklekticizem. Med drugim ga razlaga kot vpoklic zgodovinske izkušnje ter vztrajanje pri stalni permutaciji načinov gledanja, reinterpretacij in poustvarjanj likovnih modelov preteklosti in sočasnosti.

Ideje NSK oz. IRWIN v navedenih manifestnih besedilih predstavljajo njihovo pojmovanje časa. Od 1988 to pojmovanje vodi čas v abstrakten univerzalen prostor večnosti, kjer ne bo več razčlenjen, razmejen na preteklost, sedanjost in prihodnost. Pelje preko vozlišča preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ki pa ima konkretno mesto, vezano na človeka. »Umetnost je primarno oblikovanje človekove strasti za večnostjo. Pozna dva globoka vira svojega nastanka: ljubezen in smrt. […] Ljubezen je uresničeni princip življenja, smrt pa je njegova usoda. […] Wann immer wir Kraft geben, geben wir das beste, Leben heisst Leben (natančno po zapisu, op. avt.),« je sklep *Slavnostnega nagovora* (NSK: 10).

Smrt – človekova usoda, proti kateri poteka umetnikova borba – je tista, ki poveže preteklost s prihodnostjo. »Umetnost […] predstavlja ritual preteklosti v afirmaciji smrti kot dinamičnega elementa znotraj življenja,« piše v *Programu* (NSK: 114). *Slavnostni nagovor* pa navaja smrt kot enega izmed dveh virov nastanka človekove strasti do večnosti. Prav tako je v *Slavnostnem nagovoru* trditev: »Duh je toliko življenje kot zgodovina« (NSK: 8). Življenje torej postane zgodovina preko smrti. Z zgodovino »skuša duh, naslanjaje se na svoje zgodovinske udejanitve, preprečiti izgube in škodo, ki bi nastala, če bi se nit nenadoma pretrgala« (NSK: 8). Da gre za nit sosledja človeških življenj, je jasno iz konteksta v besedilu.

Smrt je v tem sosledju vozel, ki poveže preteklost in prihodnost brez sedanjosti. Smrt je konec življenja in začetek zgodovine. Povezuje posamično in obče. Nit, tj. človeška vrsta, se s smrtjo ne sme pretrgati. Univerzalno se ne sme izgubiti. NSK oz. IRWIN uveljavljajo smrt kot dinamični element znotraj življenja tako, da se v točki smrti ozirajo nazaj po zgodovini in jo vežejo na smoter večnosti, torej na čas, kakršen naj šele bo; nit naj se v smrti zavozlja v časovno zanko. Montaža kot temporalizacija relacij je v tem primeru estetska reprezentacija smrti.

Smrt je vsakič znova smrt posameznika, konkretna smrt v določenem trenutku časa, zaradi katere je možna popolna neoblikovanost, nevpisanost v zgodovino, nevštetje v politično režimizacijo. Večnost je novo v starem, ki je preteklost. V smrti posameznega človeka se povežeta preteklost in prihodnost človeštva, brez sedanjosti. V smrti je sedanjost nič. Tako je vsaka smrt priložnost za spremembo potencialnosti življenja in njenega izvora. Kadar gre za smrt umetnika, je le-ta tudi nevštetje v formo institucije umetnosti. Je izhodišče spreminjanja umetnosti po potencialnosti novega temporalnega vozlišča. Smrt enega človeka kot priložnost za življenje vsega človeštva je revolucionarna, vsebuje potencial absolutne spremembe.

Kot manifestacijo te podmene prepoznavamo *Truplo umetnosti* (MG+MSUM), manifestacijo, ki jo je skupina IRWIN predstavila 2003. Je umetniška rekonstrukcija postavitve trupla Kazimirja Severinoviča Maleviča na mrtvaški oder,[10] kakor jo je 1935 po pokojnikovem načrtu uredil Nikolaj Sujetin. *Truplo umetnosti* je bilo razstavljeno v okviru U3, trienala sodobne umetnosti v Ljubljani.[11] Galeristi so ga utemeljili takole: »Delo se nanaša na komentar nekega kritika, ki je vrsto posnetkov, reinterpretacij in apropriacij Maleviča označil za truplo umetnosti (v nasprotju z živo umetniško vrednostjo originala)« (MG+MSUM).

Že kot referenca na kritikovo opazko o usmrtovanju originala, je *Truplo umetnosti* tista razlika med preteklostjo in sedanjostjo, ki ustvarja prihodnost. V sistemu institucija umetnosti je v splošnem kopiranje ali predelava originala odvzemanje vrednosti umetniškemu delu. Navedena kritikova perspektiva je perspektiva institucije umetnosti, perspektiva vštetja vedno novega, ki navsezadnje pripelje do naveličanosti zaradi ves čas istega.

Po estetskem sistemu skupine IRWIN pa *Truplo umetnosti* zastopa idejo o umetniku, ki je idejo svoje umetnosti prenesel čez prag smrti.

10
Malevič je del svojega življenja vršil pomembno vlogo v državnih umetnostnih ustanovah. Njegov mrtvaški oder je bil v državni ustanovi in njegov pogreb je potekal v skladu z državnim protokolom. V času njegove smrti je država Maleviča še predstavljala kot del svojega načrta. Dejansko pa se je Malevič temu izmaknil s predestinacijo ceremoniala svojega pogreba. Malevič je pred pogrebom počival v Hiši zveze umetnikov v Leningradu 1935. Ležal je v krsti, oblikovani v skladu z Malevičevimi modeli utopične arhitekture – arhitektoni ali planiti. Na pokrovu krste sta bila naslikana krog in kvadrat. Krsta je v vertikalnem prerezu ponazarjala Malevičev križ. Nad truplom je bila razstavljena Malevičeva slika *Črni kvadrat*. Razstavljene so bile še druge Malevičeve slike, poleg pokojnika pa sta bili postavljeni vazi z belimi lilijami. V rekonstrukciji skupine IRWIN je izvorna postavitev deloma reducirana.

11
4. trienale sodobne umetnosti U3 z naslovom *Tukaj in tam*, Moderna galerija, Ljubljana, 18. december 2003 - 31. marec 2004. Kustosinja: Christine Van Assche.

Malevičeva smrt je konec njegovega konkretnega življenja in hkrati začetek zgodovine njegovih umetniških idej. Zgodovina je prihodnost preteklosti njegovih del. Materialnost Malevičevih del je preteklost, na katero se naslanja duh, da bi preprečil izgube in škodo, ki bi nastala, če bi se sosledje idej pretrgalo. Med ta dela sodi tudi Malevičev pogreb.[12]

Opažamo, da je Malevič, čeprav mrtev, presegel svoj lastni načrt s tem, da je tisto, kar je načrtoval, ostalo nedovršeno. Njegov učenec Sujetin je v skladu z Malevičevo voljo poskrbel, da so bile del Malevičevega pogreba reprezentacije idej: Malevičeva dela in nenazadnje Malevičevo truplo. To truplo je bilo ultimativna materialna reprezentacija Malevičevega življenja, v katerem se je uveljavil niz idej o umetnosti oz. umetnost v življenju. Že na samem pogrebu pa se je ta niz izkazal kot nedovršen, saj so ga dopolnili Sujetinovi izdelki na sledi Malevičevih idej.

Skupina IRWIN ne permutira Malevičeve ideje v zvezi z njegovim pogrebom, torej je ne iztrošuje v ponavljanju, marveč s *Truplom umetnosti* tej Malevičevi ideji dodaja svojo. Ustvarja avantgardno montažo, za katero smo prej zatrdili, da je proces, ki ga inicira umetnost. Umetnost tukaj ni sredstvo, je način. Umetnost tukaj opredeljuje, ne izraža. Avantgardna montaža je estetski način temporalizacije relacij oz. estetsko funkcionalizirana ideja. Temporalizirajoča ideja je ideja skupine IRWIN o umetniku Maleviču, ki je svojo idejo umetnosti ponesel čez prag smrti.

V manifestaciji *Truplo umetnosti* temporalizirajoča ideja sega v preteklost in uničuje razliko med preteklostjo in sedanjostjo tako, da s preteklo umetnostjo nastalo zgodovino veže na nalogo večnosti. Temporalizirajoča ideja IRWIN je lahko dejavna prav zaradi Malevičevega pogreba kot umetniško inicirane ceremonije smrti, zaradi katere je Malevičeva umetniška ideja bolj živa od njenih reprezentacij. Zgodovino, ki jo je iniciral Malevič, IRWIN zgodovini tako, da postavlja

12
Malevič se je zavzemal za uničevanje materialnih ostankov preteklosti, kar je 1919 opisal v spisu *O muzeju*. Med drugim piše, ko predlaga opustitev materialnih eksponatov: »Življenje ve, kaj dela, in če si prizadeva uničevati, se ne gre vmešavati, ker bi z oviranjem le ustavili potovanje k novim začetkom življenja, ki se rojevajo v nas. Ko sežgemo truplo, ostane en gram pepela. […]. [M]nožica idej bo vstala in pogosto bodo bolj žive od dejanskih reprezentacij« (Groys: 26).

Truplo umetnosti v sistem institucije umetnosti kot za ta sistem nefunkcionalno umetnost. Kot manifestacijo nefunkcionalnosti temporalnosti institucije umetnosti, ki z vštetjem novega linearizira lastni čas. *Truplo umetnosti* živi zunaj temporalnosti sistema institucija umetnosti. Toda na avantgardni način zaživi samo, če je razstavljena v sistemu institucija umetnosti. Ker je *Truplo umetnosti* le v zvezi z njo mogoče prepoznati kot nedovršeno. Oba skupaj sta dinamično diferencirana enota, znotraj katere estetska funkcionalizacija ustvarja začasne razlike.

Bistveno je, da *Truplo umetnosti* uvidimo kot zazankanje časa v obzorju dogme NSK oz. IRWIN, da življenja ni mogoče ločiti od umetnosti – eno je začetek in konec drugega. Zato so razlike, ki jih ustvarja IRWIN s *Truplom umetnosti*, nove ideje za novega človeka. Večnost je pri NSK oz. IRWIN namenjena človeku. Ko Bürger pogreša kritičnost avantgardnih umetnikov do pozicije umetnosti v sodobni družbi, s tem pogreša voljo do sprememb institucije umetnosti. *Truplo umetnosti* je izraz kritičnosti skupine IRWIN do institucije umetnosti, vendar ne zaradi spreminjanja tega sistema. Spremeniti je potrebno človekovo življenje.

V procesu estetske funkcionalizacije skupina IRWIN neizbežno spreminja tudi samo sebe. Avantgardno je to, da se človek-umetnik želi spremeniti z umetnostjo. Medtem manifestacija, ki spreminja, po svoji materialnosti ostaja vedno ista. Po procesualnosti, s katero spreminja, pa prav zaradi spreminjajočega se človeka-umetnika obnavlja lastno potencialnost. Slednje je mogoče s ponovitvami razstav v sistemu institucija umetnosti, kjer so številne galerije in kulturna okolja referenčna mreža za različne temporalizirane vezave.

Vrnimo se h kritikovi opazki, na katero se po navedbi galeristov nanaša *Truplo umetnosti*. Izkazalo se je, da pozicija umetnosti v instituciji umetnosti – nasprotno od Bürgerjeve trditve – ni nujno predmet avantgardne kritike. Avantgarda tukaj kritizira enkratnost, pa naj

bo le-ta original ali takojšnjost. Svoje poslanstvo razteza skozi čas, v primeru NSK oz. IRWIN pa tudi praviloma takojšnjost nadomešča z večnostjo. Ta večnost je trajnost začasnega definiranja v nastajanju, kot večsmernega spleta procesov.

Estetsko funkcionalizacijo, ki jo IRWIN procesira s *Truplom umetnosti*, v obzorju v tej razpravi obravnavanih manifestnih besedil uvidevamo kot proces ustvarjanja trajnosti. Ta trajnost je tukaj potencialnost dovršenega v nedovršljivosti. Nedovršljivost je nepretrgani niz aktov, ki od spremembe do spremembe vodijo k večnosti. Prihodnost, ki jo inicira *Truplo umetnosti*, ni nedoločena količina časa, ki je pred nami. Je določena količina časa za nami, v preteklosti, ki pa se kaže pred nami. Takšna je zaradi človekove intervencije, zato ni enostavno zaključena enota časa (od ene do druge točke), pač pa ji je dodano delo, tj. borba proti usodi. Zato je dovršena (obdelana) s prestavitvijo iz trenutnosti v večnost. Ko človek intervenira v preteklost na umetniški način, ustvarja prihodnost.

Zaključimo. Ob koncu razvijanja svoje teorije je Bürger zapisal, da nam je avantgarda postala tuja. Institucija umetnosti danes »[m]anifestacije avantgardne umetnosti, ki naj bi spreminjale svet, prepoznava kot umetniška dela in jim namenja izpostavljena mesta v muzejih moderne umetnosti« (2014: 11–12). Posledično hkrati s tem izginjata poimenovanje in definiranje manifestacij umetnosti za avantgardne. To pa drži samo takrat, ko prepoznavamo manifestacije avantgarde po estetsko formalnih atributih. 2012 Osborne definira zgodovinjenje kot duhovno estetsko konstanto avantgarde. Mi izpeljujemo, da je avantgardo mogoče uvideti kot transhistorično polje temporalizacije prosto razpoložljivega umetniškega materiala, glede na estetsko funkcionalizirane ideje. Na primer IRWIN z manifestacijo *Truplo umetnosti* deluje v smeri izpolnjevanja avantgardnega cilja, kakor ga je uvidel Bürger.

To je: odpraviti oz. povzdigniti (Aufhebung, op. a.) umetnost v druge prakse življenja. IRWIN s *Truplom umetnosti* ustvari temporalnost, ki nosi idejni potencial povezovanja človekovega življenja z večnostjo.

Literatura

BÜRGER, PETER, 2017: *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein Verlag.

BÜRGER, PETER, 2014: *Nach der Avantgarde.* Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft.

ČUFER, EDA in IRWIN, 1994: The Ear behind the Painting. 1990. *Zemljopis vremena / Geography of Time*. Umag: Galerija Dante Marino Cettina. N. pag.

GROYS, BORIS, 2008: On the New. *Art Power.* Cambridge-London: MIT Press. 23–42.

NSK, 1991: *Neue Slowenische Kunst*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

OSBORNE, PETER, 2012: Temporalization as Transcendental Aesthetic. Avant-Garde, Modern, Contemporary. *The Nordic Journal of Aesthetics.* No. 44–45. 28–49.

U3 | IRWIN, 2003. U3 | IRWIN: Truplo umetnosti | IRWIN – Ljubljana. Ljubljana: MG+MSUM. [http://www.mg-lj.si/si/razstave/1702/u3-irwin/]

Summary

As the world has known since the book *Theory of Avant-Garde* was published in 1974, Peter Bürger defines avant-garde through the inter-relations of the autonomous institution of art and freely disposed art material. He sees a revolutionary change in society when art becomes a part of said society outside an institution of art. In 2014, in the book *After Avant-Garde,* Bürger underlined the existence of many avant-garde movements. In relation to them it is impossible to design a unique statement, wherefore any theorising about them can only lean on a torn-apart temporality. Bürger's theory of avant-garde is an open theory.

We constructed a relation between it and a definition of avant-garde temporality by Peter Osborne, published in the 2012 article *Temporalization as Transcendental Aesthetics. Avant-garde, Modern, Contemporary*. Osborne suggests understanding avant-garde as a transhistorical phenomenon, which historicizes by itself. For him an avant-garde is a construction of potential temporal relations.

We noticed that in an avant-garde these relations are in the process of defining, but are not defined or definitive themselves. They can-not be repeated, as they are not completed, perfected. An avant-garde revolution inscribes itself into an action, not into a goal. It is a processual one, functional one, and throughout a spiritually aesthetical one. Revolution is implicit to the avant-garde: due to revolution's unperfected mode it works with an avant-garde and upon it on temporal terms, which means sempiternally. The art material of an avant-garde is not primarily a material one. It exists as a temporalization of relations, initialized by art. Therefore also an assemblage – Bürger sees it as a typical form of avant-garde – as a temporalization of relations

is not an aesthetically formal attribute of avant-garde, but an aesthetically functionalized idea.

This we examined in the case of manifestation *Corpse of Art*, with which the group IRWIN, in 2003, temporalized the history of Kazimir Severinovich Malevich's work. The temporalizing idea of this manifestation reaches into the past and annihilates difference between past and present by relating a history, which came into being by a past art, to a mission of eternity. This is possible because of death. Death is seen by both, Malevich and IRWIN, as an artistic motif and a fact of life at the same time. An assemblage as a temporalization of relations is in this case an aesthetic representation of death. A temporalizing idea appears as the idea by IRWIN about the artist Malevich, who carried his own idea of art over the threshold of death. In the spirit of a row of manifestos by the art collective NSK, to which the IRWIN belongs, this manifestation has released a potential of ideas on how to become a man with more life time. It proved itself that during this process the potentiality and its source, which is exclusively art, are changing at the same time. In this case, an avant-garde temporalization of relations was in itself a dynamic one.

IRWIN stages *Corpse of Art* in the system of art institution as a manifestation of the non-functionality of art institution's temporality. By including that which is new, an art institution linearizes its own time. When Bürger misses the critical attitude of avant-garde artists towards the art institution in contemporary society, he misses the will for changing it. The *Corpse of Art* is IRWIN's critical expression towards the art institution, but not with the aim of changing the system of it. What has to be changed is the man's life.

Lela Angela Mršek Bajda

Lela Angela Mršek Bajda works as a self-employed artist, writer, essayist, editor, and producer. She holds a university degree in Philosophy and Comparative Literature. She is currently working on her PhD thesis in Literary Theory at the Faculty of Arts, University of Ljubljana.

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24689

Suprematizam i nacsuprematizam: Maljevič *vs.* Peperštejn

Suprematism and Natsuprematism: Malevich vs. Pepperstein

JELENA KUSOVAC ▸ *jelena.kusovac@gmail.com*

Pavel Peperštejn je slikar, pisac, teoretičar umetnosti i pripadnik mladje generacije moskovskih konceptualnih umetnika. U ovom radu razmatramo uticaj Maljevičevog suprematizma na Peperštejna, koji stvara poseban stil „nacsuprematizam". Koristeći suprematističku stilistiku, Peperštejn je idejno preosmišljava i koristi pri izradi utopističkog projekta „Grad Rusija", koji bi po ideji autora trebalo da predstavlja novu prestonicu izmedju Moskve i Sankt Peterburga. U radu se takodje analiziraju sličnosti i razlike dvaju umetnika kao i nova simbolika *Crnog kvadrata*, jednog od najzastupljenijih motiva u Peperštejnovim radovima.

PAVEL PEPERŠTEJN, KAZIMIR MALJEVIČ, SUPREMATIZAM, NACSUPREMATIZAM, KONCEPTUALIZAM, CRNI KVADRAT, KAPITALIZAM

This article examines the influence of Kazimir Malevich on Moscow conceptual artist Pavel Pepperstein and his work: paintings, performances and literary prose. Suprematism was chosen by Pavel Pepperstein as a ground base for a new, representative "Russian" style, named "natsuprematism" ("national suprematism"). We are focusing on Pepperstein's utopian project *The City of Russia* (2007), where artist proposes to construct a new futuristic capital between Moscow and St. Petersburg using Malevich's Suprematism as visual identity: basic geometric forms painted in a limited range of colours on white background. For example, the form *Black Square* in Pepperstein's artwork is ironically presented as an object and symbol of religion, economy and political power.

K. MALEVICH, P. PEPPERSTEIN, SUPREMATISM, MOSCOW CONCEPTUALISM, BLACK SQUARE, ANTICAPITALISM

Iako se konceptualizam kao stil i pravac, pre svega, vizuelne umetnosti formirao u Americi i Engleskoj krajem 60-h i početkom 70-h godina (u Rusiji nekoliko godina kasnije), mnogi avangardni radovi nastali tokom prve polovine XX veka, mogli bi se smatrati konceptualnima. S druge strane, čini se da je konceptualizam postojao oduvek, s obzirom da je u konceptualizmu najvažniji princip poimanje koncepta kao ideje, samo što tada još uvek nije bio formiran kao sistem ili pravac. Sol Levit, umetnik i teoretičar konceptualizma smatra da je „konceptualna umetnost dobra samo ukoliko je dobra ideja" (Levit, 1967), a drugi umetnik i jedan od utemeljivača moskovskog konceptualizma Andrej Monastirski ističe da je pored ideje važna i forma: „Da, konceptualizam jeste umetnost ideja, ali ne običnih ideja, golih fraza ili instrumenata iz kabineta za fiziku. Jednako je važna i forma kojom je ideja izražena i ona se smatra prvostepenom u konceptualizmu"[1] (Monastirski, 2005: 17). Preplitanje ideja i formi dovode do specifičnog koncepta interpretacije pod kojim se često podrazumeva kombinacija već postojećih pojava koje dovode do stvaranje nove ideje. Moskovski konceptualizam se s jedne strane oslanja na umetničke elemente avangarde, nadrealizma, pop-arta i socrealizma, a s druge, ističe se svojim književnim logocentrizmom, uticajem oberiuta i istočnjačke filozofije. Osim toga, važnu ulogu u razvoju konceptualizma igra razvoj medijskih tehnologija, prilikom kojih simbioza informacije (teksta) i proizvoda (stvari) predstavlja srž oko koje se formira ne samo kolektivni ukus nego i kolektivna svest[2].

Važna osobina konceptualizma je eklektizam. U takvom spoju nespojivog umetničko delo dobija novi smisao, predstavlja novi koncept ili ideju, bez obzira što pri njegovom stvaranju umetnik koristi stare elemente. Po mišljenju Daglasa Hjublera, američkog konceptualnog umetnika „svet je pun predmeta više ili manje interesantnih.

1
U originalu: «Да, концептуализм – искусство идей, но не просто голых идей, голых фраз или приборов в физическом школьном кабинете. Наравне с идеей форма, в которой она выражена, в концептуализме вещь первостепенная» (prevod: JK).

2
U svom tekstu *Konceptualizam kao brend*, J. Bobrinska ističe da se „konceptualizam nalazi u međuzoni i da zbog toga neprestano zalazi u tuđe oblasti: svakodnevice, informacija, marketinga, propagande, nauke itd" (Bobrinska 2011: 2–3).

I ja ne želim da im dodajem nove predmete. Ja želim samo da ukažem na već postojeće predmete u novom konceptu vremena ili prostora" (Hjubler 1968: 840).

Jedan od najznačajnijih preteča konceptuelne umetnosti pored Marsela Dišana je i Kazimir Maljevič. Njegovi suprematistički radovi, teorijska misao, odbacivanje ideje čiste umetnosti i obraćanje industrijskoj estetici, imali su suštinski uticaj na mnoge umetnike konceptualizma, socarta i aktivizma. „Forma" i „ideja" *Crnog kvadrata* ostavili su značajan trag u svetskoj umetnosti tokom XX i XI veka. Ta slika je dobila status „otvorene slike", slike koja se nalazi u neprekidnom dijalogu sa umetnicima i gledaocima, a takođe i istoričarima umetnosti, kustosima i kritičarima. Mnogi konceptualni umetnici koristili su ideju i simbol *Crnog kvadrata*, stvarali svoj specifičan umetnički stil, preosmišljavali ideju umetnosti ili je parodirali. Tako imamo suprematistički dijalog E. Štejnberga s Maljevičem, lik Buratina u crnom kvadratu I. Makareviča, odnos perspektive preko slike i teksta na slikama E. Bulatova, simbiozu kvadrata i pisoara u instalacijama A. Kosolapova, *Kuhinjski suprematizam* kod grupe *Plavi nosevi*, aktivistički performans Nikite Aleksejeva *Kratka istorija savremene umetnosti ili Život i Smrt Crnog Kvadrata*, projekat *Idealne ruske države* Nine Kogel i Vladimira Saljnikova, ili poseban stil pod nazivom „nacsuprematizam" moskovskog konceptualiste mlađe generacije Pavla Peperštejna u okviru kog se pojavio projekat utopističkog grada „Rusija". Svoj projekat umetnik je prikazao na Venecijanskom bijenalu 2009. godine pod nazivom *Pobeda nad budućnošću*, što je neskrivena aluzija na futurističku operu *Pobeda nad suncem*.

Pavel Peperštejn 2007. godine piše pismo Predsedniku Ruske Federacije V. V. Putinu, guvernatorki Sankt Peterburga V. I. Matvienko i Gradonačelniku Moskve J. M. Luškovu u kojem ukazuje na ozbiljan

urbanistički problem Moskve i Sankt Peterburga: na „grubu izmenu oblika tih gradova“, na „rušenje vrednih istorijskih spomenika i prelepih starih zgrada“, na „varvarsku i komercijalnu novogradnju koja doživljava ekonomski bum“ za kojom, po mišljenju umetnika sledi socio-kulturno-urbanistička katastrofa. Peperštejn predlaže novu prestonicu koja bi privela kraju spor između Moskve i Sankt Peterburga ko od njih ima više prava na status prestonice. Novi grad bi se zvao *Rusija* i to bi bila prestonica nove nade i simbol ruske budućnosti; ona bi bila čedo starih prestonica, njihovo dete, a drevni gradovi Moskva i Sankt Peterburg ponovo bi mogli postati „živi muzeji“ u kojima bi se smestili svi „ljudi duha – umetnici, naučnici, filozofi; omladina zaljubljena u lepotu prepunu drevnih tajni, kao i stari ljudi, koji bi želeli da žive u tišini, u ulicama iz svog detinjstva, oslobođeni od grozničavog pritiska svakodnevice“ (Peperštejn, 2008).

Ideja za taj projekat inspirisana je Maljevičevim suprematizmom, koji se po rečima Peperštejna u Rusiji doživljava kao nešto „nejasno, zagonetno, tuđe“[3]. S ironičnim odnosom prema luškovskoj arhitekturi koja je „zaklonila pogled“, i želeći da približi suprematizam ruskom narodu unoseći elemente nacionalnog konteksta, a istovremeno da Zapadu približi savremenu rusku umetnost, Peperštejn osniva novi stil – nacsuprematizam. U tom utopističkom nacsuprematističkom projektu (nacsuprematizam je skraćenica od nacionalni suprematizam), Peperštejn osmišljava grad *Rusiju*, koji bi postao nova prestonica i nalazio bi se na pola puta između Moskve i Sankt Peterburga.

Suprematistički elementi Maljeviča, geometrizacija slika, osnovne boje, bela pozadina čine vizuelnu osnovu Peperštejnovih radova iz ovog ciklusa, u kojima se spajaju osnovne urbanističke crte Sankt Peterburga (ravna površina i dvodimenzionalnost gradskog prostora) i Moskve (monumentalnost zgrada staljinske arhitekture).

3
П. Пепперштейн, Сноб, https://snob.ru/selected/entry/1222.

Na Peperštejnovim slikama preovladava jasna linija horizonta, odsustvuje iluzorna dubina, prazan prostor je ispunjen belinom; preovlađuju osnovne boje – što karakteriše postsuprematističko slikarstvo Maljeviča. Ako kod Maljeviča imamo „približavanje zadnjeg plana slike prema prvom u kojem se ističu glavni likovi" (Markade 2001: 205), kod Peperštejna se nalazi sve u jednoj ravni. Još jedna karakteristika koja spaja oba umetnika je pridržavanje principa „zlatnog preseka" (up. *Crvena konjica* Maljeviča i *Crveni mravi* Peperštejna).

U centralnom delu većine Peperštejnovih slika nalazi se jedna vertikalna figura: spomenik, zgrada, stena ili neboder. U zavisnosti od stepena razvoja grada, figura se transformiše od kocke do školjke. Ostali oblici na slikama nalaze se u istoj ravni, najčešće u centralnom delu slike, samo su minimalizovani do neprepoznatljivosti (*The Kandinski Tower*, *Russian babushka*).

Vertikalizacija na slikama najbolje je prikazana simbolom tornja – starim motivom karakterističnim za umetnost, počev još od vremena kada su se piramide, spomenici, i stubovi podizali u spomen mrtvima, sve do savremenih arhitektonskih oblika – preskupih tornjeva-nebodera, simbola kapitalizma, koje Peperštejn oštro kritikuje. Toranj kao vertikalna veza između zemlje i neba (kosmosa) pojavljuje se na njegovim platnima u obliku crne kocke, piramide, stene, školjke, nebodera s ljudskim glavama na vrhu.

Sve to ističe umetnikovo stremljenje ka nebesima, kosmosu; on stvara hronotopski udaljen, utopijski, paralelan svet koji bi smenio savremeni. Stremljenje ka budućnosti Peperštejna ne oslobađa prošlosti. Čak nasuprot. Prelaz iz savremenog, površnog sveta konzumerističkog kapitalizma osuđenog na propast, ka imaginarnom svetu spaja utopističke elemente novog grada, grada budućnosti sa elementima filozofije kosmizma i povezuje te svetove u jedno celo. Da bi to ostvario

on kreira *Antenu za komunikaciju s mrtvima*, koja s jedne strane podseća na Petropavlovsku tvrđavu sagrađenu nad mnogobrojnim grobnicama, s druge, pak, na spomenik *Pokoriteljima kosmosa* na VDNH.

Važno je obratiti pažnju na još jednu sličnost između Maljeviča i Peperštejna, koja se tiče numeracije, tj. datiranja slika. Maljevič je, kao što je poznato, antidatirao svoje slike iz postsuprematističkog perioda. Peperštejn je okrenut budućnosti. U njegovom ciklusu *Grad Rusija* grafički rukopisni komentari koji čine sastavni deo slike istovremeno opisuju šta je na slici naslikano. Spoj slike i teksta koji potiče još od ruskog luboka karakterističan je za avangardne umetnike: Kručoniha, Larionova, Gončarovu, Rozanovu, i dostiže svoj vrhunac u konceptualizmu. Jedan od važnih elemenata iz tog ciklusa je hronologija izgradnje. Na samom početku nalazi se *Crna kocka* – trodimenzionalna vizuelizacija crnog kvadrata smeštena u najbližu budućnost – u 2042. godinu. *Crna kocka* je zamišljena kao glavna rezidencija Ruske vlade i istovremeno ona predstavlja početak izgradnje nove prestornice. *Crna kocka* nije samo simbol ekonomije[4] nego i religije, jer simbolizuje Kabu pred kojom po rečima umetnika „nevidljivi čovečuljak pada na kolena i počinje da se moli preneražen pojavom gigantskih nebodera" (Mazin, Peperštejn 2005: 450), što je prikazano na slici *The bridge in form of Black Square. Kazachstan, 2231.* Peperštejn ne samo da je istakao ekonomsku simboliku crne kocke nego ju je pretvorio u svetilište. U svojim tekstovima on otvoreno pokazuje svoj strah i brigu izazvanu simbiozom između čoveka i tehnologije. Osećaj apokalipse i nadolazeće katastrofe, strah od nestanka ljudske vrste i same planete provlači se i kroz njegovo književno stvaralaštvo: „Ljudi su postali vampiri sopstvene duše, oni sisaju i izvlače crnu krv duše prepunjene sećanjem, oni lože tu krv i dobijaju iz nje energiju, a sećanja ostaje sve manje. Zemlja se nalazi na korak od nestanka" (Peperštejn 2010: 338)[5]. Glavni krivac za takvo

4
K. Maljevič je sam odredio značenje svojih kvadrata gde je crni kvadrat predstavljao obeležje ekonomije, crveni – signal revolucije, i beli kao čisti doživljaj (Maljevič 2010: 106).

stanje po mišljenju umetnika je kapitalizam „taj veliki svet koji mi je poklonio mladost više ne postoji, njega su izvukli na površinu, skinuli mu pokrove, isušili njegove podzemne okeane, a velike vlažne senke koje su ga punile, spaljene su nemilosrdnim suncem Kapitala. To veliko sunce katastrofalno bubri, raste kao što je svima poznato i u njegovoj srži se jasno nazire crna rupa – antibudućnost“ (Peperštejn 2011: 9).[6]

Njegove ideje se oslanjaju na ideje ruskih kosmista N. Fjodorova i V. Vernadskog i pretvaraju se u utopističko stremljenje ka dostizanju besmrtnosti, posredstvom komunikacije s precima (što se vidi na slici *Antena za komunikaciju s precima*), u razvijanju telepatske komunikacije ili komunikacije preko „crnog kvadrata“– portala za vezu s drugim bićima iz kosmosa, što bi na kraju krajeva dovelo do ujedinjenja svih svetova u jedno celo (sl. *Overpopulation of the Earth* (2015).

Slika *Procvat civilizacije školjki (4011-5008)* i poslednja slika iz datog ciklusa *Bio-neboder Stabljika (Spomenik zelenoj boji) 9005* svedoče o tome da jedini izlaz Peperštejn vidi u povratku prirodi. Zbog toga on bira školjke kao ženski simbol rađanja, izvora života, plodnosti i procvata.

Pored crne kocke, na njegovim slikama su predstavljeni i *Pijanica-neboder (2604)*, zgrada-skultpura *Žena (3098)*, grupa nebodera *Kolo (5010)* i *Kozak* – simboli koji predstavljaju ruske stereotipe u svesti stranaca. Najilustrativnija je po tom pitanju slika *Grad Rusija*, u čijem centru se nalazi figura obezličene žene što podseća na rusku babušku s plavom maramom u rukama i belom suknjom u obliku lopte koja predstavlja sunce iznad grada. Boje koje koristi, bela, plava i crvena, jasno ukazuju na boje ruske zastave. Nazivi slika: *Pijanica, Žena, Kozak* podsećaju nas na nazive Maljevičevih slika: *Sportisti*, *Drvoseča, Kupač, Seljanka*. Zgrade na čijim vrhovima se nalaze gigantske žive glave *Glave kuća* podsećaju na Maljevičeve arhitektone. Ideja glava-statua na visokim zgradama datira još iz sovjetskog vremena. Setimo se neostvarenog

5
U originalu: «Люди сделались вампирами собственной души, они сосут и тянут черную кровь души, наполненную памятью, они сжигают эту кровь и добывают из нее энергию, а памяти у них все меньше. Земля находится на грани исчезновения» (prevod JK).

6
U originalu: „«этот великий мир, подаривший мне младенчество, более не существует, его извлекли на поверхность, с него порвали покровы – подземные океаны его иссохли, а великие влажные тени, его наполнявшие, сожжены безжалостным солнцем Капитала. Это большое солнце катастрофический пухнет, растет, как всем известно, и в его сердцевине отчетливо видна черная дыра – антибудущее» (prevod JK).

projekta arhitekte Borisa Jofana iz 1933. godine koji je predložio izgradnju Dvorca Sovjeta, visokog 415 metara sa Lenjinovom skulpturom na vrhu.

Crveni spomenik u obliku piramide smešten je u 8888 godinu – godinu večnosti. Sasvim je moguće da je to simbolično prikazani Lenjinov mauzolej četvrtastog oblika (s obzirom da se u centru svake piramide nalazi kvadrat), kao aluzija na pogrebni simbol u središtu glavnog trga. Tome svedoči i prateća rep pesma sa Venecijanskog bijenala: *Black square on the red square*, istovremeno se nadovezujući na performans grupe IRWIN iz 1992. godine.

Crni kvadrat prisutan je i u drugim ciklusima Peperštejna. Na primer, u ciklusu *From Mordore to love*, crni kvadrat kao „objekat-oružje izrazito rušilačke snage" (Peperštejn 2010: 355) predstavlja sastavni deo američke i engleske zastave. Žuti zraci izlaze iz crnog kvadrata ili na drugoj slici, crni kvadrat je taj koji prekriva sunce, ističući svoju pobedu.

Na slici *Rođenje dolara* koja oslikava novi kapitalistički poredak, crni kvadrat se nalazi zajedno sa crnim polumesecom, figurama Adama i Eve, babuškama, slonovima, jabukom kao amblemom kompanije Apple, dok se u središnjem delu nalazi znak dolara kao simbol zmije. Igrajući se sa znacima, Peperštejn ih oslobađa od stereotipa, kombinuje ih i stvara nova značenja, I na taj način ulazi u dijalog sa drugim umetnicima. U vezi s tim, setimo se legendarnog Brenerovog gesta kada je nacrtao znak dolara na belom krstu Maljeviča ističući da umetničko delo nije ništa više nego komercijalni proizvod. Slično poruku nam prenosi i Peperštejn na slici *Konvertovani Crni kvadrat* na kojoj je kvadrat precrtan vertikalnim linijama. Po njegovim rečima takvo dvostruko precrtavanje svojstveno je čvrstim „izrazito konvertovanim" valutama (kao što su dolar, funta, franak, sada i evro) tako da postaje „znak kapitalizma", i te dve linije za razliku od drugih markera-amblema (svastike, Davidove zvezde, srpa i čekića) dovode do samoodricanja (Mazin, Peperštejn 2005: 478).

Kritika usmerena protiv savremenog sistema vrednosti u kojem je glavni kriterijum upravo cena umetničkog dela, prikazana je na još jednoj Peperštejnovoj slici na kojoj je napisano dečijim rukopisom: "A sviđa ti se ovaj crtež? Kupio bi ga? A odakle ti pare? Ako si nekoga prevario, surovo izigrao, opljačkao dobre, prostodušne ljude, onda bolje zaboravi na ovaj crtež".

Brenerova provokacija i Peperštejnove slike kao estetski gestovi logično se nadovezuju na ono o čemu je pisao Maljevič 1918. godine u časopisu *Anarhija*: „Život u kapitalističkoj državi ima za posledicu to da on svoja dela mora da menja za državne novčanice. Da gleda na sopstvena dela kao na vrednost, koja varira u svojoj oceni i da zato prodato delo smatra vrednom akcijom, koja donosi dobit" (Maljevič 2010: 72).

Dijalog sa gledaocem Peperštejn nastavlja i na drugim svojim slikama u čijem centru se nalazi crni kvadrat, što ponovo ističe „otvorenost" Maljevičeve slike. Postavivši pitanje "Who is afraid of black square?" na jednoj slici, Peperštejn daje odgovor na drugoj: "Are you afraid off...? We know. We are NOT afraid". Na taj način, Peperštejn produžava dijalog s Amerikom, ne skrivajući aluziju na teroristički napad i rušenje trgovačkog centra o čemu je pisao i u svojoj priči *Predosećaj 11. septembra*. Vezu sa Amerikom pronalazimo i na trećoj slici gde je u duhu stripa nacrtan američki gangster s uperenim pištoljem u crni kvadrat.

Odnos umetnika prema Americi najbolje se vidi na slici *Ili-ili* naslikanoj u stilu pop-arta, na kojoj umetnik kombinuje radove Maljeviča i Vorhola. Iako je Peperštejn sam prokomentarisao sliku u stilu: „Il' ćemo mi njih il' oni nas", ovo poigravanje se odnosi na umetnost u celini: suprematizam se suprotstavlja pop-artu, potrošački svet – svetu duhovnosti i na kraju krajeva, u njemu se vidi i odnos Rusije prema Americi. Njegov ironični pristup prema Americi vidi se i na slici *Obama-mama*, na kojoj je prikazana obezličena figura u Maljevičevom stilu. Natpis

„Obama-mama" aludira i na jedan od najreprezentativnijih plakata Velikog otadžbinskog rata *Родина – мать зовет*.

Osim kvadrata, na Peperštejnovim slikama nailazimo na varijacije na temu kruga, ovala i krsta, ali u potpunosti u duhu suprematističke tradicije. Tako se 2999. godine nad gradom Rusija pojavljuje *Lopta ruske duhovnosti*, a godinu dana kasnije, za trihiljaditu godišnjicu Hrišćanstva, biće podignut najviši spomenik na Zemlji – *Veliki beli krst*. Na taj način, umetnik suprotstavlja duhovno-religiozno načelo materijalno-ekonomskom oličenom u *Crnoj kocki*. Koristeći bele suprematističke oblike, Peperštejn se približava Maljevičevoj ideji prema kojoj: „Suprematizam neće biti sredstvo izražavanja ideje i ideologije ni Države ni Religije, već njihove duhovnosti, jer će ona biti ideja vodilja belog čovečanstva" (Maljevič 2010: 415). Pomoću čisto belih oblika Peperštejn se oslobađa od civilizacijskog nasleđa, i 4422. slika *Spomenik Velikoj Nuli*, (*The monument of the Great Zero*) kao omaž Maljeviču i njegovom bespredmetnom suprematizmu u kojem se oslobađa „ništa": „Za njim treba da krene druga epoha, bespredmetna, čiju klicu je otkrila filosofija slikarstva u vidu belog bespredmetnog Suprematizma, koji više nije ni vrhunac, ni dno, ni cilj, ni razum, ni smisao, ni praktičnost, ni hrana, ni vreme, ni dimenzija, ni stvaralaštvo – u njemu je oslobođenje i rastvaranje svega, u njemu je oslobođeno «ništa»" (Maljevič 2010: 381). Godine 6971. na umetnikovim platnima pojavljuje se i belo *Gigantsko lice*, u kojem je smeštena cela Vaseljena u svoj svojoj nepomičnosti. I ovim Peperštejn kao da podvlači Maljevičeva predviđanja da će «budućnost biti isključivo bele boje» (Maljevič 2010: 380), povezujući belinu sa prazninom, važnim konceptom moskovskih konceptualista koja je u slučaju Peperštejnove umetnosti simbol slobode ali i neizvesnosti.

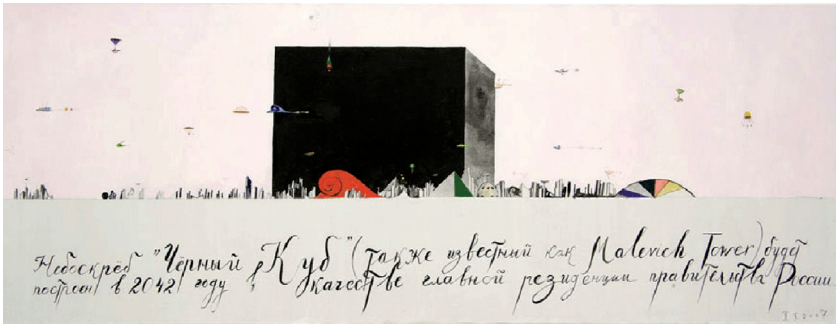

FIG. 1 ←
Malevich Tower, 2007.

FIG. 2 ←
The Dancing Woman, 2007.

FIG. 3 →
Black Square and Campbell, 2008.

Literatura

HUEBLER, DUGLAS, 1996: *Untitlet Statments (1968). Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings By Kristine Stiles, Peter Howard Selz.* Los Angeles/London: University of California Press.

LEWITT, SOL, 1967: Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. June, 1967. [no pagination]

MALJEVIČ, KAZIMIR, 2010: *Bog nije zbačen. Sabrana dela*. Beograd: Logos/Plavi krug.

БОБРИНСКАЯ, ЕКАТЕРИНА, 2011: Концептуализм как бренд. *Искусство* № 2–3.

МАЗИН, ВИКТОР, ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН, 2005: *Толкование сновидений.* Москва: Новое литературное обозрение

МАРКАДЭ, ЖАН КЛОД, 2001: Гончарова, Ларионов и Малевич. Исследования и публикации. *Сборник статей Комиссия по изучению искусства авангарда 1910—1920-х гг.* Москва: Наука. 199–207.

МОНАСТЫРСКИЙ, АНДРЕЙ, 2005: Батискаф концептуализма. Московский концептуализм. *WAM* № 15–16.

ПЕППЕРШТЕЙН, ПАВЕЛ, 2011: Пражская ночь. СПб: Амфора.

ПЕППЕРШТЕЙН, ПАВЕЛ, 2010: *Весна.* Москва: Ad Marginem.

ПЕППЕРШТЕЙН, ПАВЕЛ, 2010: *Военные рассказы*. Москва: Ad Marginem.

ПЕППЕРШТЕЙН, ПАВЕЛ, 2008: *Каталог к выставке «Город Россия»*. Москва: Галерея «Риджина». [no pagination]

ПЕППЕРШТЕЙН, ПАВЕЛ, *Сноб*. [https://snob.ru/selected/entry/1222].

Резюме

Основным предметом этой работы является влияние К. Малевича на художественное творчество художника младшего поколения московских концептуалистов – Павла Пепперштейна. В начале нулевых художник работает в стиле нацсупрематизма, комбинируя стилистику авангарда, особенно стиль К. Малевича и Э. Лисицкого, с плакатным искусством и элементами поп-арта и соц-арта. Озабоченность о „будущем России“ перерастает в тревогу за весь мир. В рамках стиля нацсупрематизма художник пишет акварели большого формата в стиле плакатного искусства с зеркально-ясным месседжом и подчеркнутым ироническим характером.

Так, черный квадрат Малевича (которого сам художник считал символом экономии, то иконой, то космосом) превращается на его картинах то в *Черный куб* – резиденцию правительства России, то в мост в Казахстане (см. картину *The bridge in form of Black Square. Kazachstan 2231*), то является и символом религии, так как идентифицируется с Каабой или рассматривается как «объект-оружие невероятно разрушенной силы». Проект был представлен на Венецианской Биеннале в 2009 году под названием „Победа над будущим“ (отсылая нас к названию футуристической оперы „Победа над солнцем“). Пепперштейн пользуется визуальной супрематической стилистикой Малевича: пустое пространство, яркие ясные цвета, отсутствие глубины, основные геометрические формы – круг, квадрат, крест, но наделяет их своей собственной символикой.

Jelena Kusovac

Jelena Kusovac is an assistant professor of Russian literature at the Faculty of Philology, University of Belgrade, where she defended her doctoral thesis The Conceptual Art of Pavel Pepperstein *(2018). Her research activity has been mainly aimed at investigating Russian literature and culture of the twentieth century, with a particular focus on Russian avant-garde and Moscow conceptualism.*

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24690

Brezpredmetnost Maleviˇcevega in brezsvetnostnost Reinhardtovega ˇcrnega kvadrata

Nonobjectivity of Malevich's and wordlilessness of Reinhardt's black square

REBEKA VIDRIH ▸ *rebeka.vidrih@ff.uni-lj.si*

Čeprav je Ad Reinhardt kot izhodišče za svoje abstraktno slikarstvo izpostavljal bolj Mondriana kot Maleviča, je podobnost Reinhardtovih »črnih« slik z Malevičevim *Črnim kvadratom na belem polju* očitna. Podobnost ne zgolj po formalni plati, v liku kvadrata črne barve, temveč tudi v obilju misli, ki spremljajo ter dopolnjujejo Reinhardtove in Malevičeve slike, v obilju besednega pojasnjevanja, upravičevanja dejanja izničevanja in izničenja, ki ga črni kvadrat zastopa oziroma opravlja pri enem in pri drugem. Kaj pomenita torej Malevičev poziv k »brezpredmetnosti«, k premagovanju narave (sveta, kot ga poznamo) z umetnostjo, ter Reinhardtovo priseganje na avtonomijo umetnosti, negiranje, izganjanje narave in sveta iz umetnosti, priseganje na njeno »brezsvetnostnost«?

AD REINHARDT, KAZIMIR MALEVIČ, ČRNI KVADRAT, ČRNE SLIKE, ABSTRAKTNO SLIKARSTVO

The similarity between Ad Reinhardt's »black« paintings and Malevich's *Black square on a white field* is plain, even though Reinhardt considered Mondrian rather than Malevich the key reference for his abstract painting. Similarity surpasses mere form, a shape of a square of black colour, for it also exists in the abundance of verbal explanation, justification of the act of nullifying and of negation, which is represented or performed by a black square in Malevich's and Reinhardt's art respectively. What does, then, Malevich's appeal to »nonobjectivity«, to overcoming of the nature (the world as we know it) with art on the one hand, and Reinhardt's swearing on the autonomy of art, on the exorcising the nature and the world from art, the swearing on the art's »wordlilessness«, on the other hand, mean?

AD REINHARDT, KAZIMIR MALEVICH, BLACK SQUARE, BLACK PAINTINGS, ABSTRACT PAINTING

Ko obiskovalec galerije naleti na sliko *Abstraktna slika št. 5* (1962, Tate Modern, London) Ada Reinhardta (1913–1967), je najbrž prva misel, ki ga ob tem spreleti, misel na Maleviˇcev *Črni kvadrat na belem polju* (1915, Galerija Tretjakov, Moskva), na to zdaj že docela ikonično modernistično sliko: zaradi oblike, kvadrataste oblike, in zaradi barve, črnkastih barvnih odtenkov.[1] Maleviˇceva slika se zdi najbolj logični praizvor vseh drugih črnih kvadratov, vendar je Reinhardt kot izhodišče svoje slikarske dejavnosti pravzaprav pogosteje izpostavljal Pieta Mondriana, ter kubizem nasploh, kot pa Kazimirja Maleviˇca. Kljub temu, da je Reinhardt poudarjal, da je bil »rojen istega leta, kot je bila rojena abstraktna umetnost« (21)[2], torej leta 1913 (»devet mesecev po Armory Showu« (4) in tistega leta, ko »je Malevič naslikal prvo geometrično-abstraktno sliko« (4), in s tem seveda mislil na legendarno spočetje suprematizma s kvadratom za kuliso opere *Zmaga nad soncem*), se je raje primerjal z Mondrianom, ki se je bil leta 1940 zatekel v New York, tam ostal do svoje smrti leta 1944 in postal ključna osebnost za ameriško geometrično abstraktno slikarstvo tik po drugi svetovni vojni.[3] Reinhardt je tako svoje t.i. »črne« slike sam zoperstavljal Mondrianovim neoplasticističnim platnom kot »simetrijo in brezbarvnost proti asimetriji in barvi« (21) in kot »umetnost slikarstva proti umetnosti barve« (97), čeprav se izkaže – če opravimo natančnejšo primerjavo – da je bil ne le v videzu slik, temveč tudi v pojmovanju svoje slikarske dejavnosti vendarle sorodnejši z Maleviˇcem kot pa z Mondrianom.[4]

Malevič je svoj črni kvadrat na belem polju razumel kot ničlo, kot tisto ničelno obliko, ki predstavlja izničenje danega sveta ter zmago nad obstoječim naravnim svetom (dobesedno »zmago nad soncem«). Kot točko začetka »novega slikarskega realizma« (2012: 134), suprematizma, torej prevlade nad naravo s pomočjo abstraktnih, geometričnih oblik, kakršnih v naravi ni, ki so spočete edinole v človekovem

1
Če seveda odmislimo belo polje, ki obdaja Maleviˇcev črni kvadrat.

2
Vir vseh Reinhardtovih navedkov v pričujočem besedilu je *Umetnost-kot-umetnost. Izbrani spisi Ada Reinhardta* (Rose 1975a), z izjemo nekaterih, ki so že bili prevedeni v slovenščino (Reinhardt 1996a, Reinhardt 1996b in Reinhardt 1996c) in ki bodo posebej označeni.

3
Upoštevati je sicer treba, da je bil Mondrian živa figura na tedanjem ameriškem slikarskem prizorišču, medtem ko je bila umetnost ruske avantgarde v New Yorku tistega časa precej manj znana, četudi je Alfred Barr Maleviču v svoji zgodovini moderne umetnosti, ki jo je pisal z razstavo v Muzeju moderne umetnosti, odmeril precej pomembno mesto (Barr).

4
Zato vendarle presenča, da so v obstoječi umetnostnozgodovinski literaturi povezave med Reinhardtom in Maleviˇcem opravljene bolj na hitro in na kratko (Rosenthal: 36; Hunter: 31; Masheck: 4; Marie: 465), če sploh, medtem ko je bil Reinhardtov opus deležen precej sistematične in temeljite primerjave z Mondrianom (glej Rowell).

umu in ki pomenijo izničenje sveta, kot ga poznamo: kot vzpostavitev »brezpredmetnosti« (2012: 130), tiste praznine predmetov, ki je »čista umetnost« (1968: 342). Malevičev črni kvadrat na belem polju pa ni noben »prazni kvadrat«, temveč zaobjema »občutje brezpredmetnosti« (1968: 342). Je prva oblika, v kateri se je izrazilo brezpredmetno občutje: kvadrat je občutje in belo polje je praznina onkraj tega občutja (1968: 343).

Reinhardt je izvedel oziroma je izvajal podobno gesto izničevanja in izničenja vsega pozitivnega, vseh pozitivnih karakteristik. To, kar obiskovalec galerije vidi, je v *Reinhardtovi samokritiki* iz leta 1963 opisal takole (82–83):

> *Kvadratno (nevtralno, brezoblično) platno, pet čevljev široko, pet čevljev visoko, visoko kot človek, široko kot človekove iztegnjene roke (ne veliko, ne majhno, brez velikosti), predeljeno v tri dele (nobene kompozicije), ena horizontalna forma negira eno vertikalno formo (brez oblike, nobenega zgoraj, nobenega spodaj, brez usmeritve), tri (več ali manj) temne (brez svetlobe) nekontrastne (brezbarvne) barve, poteza izbriše potezo, mat, ploskovita, prostoročno poslikana površina (brez sijaja, brez teksture, nelinearna, nobenega ostrega roba, nobenega mehkega roba), ki ne odseva svoje okolice – čista, abstraktna, brezpredmetna, brezčasna, brezprostorska, nespremenljiva, brez sorodstva, nezainteresirana slika – predmet, ki je zavedajoč se samega sebe (nobene nezavednosti) ideal, transcendenten, zavesten ničesar razen umetnosti (absolutno nobene anti-umetnosti).*
>
> *Jasno definiran objekt, neodvisen in ločen od vseh drugih objektov in okoliščin, v katerih ne moremo videti, karkoli si izberemo, ali razumeti, karkoli hočemo, čigar pomen ni ločljiv ali prevedljiv, svobodna,*

> *nemanipulirana in nemanipulirajoča, neuporabna, ki je ni mogoče prodajati, nezvedljiva, ki je ni mogoče fotografirati in reproducirati, nerazložljiva ikona.*[5]

Reinhardtova »črna« slika je torej brez vsega, brez specifične oblike, brez kompozicije, brez motiva, neozirajoča se na svet okoli sebe, brezbrižna do sveta okoli sebe. Vse, kar bi jo delalo za posebno glede na druge slike, ji umanjka. Ne premore nobene pozitivne lastnosti, je tisto, kar ostane, ko vse pozitivne lastnosti – vsako posebej – odvzamemo: je nič. Ne le črnkasta kvadratasta oblika[6] torej, temveč tudi ničelnost, ki naj bi jo ta oblika predstavljala oziroma udejanjala, ničelnost kot brezpredmetnost na eni in kot brezobličnost na drugi strani, je tisto, kar je skupno Maleviču in Reinhardtu.

Vendar Maleviˇcev črni kvadrat predstavlja ničlo, ki je hkrati že tudi točka prehoda onkraj, na drugo stran, je začetek napredovanja v drugo smer, od 0 k 0.10 (kakor se je glasil naslov slovite razstave, na kateri se je suprematizem predstavil temu svetu). Maleviˇcev črni kvadrat, »temeljni suprematistični element« (1927: 67), je tako pravzaprav »le« izhodiščna točka, tista edinstvena ničla,[7] iz katere izvira suprematistični svet, iz katere se spočne razvoj suprematističnega sveta (1968: 344) od črnega kvadrata preko drugih likov drugih barv in njihovih kombinacij do precej kompleksnih in barvitih kompozicij. Maleviˇcev črni kvadrat je le točka *začetka* novega slikarskega realizma, točka vzpostavitve brezpredmetnosti kot tiste praznine, v kateri oziroma s katero se razpre možnost nekega novega, drugačnega sveta: možnost »absolutne kreacije« (2012: 135), čiste ustvarjalnosti (namesto preprostega posnemanja narave, ponavljanja za naravo, kar je umetnost v službi vere in države počela dotlej), možnost konstruiranja oblik iz nič, odkrivanja novih

5
A square (neutral, shapeless) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as wide as a man's outstreched arms (not large, not small, sizeless), trisected (no composition), one horizontal form negating one vertical form (formless, no top, no bottom, directionless), three (more or less) dark (lightless) no-contrasting (colorless) colors, brushwork brushed out to remove brushwork, a matte, flat, free-hand painted surface (glossless, textureless, non-linear, no hard edge, no soft edge) which does not reflect its surroundings – a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting – an object that is self-conscious (no unconsciousness) ideal, transcendent, aware of no thing but art (absolutely no anti-art). A clearly defined object, independent and separate from all other objects and circumstances, in which we cannot see whatever we choose or make of it anything we want, whose meaning is not detachable or translatable, a free, unmanipulated and unmanipulatable, useless, unmarketable, irreducible, unphotographable, unreproducible, inexplicable icon.

6
Če smo natančni, Maleviˇcev kvadrat v resnici ni povsem (geometrično) pravilen lik, orisan →

oblik s pomočjo intuitivnega razuma (2012: 134). Suprematistični kvadrat je živi, kraljevski otrok; je prvi korak v smer čiste ustvarjalnosti v umetnosti: v umetnosti suprematizma bodo oblike živele, kot vse žive oblike narave – kvadrat se spremeni in ustvari nove forme (2012: 134; 1968: 344). Suprematizem je obraz nove umetnosti, je začetek nove kulture, začetek vzpostavljanja novega, pristnega svetovnega reda, nove filozofije življenja, novega svetovnega nazora (2012: 138, 137; 1968: 346). Črni kvadrat pri Maleviču nastopa torej kot počelo in hkrati simbol tega novega, pristnejšega sveta v nastajanju.

Po drugi strani se je Reinhardtovo izničevanje odvijalo v umetnosti, znotraj umetnosti, njegova gesta izničenja vsega pozitivnega je zadevala izključno umetnost, ne pa tudi sveta nasploh. Iz njegovega črnega kvadrata ni nobenega razvoja naprej in onkraj, nasprotno, v njem se razvoj pravzaprav ustavi, v njem je cilj dosežen. Svoje »črne« slike je opredelil za »logični razvoj osebne umetnostne zgodovine in zgodovinskih tradicij vzhodnega in zahodnega čistega slikarstva« (84), za »najskrajnejšo, poslednjo, vrhunsko reakcijo na in negacijo (kubistične, Mondrian, Malevič, Albers, Diller) tradicije abstraktne umetnosti« (85). Reinhardt sam je od geometrične abstrakcije sčasoma prešel k monokromom, platnom ene same barve (rdeče, modre, zelene), se leta 1953 → je s prostoročno potezo in koti se ne stekajo pod točnimi devetdesetimi stopinjami; Reinhardtov kvadrat pa ni zares črn: črnino je Reinhardt dosegel tako, da je barvnim pigmentom različnih barv (rdeče, zelene, modre, vijolične, rjave) primešal črno in nato na ta način pridobljene temne odtenke v plasteh tako dolgo nanašal na platno, dokler ni bila osnovna barva z zadostno količino črne zares skorajda izničena. Zato je Reinhardt za svoje slike oznako »črne« precej dosledno postavljal med navednice (*»black« paintings*) in zato je do določene mere povsem upravičeno govoril o sliki, »ki je ni mogoče fotografirati in reproducirati«, saj fotografskim reprodukcijam le redko oziroma z veliko težavo uspe zabeležiti tiste nianse znotraj očitne črnine, za katerih zaznavo je tudi pri ogledovanju dejanske slike potrebnega kar nekaj časa. Umetnostni zgodovinarji ocenjujejo, da je potrebnih približno deset minut, preden se gledalčevo oko na črnino toliko privadi, da je sposobno razpoznati devet kvadratnih polj, ki tvorijo sliko (Bois, Reed, Rowell, Rose 1975b). Reinhardtove »črne« slike je tako mogoče povezati ne le z Malevičevim črnim kvadratom, temveč tudi z njegovim črnim križem ter → z belim kvadratom na belem polju (kateremu je Rodčenko zoperstavil svojo sliko »črno na črnem«).

7
Spočetje suprematizma preko črnega kvadrata je stvar legende, ki jo je Malevič izdelal za nazaj: kakor opozarjajo umetnostni zgodovinarji zadnjih desetletij, črni kvadrat dejansko ni bil prva suprematistična slika (Malevič je kompleksnejšo suprematistično kompozicijo naslikal, preden je naslikal *Črni kvadrat na belem polju*); razodetje glede vloge črnega kvadrata v suprematističnem razvoju ga je doletelo precej kasneje kot leta 1913, ko je (črno-beli) kvadrat uporabil za predstavo *Zmaga nad soncem*; in naslikal je več verzij črnega kvadrata. O Malevičevem črnem kvadratu in suprematizmu ter za kontekstualizacijo Malevičeve umetnosti glej Adaskina, Boersma, Borchardt-Hume, Bowlt, Chlenova, Compton, Douglas 1975, Douglas 1980, Drutt, Golding, Gray, Gurianova, Ioffe in White, Kovtun in Douglas, Kovtun, Lodder, Milner, Shatskikh, Spira.

odpovedal tudi barvam in začel slikati izključno črne slike.[8] Te je leta 1960 omejil na en sam format (kvadrat pet krat pet čevljev, okoli 152 cm), jih označil kot »klasična črna kvadratna uniformna pet čevljev brezčasna na tri dele predeljena izginevanja (*evanescences*)« (10), ki jih je vse do svoje smrti leta 1967 dosledno izdeloval v skladu s svojimi *Dvanajstimi tehničnimi pravili* iz leta 1957: »nobene teksture, nobene poteze ali kaligrafije, nobene skice ali risbe, nobenih oblik, nobene zasnove, nobenih barv, nobene svetlobe, nobenega prostora, nobenega časa, nobene velikosti ali merila, nobenega gibanja, nobenega objekta, nobenega subjekta, nobene materije« (205–206).[9]

Svojo dejavnost izničevanja je seveda razumel in predstavljal v kontekstu slikarstva 20. stoletja: »edini predmet abstraktne umetnosti preteklih petdeset let,« je trdil, »je predstavljati umetnost-kot-umetnost (*art-as-art*) in kot nič drugega, jo napraviti za tisto eno stvar, kar je, jo vse bolj ločevati in opredeljevati, jo delati čistejšo in praznejšo, bolj absolutno in bolj ekskluzivno – nepredmetno, nereprezentacijsko, nefigurativno, neimagistično, neekspresionistično, nesubjektivno« (53). Po Reinhardtovem mnenju namreč »obstaja le ena umetnost, ena umetnost-kot-umetnost« (70) in »obstaja le eno umetniško delo (*art work*), le eno umetniško delanje (*art working*), le eno umetniško ne-delanje (*art non-working*), en ritual, ena pozornost« (71). Za Reinhardta je njegova »črna« slika pomenila vrhunec in zaključek razvoja umetnosti sploh. Za Reinhardta je bila njegova »črna« slika tista »poslednja slika« (13), ki jo je mogoče zgolj in samo ponavljati (»edina smer v visoki ali abstraktni umetnosti danes je v slikanju iste edine oblike spet in spet«, 56, 58), zato ker je ona »tista najstrožja formula, ki omogoča najsvobodnejšo umetniško svobodo« (52).

Tudi Malevič je pozival in priganjal k avtonomiji umetnosti. Tudi za Maleviča »umetnost napreduje proti kreaciji, ki je sama sebi namen,

8
Reinhardt za razliko od svojih sodobnikov, tovarišev in tekmecev, predstavnikov abstraktnega ekspresionizma (kamor so tudi njega umetnostni zgodovinarji uvrščali na podlagi njegovih zgodnjih del: Sandler, Rose 1975c), do ustvarjanja abstraktnih slik ni prispel preko zgodnejše figuralne faze. Omeniti pa velja, da je Reinhardt kot likovni ustvarjalec pravzaprav imel dve, vzporedni karieri: že v 1930. letih se je uveljavil s (figuralnimi) ilustracijami in karikaturami za levičarske časopise in revije, zlasti za *PM* in *New Masses*, ki so zanj predstavljale osrednji vir zaslužka, dokler ni po drugi svetovni vojni začel poučevati na Brooklyn College (Corris 2008; Adams).

9
The Twelve Technical Rules (or How to Achieve the Twelve Things to Avoid): 1. no texture 2. no brushwork or calligraphy 3. no sketching or drawing 4. no forms 5. no design 6. no colors 7. no light 8. no space 9. no time 10. no size or scale 11. no movement 12. no object, no subject, no matter.

proti prevladi nad oblikami narave« (2012: 121), tudi za Maleviča bi morale čiste slikarske oblike prevladati nad vsebino in stvarmi, bi slikarstvo moralo postati dejavnost, ki ima smisel v samem sebi, bi moralo postati spontano ustvarjanje (2012: 135, 129). Zato ker je umetnik lahko resnični »ustvarjalec le, ko oblike v njegovi sliki nimajo nič skupnega z naravo« (2012: 125), in šele »s suprematizmom je umetnost dosegla svojo čisto, neuporabno obliko, je postala ona sama«, se je osamosvojila, ker je »prepoznala nezmotljivost brezpredmetnega občutja« (1968: 346). Vendar je ta »brezpredmetni suprematizem« (2012: 135, 138) zgolj izhodišče oziroma priložnost za razprtje neke nove realnosti, za vzpostavitev nekega novega življenjskega horizonta. Avtonomija umetnosti je za Maleviča zgolj nujna stopnja v splošnem svetovnem razvoju, nujni korak uničenja obstoječe realnosti, da nastane prostor za kreacijo neke druge, nove, boljše resničnosti.

Če je torej Malevič umetnost razumel kot sredstvo za spočetje novega sveta, če bo po Maleviču stanje brezpredmetnosti, ki ga označuje črni kvadrat, omogočilo vznik nove človeške zavesti in posledično nekega novega sveta, je Reinhardt nasprotno zagovarjal umetnost, ki se od sveta odceplja, se od njega ločuje, ki hoče biti zgolj umetnost, prav nič drugega kot edinole umetnost, kot edinole ona sama – kakor je neutrudno zatrjeval s svojo »dogmo o umetnosti-kot-umetnosti (*art-as-art dogma*)« (59, Reinhardt 1996a): »umetnost je umetnost-kot-umetnost in vse ostalo je vse ostalo« (53).[10] Ključna dimenzija umetnosti je potemtakem »brezsvetnostnost (*wordlilessness*)« (130). Reinhardt je hotel umetnost, ki ne bi hotela nobenega opravka ne s tem ne s katerimkoli drugim svetom, ki je zgolj in samo svoj lastni svet: »umetnost-kot-umetnost ni niti v tem svetu niti ni zunaj tega sveta«, je »svoj lastni svet, svoje lastno dejstvo, svoj lastni izmislek, svoj lastni um, svoja lastna snov«, ni »niti duh, niti meso, niti smisel, niti nesmisel« (57).[11]

10
Ali: umetnost je umetnost in vse ostalo je vse ostalo (*Art is art. Everything else is everything else*) (51).

11
»Avantagrda v umetnosti uveljavlja umetnost-kot-umetnost ali pa ni avantgarda« (57) in »umetnost-kot-umetnost je osredotočenje na bistveno naravo umetnosti« (Reinhardt 1996a: 111).

Tako Malevič kot Reinhardt sta še posebej (geometrično) abstrakcijo izpostavljala kot najbolj avtentično človeško dejavnost, kot tisto posebno zmožnost, ki človeka razločuje od vsega naravnega stvarstva – ki človeku, po Maleviču, omogoča prevlado nad naravo. Abstrakcija, je zapisal Reinhardt, je »človešk[a] sam[a] po sebi. Abstraktno umetnost izdelujejo samo ljudje« (17). Abstraktna umetnost je »univerzalna, nezgodovinska, neodvisna od vsakodnevnega obstoja« (47), njena »vsebina ni v motiviki ali zgodbi, temveč v dejanski slikarski dejavnosti« (49), njen »edini pomen izhaja iz umetniškega delanja« (58), namreč abstraktni umetnik »najde svoj predmet v svoji lastni umetniški dejavnosti sami« (140) in zato je abstraktna umetnost »umetnost maksimalne svobode« (140), je tisto polje človeške dejavnosti, v katerem se človekova bistvena svobodnost najjasneje udejanja.

Tako je »edini predmet moderne umetnosti preteklih sto let zavest o umetnosti sami, o umetnosti, ki se ukvarja s svojim lastnim procesom in sredstvi, s svojo lastno identiteto in razločenostjo« (53) in »edino merilo v umetnosti je enost in popolnost, pravilnost in čistost, abstraktnost in porazgubevanje« (56). Moderna umetnost je »umetnost, ki se zaveda lastne evolucije in zgodovine in usode, naproti svoji lastni svobodi, svojemu lastnemu dostojanstvu, svojemu lastnemu bitju, svojemu lastnemu umu, svoji lastni moralnosti in svoji lastni vesti« (53), je zatrdil Reinhardt in zazvenel kot pristni greenbergovski modernist. Vendar za razliko od razlagalcev in podpornikov abstraktnega ekspresionizma Reinhardt abstraktne slike ni razumel kot znak oziroma pozitivni simbol svobodnosti demokratične kapitalistične družbe, temveč ravno nasprotno.[12] Reinhardtu je abstraktno slikarstvo v prvi vrsti pomenilo ravno protest proti taki družbi: »umetnost-kot-umetnost je vedno bojni krik, polemika, stavkovni transparent, sodelovanje, obleganje, državljanska nepokorščina,

12
Naj omenimo, da so poleg Reinhardta tudi drugi ameriški slikarji tistega obdobja (Rauschenberg, Rothko, Newman, Stella …) ustvarjali črne monokromne slike, vendar so te pri njih predstavljale zgolj eno izmed faz njihovih opusov, ki so jo prejkoslej presegli in ki je niso konceptualno tako temeljito upravičevali, kot je to počel Reinhardt (glej Rosenthal). Poleg tega je treba izničevanje v Reinhardtovih »črnih« slikah razumeti tudi kot reakcijo na bombastičnost abstraktnega ekspresionizma, v smislu prizadevanja zanikati umetnikovo subjektivnost, ki so jo abstraktni ekspresionisti pač potencirali.

pasivni odpor, križarski pohod, ognjeni križ in nenasilni protest« (59; Reinhardt 1996a: 110).

Če se je torej za trenutek zazdelo, da je mogoče razliko med Malevičevim in Reinhardtovim pojmovanjem črnega kvadrata preprosto povzeti z nasprotjem med zgodovinsko avantgardo in neoavantgardo, se izkaže, da ni tako enostavno. Ja, Malevič si je prizadeval suprematizem uveljaviti kot avantgardistično gibanje. Vneto si je prizadeval najti somišljenike, vzpostaviti skupino, suprematizem uveljaviti ne le v slikarstvu, temveč tudi v drugih umetnostnih zvrsteh, pisati manifeste, izdajati svojo revijo (in žal pri tem ni bil tako uspešen, kot si je želel), vendar njegova suprematistična vizija ni bila dejansko in specifično politična kot npr. vizija njegovih poglavitnih tekmecev konstruktivistov. Svet, ki ga je Malevič hotel preobraziti, izgraditi na novo, je bil v prvi vrsti svet človekove zavesti, človekovega dojemanja in čutenja sveta, in ne konkretni družbeni, politični svet. V suprematizmu gre za »prevlado čistega čustva v ustvarjalni umetnosti« (1968: 341). Če je bila umetnost »poprej v službi vere in države, bo zdaj začela novo življenje v čisti (neuporabni) umetnosti suprematizma, ki bo izgradil nov svet, svet čustev« (1968: 342). Za suprematizem je ključna »osvobojenost vsakršne družbene ali sicer materialistične težnje«, in »skrajni čas je, da pritrdimo, da so problemi umetnosti zelo daleč od problemov želodca ali uma« (1968: 346).

Po drugi strani je Reinhardt kot na prvi pogled precej tipični neoavantgardist prisegal na avtonomijo umetnosti, vendar obenem to vztrajanje pri avtonomiji umetnosti razumel kot docela politično dejanje, kot edino mogoče povsem avtentično politično dejanje v dani družbi. In kot specifično politično: Reinhardt je svoje abstraktne, črne slike eksplicitno zoperstavljal skomercializiranosti umetnosti, se upiral umetnostnemu trgu, kot še marsikateri umetnik njegovega časa, res

je, toda njegovi »sovražniki« niso bili le »filistrski umetnik«, trgovec galerist in zasebni zbiratelj, temveč tudi »utilitarna, pridobitniška, izkoriščevalska družba« sama (59): »v svojem nezadovoljstvu z običajno izkušnjo, z obubožano resničnostjo dandanašnje družbe, stoji abstraktna slika kot izziv neredu in razpadanju« (49). Za razliko od Maleviča, ki je s svojim suprematizmom hotel onkraj razuma, onkraj uma, *za um*, je Reinhardt abstraktno sliko – ki je »vedno racionalna in človeška in zavedajoča se same sebe (*self-conscious*)« (17), za katero so značilni »absolutna simetrija, čisti um (*pure reason*), pravilnost (*rightness*)« (51) – postavljal kot poslednje zavetje razuma v tej nerazumni družbi in svojo privrženost slikanju »tisoč-in-eni« verziji črnega kvadrata razumel kot etično držo, kot edino možno etično oziroma politično držo v tem brezumnem (kapitalističnem) svetu.[13]

Reinhardt si je za razliko od drugih neoavantgardistov – ki so bili načeloma kritični do obstoječega družbeno-političnega sistema, vendar niso zagovarjali ali ponujali neke oprijemljivejše alternative, in ki so bili zelo kritični do obstoječe institucije umetnosti, vendar se ji v resnici niso bili pripravljeni odpovedati, želeli so si le več ustvarjalne svobode znotraj nje – želel povsem drugačno institucijo umetnosti: tako, v kateri bo umetnost javna, v kateri bo domovala v javnih muzejih in ne v zasebnih galerijah ter bogataških bivališčih, umetnost, ki bo demokratična in ki bo zares svobodna (59, 173).[14] Reinhardt si je želel ne samo drugačno institucijo umetnosti, ampak tudi drugačen družbeno-politični sistem.

O svojem slikanju »črnih« slik je Reinhardt dejal: »zgolj izdelujem poslednjo sliko, ki jo lahko izdela kdorkoli« (13). Namreč »ta slika je moja slika, če jo naslikam jaz. Ta slika je tvoja slika, če jo naslikaš ti« (84). Bistvena torej ni slika sama, bistven ni avtor slike, temveč je bistveno zgolj in samo dejanje slikanja, dejanje slikanja sàmo kot udejanjanje

13
Reinhardt tega sveta v svojih javnih besedilih sicer nikoli ni izrecno označil za kapitalističnega, kar je za obdobje hladne vojne seveda povsem razumljivo. Nikoli pa ni bilo dvoma o njegovi socialistični prepričanosti (in je bil zato od sredine 1940. do sredine 1950. let tudi pod nadzorom FBI).

14
V 1940. letih je optimistično verjel v »strašansko svobodno in spodbudno abstraktno slikarstvo, ki leto za letom postaja vse manj zasebno, dejavno vključuje vse več ljudi, v vse bolj demokratični ustvarjalni dejavnosti« (49), nato je razlikoval med dvema vrstama umetnosti: »edini boj ni boj med umetnostjo in ne-umetnostjo, temveč med resnično in lažno umetnostjo«, »med svobodno umetnostjo in servilno umetnostjo« (55), in svobodno, pristno umetnost razumel »kot umetniški program oziroma umetniški projekt [, ki] bo vsiljiva socialistična roža iz rastlinjaka namesto sedanjega vlačuganja v lopi zasebne pobude« (62; Reinhardt 1996a: 111).

človekove svobodnosti. Tako dejavno udejanjanje človekove svobodnosti pa je mogoče le v posebnih pogojih: »slika se takrat, ko ni nič drugega početi. Potem, ko je bilo vse ostalo postorjeno, ko je bilo za vse poskrbljeno, čopič se lahko vzame v roko po tem, ko je vsem človeškim, družbenim telesnim potrebam, pritiskom zadoščeno, edino potlej si svoboden za delo (*only then one can be free to work*)« (127). Takrat šele, skratka, ko po »kraljestvu nujnosti«, kakor je to opisal Marx, končno nastopi »kraljestvo svobode« (913–914).

Besedila, ki spremljajo in razlagajo Reinhardtove »črne« slike, so pravzaprav opisi postopka slikanja, so navodila *via negativa* za izdelovanje slik, so opisi poteka rituala. Pri Reinhardtovi »črni« sliki je ključnega pomena *dejanje* slikanja, dejanje izganjanja pozitivnega, dejanje izdelovanja niča: ker se v tem dejanju odmikanja od tega sveta, v tem negiranju sveta pozitivno realizira človekova svoboda. Reinhardtova »črna« slika – ena izmed »črnih« slik, katerakoli – je zgolj nebistveni rezultat oziroma preostanek tega dejanja, ki je bistveno, je zgolj sled tega rituala. Nasprotno Malevičev črni kvadrat v prvi vrsti (kot slika in kot podoba) funkcionira kot simbol, kot znak – kot znak prevlade suprematista nad svetom, kot simbol začetka nove umetnosti in nove realnosti – in v tem smislu Malevič in drugi sliko *Črni kvadrat na belem polju* do določene mere upravičeno označujejo za »ikono«.

Sklenemo lahko, da sorodnost med Malevičevim črnim kvadratom in Reinhardtovo »črno« sliko presega formalno podobnost. Skupna jima je tudi »vsebina«, postopek negiranja, izničevanja, pozivanje oziroma prodiranje k »brezpredmetnosti« na eni in k »brezsvetnostnosti« na drugi strani.[15] Malevičeva brezpredmetnost vznikne v kontekstu ruske avantgarde kot premagovanje narave-sveta (z umetnostjo), kot politična gesta, za katero pa se vendarle izkaže, da ni zares politična. Če Malevič začne z rušenjem sveta, konča v avtonomiji

15
Pripomniti sicer velja, da je za Maleviča »brezpredmetnost« ključni pojem suprematistične zgodbe oziroma prigode, medtem ko Reinhardt dosežene ničelne pozicije ni eksplicitno opredelil in poimenoval. »Brezsvetnostnost« se mu je zapisala (kakor je bilo mogoče ugotoviti doslej) le v enem, nedatiranem in za časa njegovega življenja neobjavljenem, tekstu (129–130), vendar po našem mnenju ustrezno zaobjame Reinhardtova slikarska prizadevanja, predvsem pa kot oporni izraz oziroma pojem dobro služi v naši primerjavi med Malevičem in Reinhardtom.

umetnosti glede na dejanske politične razmere. Reinhardtova brezsvetnostnost pa domuje v kontekstu ameriške neoavantgarde kot izganjanje narave-sveta (iz umetnosti), kot apolitična drža, ki pa jo je mogoče in jo je treba v resnici razumeti izrazito politično. Če Reinhardt začne pri avtonomiji umetnosti, pa to avtonomijo umetnosti preobrne v političnost.[16]

Sorodnost med Maleviˇcem in Reinhardtom je sorodnost v mišljenju, v razumevanju, ni pa med njima tudi dejanske sorodstvene povezave: Maleviˇcev črni kvadrat ni oče Reinhardtove »črne« slike. Neposrednega vpliva Maleviča na Reinhardta pač ni mogoče dokazati in to tudi ni bil naš namen.[17] Primerjava nam je pomagala osvetliti vidike v umetniškem ustvarjanju enega in drugega, ki bi z monografsko obravnavo morda ostali nezaznani. Predvsem pa smo se primerjave poslužili zato, da bi pokazali, kako po videzu podobni podobi, dva črnkasta kvadratasta lika, potrebujeta dodatek misli: kako je šele misel (ubesedena misel, s katero sta lika šele pojasnjena in upravičena) tista, ki vzpostavlja nadaljnjo bodisi podobnost bodisi različnost med njima.[18] In čisto za konec bi navrgli naslednje vprašanje: je Maleviˇcev črni kvadrat sploh Maleviˇcev črni kvadrat, če ne poznamo suprematistične zgodbe; je Reinhardtova »črna« slika sploh Reinhardtova »črna« slika, če ne izvemo, katera načela so vodila njeno izdelavo? Kaj točno

16
Običajnejše oziroma bolj uveljavljene so sicer tiste interpretacije Reinhardtovih slik, ki njegov slikarski ritual izničevanja sveta pojasnjujejo spiritualistično, kot pripomoček za kontemplacijo in meditacijo, tako slikarja kot gledalca (Lipsey; Masheck; Rose 1975b; Smith). Reinhardt je res prijateljeval z Johnom Cageom in Thomasom Mertonom (bil celo deležen vzdevka »črni menih«, *black monk*), res se je navdihoval pri azijskih umetnostih, kulturah in verstvih, budizmu in hinduizmu, jih temeljito preučeval in tudi poučeval, res ga je zanimal krščanski misticizem, vendar takih interpretacij svojega dela ni nikoli izrecno potrdil (niti jih ni zanikal). Njegovi dediči so bolj političnim interpretacijam (Corris 2008; Marie; Reed) milo rečeno nenaklonjeni in si prizadevajo ohranjati predstavo o poduhovljenosti Reinhardtove umetnosti. (glej Corris 2017). V kontekstu našega prispevka bi bilo seveda mogoče tako spiritualno dimenzijo razumeti kot še eno skupno točko med Maleviˇcem in Reinhardtom. O Reinhardtovem življenju in delu glej predvsem Corris 2008, pa tudi Bacon in Rose, Sims.

17
Kar je morda skoraj težko verjeti, glede ➔ na to, da je referenčnost Maleviˇcevega črnega kvadrata do dandanes postala absolutna, vseprisotna, neizogibna. Nasprotno, prej bi lahko še eno sorodnost med Maleviˇcem in Reinhardtom ugledali tudi v njuni odmevnosti: Reinhardtove »črne« slike so same postale izhodiščna točka, ključna referenca, in sicer predvsem za ameriške minimaliste in konceptualiste (glej Zelevansky; Corris 2008: 129–148).

18
Kakor se za avantgardista spodobi, se je Malevič zlasti posluževal oblike manifesta, s katero je napovedoval in upravičeval suprematizem, svoja prepričanja o umetnosti pa je zapisoval tudi npr. v pismih prijateljem. Reinhardt je – izjemno za generacijo abstraktnih ekspresionistov (in bolj samoumevno za naslednjo generacijo minimalistov in konceptualistov, ki jih je pač vodil tudi Reinhardtov vzor) – vse svoje življenje veliko pisal: v njegovem opusu sta praksa in »teorija« praktično enakovredno zastopani. Nekatera besedila so bila objavljena v likovnih revijah, veliko jih je ostalo v osebnem arhivu, za katerega po njegovi smrti skrbi Arhiv ameriške umetnosti v Detroitu (glej Rose 1975b ter zlasti Frelik).

torej sploh je umetniško delo, oziroma *kje* točno obstaja umetniško delo, če ni zgolj in samo nek objekt, niti ne zgolj in samo neka podoba, temveč je *stik* objekta/podobe in misli.

Literatura

ADAMS, HENRY, 2013: The Family Tree of Modern Art and Ad Reinhardt. *Archives of American Art Journal* 52, 3–4. 66–73.

ADASKINA, NATALIA, et al., 1992: *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum.

BACON, ALEX, BARBARA ROSE (ed.), 2014: *Ad Reinhardt Centennial, 1913–2013*. [https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/]

BARR, ALFRED H., JR., 1936: *Cubism and Abstract Art. Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography*. New York: Museum of Modern Art.

BOERSMA, LINDA S., 1994: *The Last Futurist Exhibition of Painting*. Rotterdam: 010 Publishers.

BOIS, YVE-ALAIN, 1991: What Is There to See? On a Painting by Ad Reinhardt. *MoMA* 8. 2–3.

BORCHARDT-HUME, ACHIM (ed.), 2014: *Malevich*. London: Tate Publishing.

BOWLT, JOHN E. (ed.), 1976: *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902–1934*. New York: The Viking Press.

CHLENOVA, MASHA, 2013: 0.10. *Inventing Abstraction, 1910–1925: how a radical idea changed modern art*. Ed. Leah Dickerman. New York: The Museum of Modern Art. 206–225.

COMPTON, SUSAN P., 1976: Malevich's Suprematism – The Higher Intuition. *The Burlington Magazine* 118, 881. 576–583+585.

CORRIS, MICHAEL, 2017: Immortality Sucks! How the Estate of the Artist Writes History. *Art Journal* 76. 158–169.

–, 2008: *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books.

DOUGLAS, CHARLOTTE, 1980: *Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. Ann Arbor: UMI Research Press.

–, 1975: Suprematism: The Sensible Dimension. *Russian Review* 34, 3. 266–281.

DRUTT, MATTHEW (ed.), 2003: *Kazimir Malevich. Suprematism*. New York: Guggenheim Museum Publications.

FRELIK, EDYTA, 2014: Ad Reinhardt: Painter-as-Writer. *American Art* 28, 3. 104–125.

GOLDING, JOHN, 2000: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press.

GRAY, CAMILLA, 1986: *The Russian Experiment in Art, 1863–1922*. Rev. Marian Burleigh-Motley. London: Thames and Hudson.

GURIANOVA, NINA, 2012: *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

HUNTER, SAM, 1991: Ad Reinhardt: Sacred and Profane. *Record of the Art Museum* 50, 2. 26–38.

IOFFE, DENNIS G., FREDERICK H WHITE (ed.), 2012: *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Brighton (MA): Academic Studies Press.

KOVTUN, EVGUENY, 2007: *Russian Avant-Garde*. New York: Parkstone Press International.

KOVTUN, E. F., CHARLOTTE DOUGLAS, 1981: Kazimir Malevich. *Art Journal* 41, 3. 234–241.

LIPSEY, ROGER, 2005: Do I want a small painting? The Correspondence of Thomas Merton and Ad Reinhardt: An Introduction and Commentary. *The Merton Annual* 18. 260–314.

LODDER, CHRISTINA, 1996: The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and *Zaum*. *Forum for Modern Language Studies* 32, 2. 119–136.

MALEVICH, KAZIMIR, 2012: From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915. *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Ed. Dennis G. Ioffe, Frederick H. White. Brighton (MA): Academic Studies Press. 120–140.

–, 1981: *Nepredmetni svijet*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova.

–, 1976: Suprematism. *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902–1934*. Ed. John E. Bowlt. New York: The Viking Press. 143–145.

–, 1968: Suprematism. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Ed. Herschel B. Chipp. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 341–346.

MARIE, ANNIKA, 2014: Ad Reinhardt: Mystic or Materialist, Priest or Proletarian? *The Art Bulletin* 96, 4. 463–484.

MARX, KARL, 1973: *Kapital. Kritika politične ekonomije. Tretji zvezek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MASHECK, JOSEPH, 2011: »Beat« to beatific. Joseph Masheck discusses the influence of Thomas Merton on the art of Ad Reinhardt. *Art & Christianity* 67. 4–7.

MILNER, JOHN, 1996: *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven, London: Yale University Press.

REED, ARDEN, 2015: Ad Reinhardt's »Black« Paintings. A Matter of Time. *Religion and the Arts* 19. 214–229.

REINHARDT, AD, 1996a: Naslednja revolucija v umetnosti. Dogma o umetnosti-kot-umetnosti, II. del. Trans. Jure Potokar. *Likovne besede* 38. 110–111.

–, 1996b: Obstaja ena sama slika. Dogma o umetnosti-kot-umetnosti, XII. del. Trans. Jure Potokar. *Likovne besede* 38. 112.

–, 1996c: Abstraktna slika. Kvadrat, 152 krat 152 cm, 1960. Trans. Jure Potokar. *Likovne besede* 38. 113–115.

ROSE, BARBARA (ed.), 1975a: *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

–, 1975b: Introduction. *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press. xi–xvii.

–, 1975c: *American Art Since 1900*. 2nd ed. New York: Praeger Publishers.

ROSENTHAL, STEPHANIE, 2006: *Black Paintings*. München: Haus der Kunst.

ROWELL, MARGIT, 1980: Ad Reinhardt: Style as Recurrence. *Ad Reinhardt and Color*. New York: The Salomon Guggenheim Museum. 11–26.

SANDLER, IRVING, 1976: *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row.

SHATSKIKH, ALEKSANDRA, 2012: *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven, London: Yale University Press.

SIMS, PATTERSON, 1980: *Ad Reinhardt. A Concentration of Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art*. New York: The Whitney Museum of American Art.

SMITH, WALTER, 1990: Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic. *Smithsonian Studies in American Art* 4, 3–4. 22–45.

SPIRA, ANDREW, 2008: *The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition*. Aldershot, Burlington: Lund Humphries.

ZELEVANSKY, LYNN, 1991: Ad Reinhardt and the Younger Artists of the 1960. *American Art of the 1960s*. Ed. John Elderfeld. New York: Museum of Modern Art. 16–31.

Summary

Despite the rather plain similarity between Ad Reinhardt's »black« paintings and Malevich's *Black square on a white field*, the comparison between Reinhardt's and Malevich's activity of abstract painting has not yet been thoroughly and systematically attained. This comparison starts, of course, on the level of form, on the level of a shape of a square of black colour, and then continues – based upon their copious writings and guided by their notions of »nonobjectivity« and »wordlilessness« – on to the meaning of that shape for Malevich and Reinhardt respectively. They both explain and justify that shape of a square of black colour with the act of nullifying, with the act of negation of the positive: with the act of overcoming of the nature and the world by means of art on the one hand, and with the act of exorcising the nature and the world out of art on the other. This negation, however, is not meant to be an end in itself, but it is supposed to comprise a wider meaning, a further significance.

At first sight, Malevich's suprematism appears to be a political, genuinely avantgardistic project (»suprematism is a beginning of a new culture«), whereas Reinhardt's »black« paintings seem at first a neo-avantgardistic swearing on the autonomy of art (»art is art«, »art-as-art«) and therefore apolitical. However, after further consideration, it is established that Reinhardt understands his own ritual of painting the »black« paintings as an utterly political act, whereas Malevich's suprematism does not proffer or represent some tangible political vision. To Reinhardt, an abstract painting is the very last refuge of reason in this unreasonable (capitalist) world, the only place left, where the fundamental freedom of the man can be exercised and realised. To Malevich, the suprematist shapes are those very shapes in which

the feelings of the man, that new feelings of nonobjectivity, which are destroying the existing reasonable world, are expressed.

In conclusion, the question is posed whether Malevich's black square is Malevich's black square at all, if we do not know the suprematist story behind it, and whether Reinhardt's »black« painting is really Reinhardt's »black« painting if we do not know the principles of its making. Where exactly does a work of art exist, then, if it is more than an object, an image, if it is actually a juncture of an object/image and a thought.

Rebeka Vidrih

Rebeka Vidrih is an assistant professor at the Department of Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She lectures on art and architecture from Renaissance onwards, on photography and contemporary art, and on the history of art history. Her foremost research fields are theories of visual arts and of art historiography.

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24693

Svet in nič: od Albertija k Maleviču

The World and Nothing: From Alberti to Malevich

MARKO JENKO ▸ *marko.jenko@mg-lj.si*

Članek se osredotoča na sostavo Albertija in Maleviča, širše in poenostavljeno gledano renesančnega ali novoveškega in modernega in avantgardnega, zlasti skozi interpretacijo, ki jo ponuja delo francoskega psihoanalitika Gérarda Wajcmana. V ospredju je vprašanje analogije med sliko in oknom, ki se je odprlo v svet, z nastopom moderne dobe v umetnosti pa zaprlo ali odprlo v nič. Temeljna poanta pričujočega članka je torej ta, da nam ta sostava v resnici osvetljuje ali na drugačen način pomaga doumeti, kaj pravzaprav je prelom, ki ga lahko poimenujemo nastop moderne dobe v umetnosti, in sicer skozi prizmo slikarstva. Ena od posledic tovrstnega vzporednega branja novoveškega in modernega prinaša tudi določene posledice pri zajemanju vprašanja brezpredmetnosti ali brezpredmetnega sveta in objekta (niča kot objekta) v Malevičevem delu. Obenem pa tudi pri zajemanju vprašanja ateizma: je *Črni kvadrat* ateistična slika?

LEON BATTISTA ALBERTI, KAZIMIR MALEVIČ, OKNOM OKVIR, KVADRAT, SVET, NIČ, BREZPREDMETNOST, OBJEKT, ATEIZEM

The article focuses on the juxtaposition of Alberti and Malevich, more broadly and simply put, it focuses on the juxtaposition of what was established with the Renaissance and of the modern and the avant-garde, especially taking into consideration the interpretation offered by the work of the psychoanalyst Gérard Wajcman. The key topic here is therefore the question of the analogy between a painting and a window that opens onto the world and that closes or actually opens onto nothing with the advent of the modern age in art. The article argues that this juxtaposition actually offers a different way to comprehend or view the break that was the inauguration of modernity in art, namely through the prism of painting. One of the consequences of this parallel reading of Alberti and Malevich is also a different take on the question of objectlessness and the object (the nothing as object) in Malevich's work. This also holds for the question of atheism: Is Malevich's *Black Square* an atheist painting?

LEON BATTISTA ALBERTI, KAZIMIR MALEVICH, WINDOW, FRAME, SQUARE, WORLD, NOTHING, OBJECTLESSNESS, OBJECT, ATHEISM

I. ZAPIRANJE OKNA

Preprosto rečeno, zgodovino umetnosti oziroma ožje prelom, ki nam ga predstavlja t. i. moderna doba v umetnosti, kolikor prekine z novoveškim okvirom, z oknom ali okenskim okvirjem, ali s tem, kar je v slikarstvu in preko slikarstva vzpostavila renesansa, bi lahko dokaj drzno in morda v dih jemajoči skrajšavi povzeli prav z umetnikoma, ki sta v naslovu pričujočega članka. Obenem bi lahko upravičeno trdili, da je ta prelom ali prekinitev srž dveh Wajcmanovih del: *Objekta stoletja* (2007 (1998)), ki se poleg Duchampa osredotoča na Maleviča, in njegovega »nadaljevanja« *Okno. Kroniki pogleda in intimnega* (2004), ki osvetljuje vse plati in posledice Albertijeve znamenite analogije med sliko in (mentalnim) oknom oziroma tega, kar je leta 1435/6 v svoji *Della pittura* zapisal Alberti: »Principio, dove io debbo dipingere, scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto«. V nekaterih verzijah tega stavka najdemo naslednjo »definicijo« slike, ki je danes prej upoštevana: »[…] il quale mi serve per un' aperta finestra da la quale si habbia a veder la historia« (2011: 39).

Če bi povzeli za nas ključni poudarek teh dveh stavkov, pri čemer smo v mislih že pri Malevičevem *Črnem kvadratu*, bi lahko zapisali sledeče: ta »quadrangolo« ali kvadrilaterala, ki ni nujno pravilen kvadrat, predstavlja začetek – je namreč kot postavitev prizorišča tega, kar se bo *na* ali *v* njem še naslikalo, katere koli velikosti že, in ki je kot odpiranje okna, skozi katerega gledamo ali bomo gledali tisto, kar je ali kar bo tam še naslikano – neka »historia« ali natančneje, opisno rečeno, naslikal se bo svet, tj. ljudje, ki v tem svetu nekaj počnejo, torej neka pripoved. V tem bi bil ne nazadnje vozel vidnega in izrekljivega ali »upoprivedljivega«, o katerem v *Oknu* piše Gérard Wajcman

in ki se z moderno dobo v umetnosti razveže. Ob tem lahko nemudoma začutimo, kakšne posledice bo to prineslo tudi v umetnosti zgodovini, predvsem z vidika interpretiranja ali, bolje rečeno, dešifriranja. Kako se spoprijeti z vizualno umetnino, ki ničesar več ne pripoveduje, ki je v tekst ni več mogoče prevesti in ki torej tudi po sebi ni več nekakšna tekstovna (sanjska, rebusna) tkanina? Z umetnino, ki ni zgovorna, pa četudi bdi v tišini, in ki je zgolj neka vase zaprta »prisotnost«, kolikor se tudi za gledalca kakor da več ne zmeni? Nobenega razgleda ne ponuja več, če se tako izrazimo.

Če ob strani pustimo vse mogoče zgodovinske okoliščine in materialno zgodovino okna kot arhitekturnega elementa, lahko pripomnimo vsaj to, da je to okno vendarle bolj kot ne mentalno, tako rekoč v leonardovskem smislu »cosa mentale«, saj v času, ko je Alberti te stavke zapisal, pravokotna okna enostavno niso bila še pravilo, kar zlasti velja za njihovo modernejšo funkcijo ponujanja razgleda, ki z napredovanjem kapitalizma seveda razvije tudi svojo vrednost ali ceno. Kajpak tu ni odveč opozoriti še na vprašanje razmejitve zasebnega in javnega, pravzaprav na zgodovinsko rojstvo intimnega oziroma na mejo med zunaj in znotraj, med jazom in svetom, ki je tam zunaj, pri čemer je njuna ločnica, a tudi topološki stik, prav okno ali okenski okvir kot luknja v steni. V luknji je slika sveta, ki jo lahko dojamemo tudi kot izrez iz sveta – krajina kot izrez (iz) pokrajine, kot pokrajina v kadru ali okvirju. In človek kot žival z okvirjem. A tudi to ločnico med zunaj in znotraj bo modernost zamajala; spomnimo se samo na rentgenski pogled in na povsod prisotno težnjo po absolutni transparentnosti. Moderno zapiranje okna ali njegovo odpiranje v nič – okno z razgledom na nič, bi rekli – tako prinaša posledice tudi v oziru jaza ali, natančneje rečeno, ne zgolj kot (krhkega) ega, temveč kot subjekta, čemur v vnazajšnji lacanovski perspektivi desubstancializacije lahko sledimo

že od Kartezija naprej. To je seveda zgodba zase, a kot vidimo, še zdaleč ni ločena od tega, kar se je dogajalo na toliko in toliko poljih človeške misli in ustvarjanja pred samim nastopom psihoanalize v 19. stoletju, ko se bo histerizirani/histerični jaz, z njim pa celotna meščanska, tj. v Marxovi in Engelsovi perspektivi post-patriarhalna družba, prišel uleč na kavč. Jaz ni več gospodar, niti v lastni hiši ne. Deflacija Jaza kot ega torej in nastop jaza kot desubstancializiranega subjekta.

Trditev, ki bi temu sledila, je morda pričakovana: Albertijevo okno je natanko tisto, ki se z nastopom modernega v umetnosti, vsaj v slikarstvu, tej tako dolgo najvišji zvrsti, speti z vrhovno pozicijo očesa in vida, zapre oziroma odpre v nič. Nič ni za videti oziroma nič je za videti. Svet je bil od venomer zgolj slika – celo konstrukt, če se izrazimo karseda grobo. Moderni umetniki so v tem primeru resnično lahko prvi umetnostni zgodovinarji. Spomnimo se vsaj na Magrittove že predvojne slike oken, ki so kot zgodovina umetnosti v malem (in zgodovina razblinjenih in vztrajajočih iluzij) in ki so v svoji deflaciji podobe in pomena tako razbitje iluzije globine, ne zgolj prostorske, temveč tudi pomenske, obenem pa nastopijo kot rojstvo nove, moderne (slikarske) iluzije, ki je iluzija čiste površine. Okno se na Magrittovi povojni sliki *Teleskop* (1963) dobesedno odpira v nič. Je potemtakem svet, tisto onkraj okna, kolikor je sedaj kot oblaki ujeto ali zgolj še naslikano na stekleno površino, z moderno dobo znova ploščat? Ali pa deflacija vendarle ni poslednji horizont, saj Magritte naslika tudi vztrajnost iluzij, njihovo prihodnost? Bo deflacija obenem tudi inflacija? Kot bomo videli, bo natanko v tem mogoče najti definicijo slikarskega ateizma, ne zgolj v deflaciji ali desubstancializaciji, temveč prav v zatrditvi prihodnosti iluzij ali tudi borbe z njimi. S tega vidika zapiranja okna oziroma njegovega odpiranja v nič, kjer je bil nekdaj svet, kakor smo ga pač nekoč poznali, ali kakor se je vzpostavil z renesanso, je mogoče

dojeti Malevičeve najudarnejše izjave, ki bi jih, če sledimo tudi temu, kar je zapisal Jean-Claude Marcadé (2007), najprej enostavno povzeli z izbrisom vsega. Vse, kar bi Malevič poimenoval, in tudi je poimenoval, pikturalna, slikarska ali slikovna pornografija in čemur bi slabšalno lahko rekli podobarstvo. Tudi tako gre torej razumeti Malevičeve udarne ali hoté šokantne izjave o starem slikarstvu, ki je v njegovem času vendarle še vztrajalo. Prekinitev ni bila še dokončna. Še en napor je bil potreben. Lahko bi rekli: še zadnji, suprematistični napor.

Okno se zapre. Zapre se smisel tega, kar je opazil že Malevič. Njegova sledeča izjava se zdi karseda albertijevska: »Kaj pravzaprav je platno? Ko si ogledujemo platno, vidimo predvsem okno, preko katerega odkrivamo življenje« (Malevich 1971: 125). T. i. moderna doba v umetnosti bi bila v tem retroaktivnem pogledu, po Maleviču, kot veliko in postopno zapiranje okna, kot niz rezov ali zapiranj. Malevič je šel, kajpak po lastnih besedah, tu najdlje. Drugače rečeno, če parafraziramo Maleviča: kubizem je predmet raz-stavil, ni pa ga zažgal. Seveda, tu imamo vsekakor opravka s prekinitvijo, tudi v smislu destrukcije, purifikacije ali pokončanja starega, kar bo, vsaj z vidika tega, kar piše Alain Badiou v *20. stoletju*, pogoj za začetek, a ne še začetek sam. Da bi se sploh začelo, je najprej treba pokončati gnilo staro. Če ob strani pustimo dobro znane misli, torej Badioujevo preigravanje purifikacije in subtrakcije ali odtegnitve, ki svoj vizualni vrhunec doseže z odtenkom bele na beli oziroma z minimalno razliko kot artikulacijo samega objekta, ki, kot pokaže Wajcman, vznikne v tem nesovpadanju s seboj, ki je kot indeks objekta, to prvo linijo purifikacije zelo lepo povzemajo Malevičeve besede iz njegovih *Spisov* (1971), korespondence itn.: na njegovih platnih ne boste videli nasmeha ljubke Psihe. Nikoli ne bodo žimnica ljubezni. Miloška Venera je parodija. Michelangelov *David* je pošasten. Tu bi veljalo citirati misli Alenke Zupančič, ki v *Filozofiji dvojega* pravi naslednje,

in sicer ko govori o avantgardni megalomaniji, da torej tam najdemo »pogosto kladivaške kritike klasične umetnosti in vere v radikalni prelom, ki razglašajo njegov nastop in njegovo (estetsko ali etično) nujnost« (2001: 9). Oznanjanje preloma je že prelom. V tem bi bila seveda tudi čisto lingvistična performativnost. Rečeno je že storjeno.

Moderna doba je torej spustila zaveso nad staro iluzijo, ki je s tem, tudi že z samim deklariranjem, nekako šele postala stara – iluzije je konec, kakor bi bilo konec gledališke igre. A Malevičev kvadrat seveda ni konec, je namreč začetek. Suprematizem vrhunec doživi s subtrakcijo, z odtenkom, ne s purifikacijo. Kot smo že začutili, konec iluzije globine prinaša začetek iluzije površine. Iluzija vsekakor ima prihodnost, a kaj to pomeni z vidika ateizma? Kvadrat je vsekakor, kot v *Objektu stoletja* pravi Wajcman, afirmacija slikarstva, ki bo še nastopilo. Na neki način je inavguracijska gesta, kot je bila Albertijeva, a z nekega povsem drugega konca, na njenem pogorišču. Čemu torej kvadrat? Kako se z njim spoprijeti, ga »interpretirati«, če je ta beseda sploh še ustrezna? Ali je kvadrat ne samo suprematistični, temveč ateistični element?

II. OD ZAPRTEGA OKNA H KVADRATU

Čemu Malevič oziroma *Črni kvadrat*, torej kvadrat, ki je šel od statusa slike oz. platna k emblemu in nazadnje k »podpisu«? Ali če se spomnimo na vse mogoče naslove in variante kvadratov: čemu *Črni kvadrat na beli podlagi*[1], kar v umetnostni zgodovini največkrat slišimo, pa seveda *Črni suprematistični* ali *Črni suprematski kvadrat*, oziroma pravilno bodisi zgolj *Kvadrilaterala*, *Četriogelnik* ali *Štiriogelnik*, kar velja zlasti za prvega, ali pa *Črna suprematistična kvadrilaterala*, kot piše na hrbtu zadnjega ohranjenega, četrtega kvadrata, skupaj z letnico 1913 (za katero vemo,

1
Tako ga je leta 1927 opisal Malevič v tekstu *Suprematizem*: »Pred nami ni nič drugega kot črn kvadrat na beli podlagi!«

da je dodana pozneje)?[2] Odgovor, ki mi ga je v zasebnem pogovoru na to vprašanje dal Gérard Wajcman, je bil zelo enostaven in pri njem bi pravzaprav morali začeti: »Čutil sem, da si ga moram pojasniti, pač to, kar vidim. Kaj je to, kar je pred menoj?« Kako to, bi najnatančneje rekli. Ob Maleviče vi 140-letnici in ob vseh teh naslovih in variantah kvadrata se torej sprašujemo: s čim imamo tu pravzaprav opravka? Ali res z ničem? Tako neposredno? S tem, kar je ostalo od okna morda? Tega dispozitiva ali koncepta, na katerega je pod starim slikarstvom naletelo in ga tudi kritično razkrivalo moderno slikarstvo, ko tisto spodaj postane enako pomembno kot tisto zgoraj?

Mislimo, da je prav to na videz tako preprosto, a obenem karseda zapleteno vprašanje: Kvadrat? Kako to?, torej naše prvo srečanje s to sliko, tudi najboljše izhodišče. A prvo srečanje s kvadratom ni le naše, temveč je bilo najprej Malevičevo – pravzaprav presenečenje nad tem, kar je ustvaril. Presenečenje je bilo najprej njegovo. Drznemo si reči, da četudi pričevanja, ki jih najdemo v posebni, Maleviču posvečeni številki revije *Art & Design* iz septembra leta 1989, dejstveno ne bi držala, da so torej kljub temu vendarle resnična: kvadrat je Maleviča presenetil tako, kot je presenetil nas ali kot bi nas vsaj moral, če za trenutek odmislimo našo morda preveliko in že cinično seznanjenost z njim. Z nekega določenega vidika je k temu treba pristaviti tudi to, da v umetnosti ali vsaj v interpretacijah del prevečkrat dobimo ali damo, verjamemo da nehote, občutek, ali pa mu podležemo, da je vse še kako premišljeno, kakor da bi umetnik ali umetnica lahko stala za lastnim si hrbtom, si bila popolnoma prosojna, in kakor da je delo povsem na ravni, recimo jim zavestnih intenc. Stvar je seveda mnogo bolj kompleksna: kakor da ustvarjeno ne bi imelo lastnega življenja in posledic onkraj teh ali onih anekdotičnih, zgodovinskih, da ne rečemo historicističnih obravnav. Da je bil kvadrat vsekakor presenečenje, o tem ne nazadnje priča

2
To naknadno datiranje in pre-datiranje ima pri Maleviču seveda svojo tako umetnostno in umetniško zgodovino kot tudi konkretne režimske okoliščine ali razloge.

tudi Malevičevo delo: ko ga opazujemo kronološko, kvadrat resnično deluje kot rez, ne glede na to, da ima predzgodovino.

Vprašajmo se torej, kaj je pred nami, ko vidimo črn kvadrat iz leta 1915. Seveda ima zgodovino, ki seže v leto 1913, torej do *Zmage nad soncem* (kjer je poleg scenografije s kvadratom še posebej zanimiv zgornji del kostuma grobarja). A danes tudi vemo – če malce duhovičimo –, da njegova zgodovina, zlasti po nedavnih restavratorskih odkritjih, sega onkraj Maleviča, nazaj v 19. stoletje oziroma do Alphonsa Allaisa in njegovih pikrih, satiričnih monokromov. Naslov, ki so ga restavratorji našli zapisanega na Malevičevem platnu (*Combat des nègres*), torej del naslova Allaisovega monokroma *Spopad črncev v kleti ponoči. Reprodukcija slavne slike* (1884), nam nemudoma da čutiti problematiko odtenka: črna (črnci) na črno (klet) na črno (noč).[3] Obstaja več Allaisovih monokromov, tudi beli: *Obhajilo anemičnih deklic med sneženjem* (1883). Bela na beli na beli. Ta delni zapis Allaisovega naslova tako dokazuje, da je bilo vprašanje odtenka že tu, a pri Allaisu so odtenki seveda povsem virtualni. Z drugimi besedami rečeno, vprašanje nesovpadanja bele s seboj ali, kot nam, na primer, kaže *Suprematistična slika* iz Stedelijka (1917–1918), torej slika komaj zaznavnega stika in ne-stika med belo in črno, ki je tudi stik in ne-stik v odtenku in med dvema plastema, je bila potemtakem že tu, v kvadratu. Bela se prične samo-razlikovati na neki ne samo konkreten način – vemo in vidimo namreč, da je Malevič v belo vmešal pigmente –, temveč tudi virtualno. Sem se torej vrine neka dimenzija, ki kajpak ni tretja in ki je bolj kot neka »cosa mentale«, virtualna, blizu optičnemu triku. Prav na tej točki nesovpadanja barve ali slike s seboj bomo lahko, kot bomo videli, spregovorili o objektu, ki ni predmet in ki vznikne na pogorišču predmeta, v svetu, ki je že brezpredmeten, brez zunanjih

3
V tem restavratorskem odkritju, v tej poplavi novodobnega historicizma oziroma partikulariziranja vsega, danes nekateri že vidijo Malevičev rasizem – torej Maleviča kot šovinističnega belega moškega. Bi bil to sploh lahko poslednji horizont umevanja kvadrata? Tem antiintelektualističnim pastem se je treba izogniti.

referenc. Ko smo s predmeti opravili, se nam bo prišel maščevat prav objekt in nekoliko umazat čisto površino. Kot tisti pigment.

Nadalje, tudi kvadrat ni povsem črn. Ne samo v smislu tonalitet črne, temveč da so na njem, prvič, kapljice bele, kot so na to Wajcmana opozorile restavratorke in kar vsekakor priča o načinu, kako je naslikan (nekateri bi morda rekli, da celo namerno površno, kot v odsotnosti osnovne veščine, v čemer vsekakor je delež zelo moderne resnice razveljavitve veščine oz. mojstrstva); in drugič, da so na njem tudi krakelire, ki jih lahko zelo jasno vidimo in ki niso nepomembne, saj ne pričajo zgolj o starosti ali, milo rečeno, neustrezni hrambi. Pričajo namreč o prvotni odsotnosti lakiranja, kar nas bo vsekakor pripeljalo do problema debeline, plastovitosti ali slojevitosti, nekega profiliranja površine v njenem samo-razlikovanju, kakor da usedlin na njej, in to prav pri vprašanju ploskve ali čiste površine, ki seveda očitno ne more biti povsem čista ali gladka. Ključna torej ni več globina, temveč debelina, ki bi jo premaz z lakom zanikal. Vprašanje je, ali nam to samo-razlikovanje površine, ki v tej moderni deflaciji prekinja z globino ali tudi s sklicevanjem na nekaj onkraj ali zunaj-sebe, obenem razkazuje nastavek za ponovni vznik globine, a ne prostorske, prav kolikor bodo kvadrat namreč velikokrat videli kot religiozni sklic na neki Onkraj? Kot pravi Wajcman: je religioznost kaj drugega kot samo sklicevanje na neki onkraj in Onkraj slike? A debelina ni zgolj Malevičeva posebnost. Spomnimo se njegove sočasnike, recimo na Olgo Rozanovo in njeno znamenito delo *Zelena črta* iz leta 1917.[4] Drugače rečeno, upoštevanje restavratorskega ali tudi rentgenskega pogleda razkriva, da je »palimpsestnost« Maleviču zelo blizu, kajpak ne enostavno v smislu preslikavanja del ali pentimentov, kaj šele pastoznosti, temveč prav v smislu slojevitosti kot načina mišljenja v materialnem.

4
To je bilo na razstavi *Amazonke avantgarde* v Guggenheimu v Benetkah leta 2000 zelo lepo vidno. Da se slika profilira proti gledalcu. Da raste ven. Da dobiva na debelini. Odnos Maleviča do Rozanove seveda puščam ob strani, tudi razlike v pristopu med njima in incident na razstavi ob prvi obletnici revolucije. Pri debelini pa vsekakor ne smemo zapasti v to, kar bo Malevič očital konstruktivistom: v nekakšno taktilnost in dekorativizem.

Tu se torej ne bomo prebili do prostora, kot ga poznamo zdravorazumsko ali poprej iz zgodovine slikarstva, ne bomo prišli do iluzije globine, kot jo že poznamo, temveč prav do debeline ali plastenja. A kaj ko slutnja nekega »prostora«, ali neke nove dimenzije, ki bi bila kot neki virtualni utor, neki konkretno nezaznavni X, ostane. Ostane torej nekaj, kar bi bilo na ravni »prostorskega odrivala«, a ne da bi nas zares kam konkretno odrinilo, vsekakor ne v stari svet, kakor bi ga doživeli, recimo, z renesančnim odpiranjem okna. Drugače rečeno, kako to, da po prekinitvi z vsem nekaj vendarle ostane in kar smo že oznanili s problematiko objekta ali niča kot objekta? Slutnja nečesa torej, kar vendarle lahko artikuliramo kot samo-razliko, kot neki presežek ali pribitek, ki ostane po očiščenju vsega, torej po nastopu brezpredmetnosti?

Kvadrat ne samo da ni povsem črn, obenem niti ni pravilen kvadrat, in to je, kot vemo, namerno. Platno je seveda kvadratno, vsaj tako smo mislili: na vsaki strani 79,5 cm. A kaj ko zadnje meritve kažejo minimalno odstopanje, 79,9 x 79,5 cm, za katero zelo težko potrdimo, ali je bilo namerno, četudi nas mika reči, da bi bilo lepo v skladu s problematiko minimalnega odtenka ali samo-razlike (Kudriavtseva 2010). Kvadrat je torej neka minimalno nepravilna (in s tem v resnici virtualno dinamizirana) oblika, torej »kakor da se premika«, kar morda še bolj izstopi pri krogu in križu.[5] Skratka, kvadrat je dokazljivo ne povsem črna in ne povsem pravokotna kvadrilaterala ali štiriogelnik. A tudi njegova podlaga ni povsem čista ali čisto bela, ne glede na to, kaj ji je storil čas. »Off-white« bi rekli angleško, ali umazano bela, če seveda sploh je podlaga. Za Maleviča je – tako je sliko leta 1927 tudi opisal –, a za druge ni bilo avtomatično tako. Tudi za Maleviča ni bilo vedno tako. Treba je iti od variante do variante, od primera do primera. Suprematistična slika *Štirje kvadrati*, priča, da ga je istega leta, torej leta 1915, zanimalo prav to, da podlaga oziroma to, kaj je spodaj in kaj zgoraj, ostane dvoumno.

5
Vsi trije se skupaj prvič pojavijo, in sicer eden ob drugemu v zaporedju kvadrat, krog, križ, leta 1920 v knjigi *Suprematizem, 34 risb*, izdani v Vitebsku. In toliko bolj udarno leta 1926 v okviru GINKhUKA v Leningradu, in sicer kot okvir risbe velikega planita Pilotov planit, ki je bila obešena tako, kot bi se gibala navzgor v vesolje. Elementi so bili kot planeti, levo spodaj kvadrat, desno spodaj križ, zgoraj na vrhu na sredini pa krog. Če upoštevamo delo Margarite Tupitsyn *Malevich and Film*, v katerem je najbolj zanimivo srečanje Maleviča in Hansa Richterja v Berlinu leta 1927 oziroma Malevičev narisan scenarij, ki uprizarja prav to, o čemer je sedaj tekla beseda. A to, kar slutimo, je tudi to, da je dinamiziranje, recimo, da kvadrat obrusi robove v gibanju, povezano ne samo z gibanjem, z gibljivo sliko, ampak tudi, slutimo, z zvokom. Dinamiziranje in zvok: kakor da zvok s širjenjem začne ustvarjati prostor.

Lahko se vprašamo: kaj če je bela naokoli, kot pas, kot (okenski?) okvir, da torej ni enostavno spodaj? Tako je kvadrat, na primer, videl Aleksander Nikolajevič Benois v svoji knjigi o prvih monokromih, kakor piše Jean-Claude Marcadé (2007). Tako sta ga videla tudi sam Marcadé in Yve Alain Bois, torej kot črn kvadrat v belem okvirju (Wajcman, 2007: 116). A pazimo: v okvirju. Malevič je Benoisu pikro odgovoril, da tu ni okvirja, da je tu ikona gola (Néret 2003: 49). Tu slišimo znani sklic na ikonopistvo in na sveti ali božji kot – z drugimi besedami, okvir je razveljavljen, ikona pa razgaljena. Ali je to tudi padec religioznega? Ali pa Bog vendarle še ni sestopil s prestola?

Iluzija je lahko, da je kvadrat kot luknja s pasom ali robom naokoli, a tu lahko hitro zgrešimo natanko to, da ima ta luknja konsistenco, da jo torej lahko dojamemo, da je nad belo, da torej ne gre zgolj za enostavno praznino, ki bo požrla vse oblike ali tudi sonce, ves svet, kot so ga dotlej poznali, in vsekakor ne gre za odsotnost, ki bi bila odsotnost nečesa. To nekaj, kar bi lahko zapolnilo to odsotnost, tu ni prava smer. Polnjenje ali zapolnjevanje ni poslednji horizont. Prazen prostor ali prazno mesto bi tu namreč ohranjalo fantazmo nečesa, kar ga lahko zapolni oziroma kar bi ga lahko zapolnilo. Črna ima tu profil, če tako zapišemo – prav na tej točki plasti, sloja ali usedline, ki ni pastoznost. Recimo takole: kot da bi bila praznina naenkrat nekakšen objekt, ki bi ga lahko postavili na podstavek, ki bi bila bela barva. Obenem je tu, pred nami, pozitivirana, materializirana, a kakor da obenem tudi virtualna. Ni enostavno nič kot prazno mesto. Nič ima neko »materialno« konsistenco. Z vidika plastenja oziroma slojevitosti ali debeline bi bilo zato dobro pristaviti to, kar lahko opazujemo v Centru Pompidou in kar je res kuriozum, da se torej kvadrat ali praznina dobesedno raztegne ali plasti v prostor kot neka nova dimenzija, ki s tem plastenjem nekako nastaja, ali zraste v prostor, ga ruši ali cepi, in je naenkrat kot kvadrat

na belem mavcu, da torej počasi postaja planit ali arhitekton. To bi bil primer, kot rečeno, ki ga hrani Center Pompidou in ki ga datiramo med 1923 in 1930. Stvar je seveda še nekoliko bolj zapletena: bela plast, ki se spremeni ali postaja bel mavčen blok, torej ta podlaga, je kot jušni krožnik, minimalno konkavna, in v to konkavnost, v ta komaj zaznavni utor – viden le od blizu – se usede črna. Lahko bi rekli, kot da je teža črnine ustvarila utor, kot rahla sled v snegu. Črna se usede na belo. A gibanje je vsekakor lahko dojeto dvojno, tudi tako namreč, da črno izstopa iz belega, da je bilo v belem. Tu se nahajamo na spolzkih tleh. Moramo biti karseda tankočutni. V albertijevskih terminih iz *De statua* bi rekli, da vse deluje kot dvojna ali hkratna igra *per via di porre* in *per via di levare*. Odvzemanja, dvigovanja od, in dodajanja oziroma odlaganja na ali v. Dvojno gibanje torej, dvojna ali v sebi razcepljena dinamičnost.

To bi lahko formulirali še tako: ko smo govoril o dinamizmu, bi morali dodati, da je to vprašanje prisotno že v času pred suprematizmom, že pri kubofuturizmu, in sicer kot dinamiziranje mas. Mase na slikah, ki so seveda po sebi statične, gredo v gibanje, dinamizirajo se. Tudi in predvsem v virtualnem smislu – kako potemtakem ustvariti ta nevidni, a prisotni zaslon, je tu vprašanje. Kot da slike »načenja« ta virtualni sloj dinamiziranja, ki je v nekem »ne-prisotnem« in ne odsotnem X. Pravzaprav bi lahko dodali, da je masa že gibanje, da gre za gibanje, ki postane ali dobi na masi – je neka masa. Enako lahko trdimo za to praznino ali nič: pred nami je masa niča, tj. nič že ima neko maso, pa naj bo to tanek relief kot sloj bele in črne, in ki z mavčnim blokom, ki ga vidimo v Centru Pompidou, naraste. Tega dela si doslej še niso znali pojasniti – je bilo morda del planita ali arhitektona, je morda samostojno? Ne nazadnje to plastovitost lahko opazujemo tudi pri križu, ki ga hrani Center Pompidou in ki je iz dvajsetih let: zlasti pri načinu, kako je križ sestavljen, kot trak, ki gre čez trak. Tu lahko začutimo

debelino oziroma plastovitost, skoraj kot komaj zaznaven presledek med zgornjim in spodnjim trakom.

Še enkrat vprašajmo: kaj je spodaj in kaj zgoraj? Kvadrat je seveda lahko zgoraj, a ni nujno. Je torej treba upoštevati več možnosti obenem, ki ne le, da obstajajo ena ob drugi, ampak so ena v drugo kot da spodvihane? Ali pa vsaka na svoj način kaže virtualno točko, kjer vsaki spodleti, od koder potem pokliče drugi zorni kot, ki mu bo prav tako spodletelo? Tu se seveda z vidika povojne umetnosti hitro lahko izgubimo v nekih optičnih ali op-art igricah, ki pa niso nepomembne, saj nam dajo slutiti natanko tisto, kar so povojno abstraktno slikarstvo, op-art kot tudi minimalizem s pridom »izkoriščali« ali preigravali, a tudi nekako izgubili oziroma zares sploščili in včasih hitro zašli v dizajn. Jacques Rancière je imel tukaj prav, ko v *Le destin de l'image* zapiše, da je to, kar druži in meša dizajn in moderno slikarstvo prav nastop (iluzije čiste) površine. A ne glede na to, kaj o ploskvi meni Malevič, njegova ploskev vendarle ni »čista ploskev«. To je najbolj logično prav pri belih slikah, katerih klico ali fantazijo lahko zgodovinsko lovimo vse nazaj do Monetovih krajin v snegu, torej pri odtenku ali minimalni razliki, ki jo bo na podlagi Wajcmanove analize toliko bolj razvil Badiou v svojem *20. stoletju*.

Pri vprašanju, kaj je zgoraj in kaj spodaj, kakšen je odnos med črno in belo, v resnici skušamo slediti Maleviče vi misli na ravni njegovega postopka, njegove metode kot poti, ki jo je ubral – kot njegovem načinu. Analiza ni ne slogovna ne formalistična, ne vsebinska v smislu tega, kaj bi slika lahko pripovedovala kot zgodbo. Ni naključje, da se vedno več teoretikov sklicuje na analize restavratorjev. Ko je govora o podlagi in temu, kar se nanjo uleže, se nanjo umesti, naj bo to kvadrat, je najprej treba reči, tudi v luči tega preigravanja, kaj je spodaj in kaj zgoraj, ali dvojnosti, z dodatkom nečesa virtualnega, kar ta igra proizvede – torej,

treba je reči, da podlaga ne predhodi temu, kar bo na njej, temveč, da nastane *skupaj* s tem, kar je nanjo odloženo. Plasti ne moremo ločiti. Tu ne gre za to, da bi ta bela delovala kot grundirano platno, pa četudi je seveda vprašanje podstati, okostja, anatomije slike, njenega ustroja pod opno ali povrhnjico, za moderno dobo v slikarstvu tako značilna. Spomnimo se zopet na Damischevo delo *Kadmijevo rumeno okno. Spodaj slikarstva.* Morda kar podzemlje slikarstva – prav to se je skušalo premakniti v modernem, ki je odkrivalo (podtalni) koncept ali dispozitiv starega slikarstva in ga našla tudi v oknu. *Les dessous de la* peinture, kar v francoščini pomeni ali zveni tudi kot spodnje perilo slikarstva ali določene slike. Spodaj je naenkrat na površini. Surovo platno se v površino slike inkorporira že v 19. stoletju. S tem več kot dobro začutimo, zakaj je ta problematika Wajcmana privedla k zelo moderni in sodobni temi absolutnega očesa oziroma predirnosti vsega. A Maleviča absolutni transparentnosti ne moremo zapisati. Ko govorimo o nekem virtualnem trenutku, ko govorimo o nečem, kar slika je, oziroma kar proizvede, in kar je tu in obenem ni neposredno tu, govorimo, da je Malevičevo delo še vedno zavezano neki točki, ki ne gre v prid popolni transparentnosti ali čisti površini. Tudi na tej točki se bomo lahko vprašali, ali je kvadrat ateistična slika. Drugače rečeno, kot bi imeli pred seboj, pač z moderno dobo, sostavo ali montažo tega, kar je spodaj in kar je zgoraj, montažo povrhnjice in tistega pod njo, pri čemer bi s tem bojda lahko dosegli popolno sploščitev vsega, popolno transparentnost, čisto površino – a kaj ko nekaj vztraja naprej. Negacija vsega se je zgodila. A z nekim preostankom. Znova rečeno: iluzija ima prihodnost, prav v tej slepi pegi, ki je neodpravljiva.

Zatorej si moramo prav nasprotno: moramo si zamisliti gesto, ki hkrati ustvari dvoje, ki je dvorezna. Odlaganje ustvari odloženo in podlago. Ta logika oziroma grafična logika, kot ji pravi Wajcman,

je seveda logika zaznamka ali označevalca, ki kajpak vnese neko razliko ali nesovpadanje s seboj. In šele v to grafično logiko se vstavi oko – ne kot organ, ne zgolj kot vid, kot zgolj anatomska ali biološka danost, kot čut, temveč oko kot vizualno. Da bi v vidnem nastopilo vizualno, če tako rečemo, mora oko zmotiti ali zasukati označevalec: da bi videli oziroma da bi se nam nekaj pričelo kazati. Belo in črno sta tako med seboj v vozlu in bolj kot Wajcman to razvija, bolj nam daje čutiti, čeprav nikdar ne neposredno, da je problem tu topološke narave, kajpak v smislu Möbiusovega traku. Vse je v tem prevoju med spodaj in zgoraj, na točki, kjer sta nedoločljiva, četudi med njima čutimo notranji presledek. A ne gre za to, da bi se s tem ustvaril neki prostor ali jasen presledek med belo in črno, temveč da vznikne neka nova masa. Trenutek, ko se tega zavemo, torej kot možnosti, da lahko o tem začnemo razmišljati, bi bil skoraj nekaj filmskega: tu bi se lahko sklicali na t. i. vertigo effect, na učinek vrtoglavice, oziroma na t. i. dolly zoom učinek. Imamo ozadje in ospredje in naenkrat se iluzija prostora oziroma prostor, kot ga poznate, zruši. Torej ustaljena percepcija. Ustvarita se namreč dve gibanji. V francoščini temu učinku pravijo »travelling contrarié« ali »contra zoom«: to, kar je v ospredju, naenkrat sili v ozadje – ozadje, ki je bilo bolj kot ne kulisa ali nekaj, kar se – samoumevno seveda, še preveč samoumevno – ni premikalo in se ne bi smelo premikati, pa naenkrat kakor da oživi in se giba naprej proti nam, v ospredje, ali pa se poglablja. Kakor da se ozadje in ospredje ločita, silita eden proti drugemu ali pa bežita en od drugega, a ločiti ju povsem ne moremo. Prostor, kot smo ga poznali, se nekako splošči, a ne povsem, deluje kot neka masa, ki je kot ostalina v sebi zrušenega prostora, z dvema nasprotnima si gibanjima v sebi. To je povsem drugače kot v kubizmu. S tem dvojim gibanjem začutimo nekaj tretjega, kar ni ne subjektivno ne objektivno in kar ni sinteza med obema:

nekaj tretjega, kar to dvojno antitetično gibanje porodi in posledica česa to dvojno gibanje pravzaprav je.

Vzemimo sliko *Štirje kvadrati* iz leta 1915. Od daleč je, kar je, a od blizu dobimo še en dokaz, da naše razmišljanje o zgoraj in spodaj in o vozlu med njima ni zgrešeno. Dokaz, da se je pri Maleviču še kako mogoče sklicati na staro problematiko detajla v umetnostni zgodovini, a brez starega načina dešifriranja. Kaj vidimo od blizu? Res se moramo potruditi, najti res dobro reprodukcijo. Stvar je delikatna kot vse Malevičeve slike – tako delikatna kot odtenki bele in vsi rahli nakloni kvadrilateral, križev in vsega res tankočutnega, tihega dinamiziranja. Kot neki tihi zvok, zvok tišine ali gibanje tišine. Kar nas preseneti pri teh štirih bolj ali manj pravilnih kvadratih, je to, kar vidimo v samem centru slike – sicer ni svetlobni center, a ga v prenesenem pomenu lahko tako vzamemo. Izstopa karseda drobna, res drobcena Malevičeva poteza, tako človeška v tej četudi nepravilni geometriji, ki skuša za ščetinico čopiča povezati belo z belim. Komaj zaznavno, z rahlim podaljšanjem enega kota. Minimalno povezuje in ločuje in ko to opazimo nas takoj prebode igra med spodaj in zgoraj. Ustvari se virtualni presledek. Učinek je »mentalen«, bi lahko rekli. To ni napaka. Ni površnost. Poteza je drobcenosti navkljub od blizu zelo jasna. Iz bele gre rahlo navzven proti drugi beli. Rahlo podaljša belino, ki pa se ne stakne z drugo belino. Črna se. A tu je potreben prav ta dvojni ali dvakratni pogled. Se dotika ali ne? Tukaj vznikne nekaj fantomskega, v tem minimalnem. Nekaj dodatnega je dobesedno proizvedeno, ne samo artikulirano z neverjetno skopostjo sredstev.

III. NEINTERPRETABILNI OBJEKT

Stvari očitno še zdaleč niso tako neposredne ali samoumevne. Povsod nas preganja ta razlika ali nesovpadanje s seboj.[6] Toliko o vrednosti

6
Zveni naporno, zatorej bodimo malce humorni: celoto bi lahko povzeli z vicem, ki ga velikokrat uporabi Slavoj Žižek, torej s tistim znamenitim sovjetskim vicem o Rabinoviču oziroma Radiu Erevan, tj. Armenskem radiu. Poslušalec Radio vpraša, ali je res, da je Rabinovič na loteriji zadel nov avto, na kar mu odgovorijo, da v principu res, le da ni šlo za nov avto, ampak za kolo, ki pa tudi ni bilo novo, ampak staro. In pravzaprav ga ni zadel, temveč mu je bilo ukradeno. Torej, če vprašamo Radio Erevan: bojda je Malevič naslikal en črn kvadrat na beli podlagi. V principu to drži, le da kvadrat ni ravno pravilen kvadrat, pa tudi črn ni, in tudi bela podlaga ni nujno podlaga, povrhu vsega pa je še slabo naslikan in niti polakiran ni! Moramo dodati: prvi ni lakiran! Tista iz leta 1923 in iz leta 1929 nimata krakelir, ker je Malevič uporabil lak, bojda na tujo željo (galerist iz Tretjakovske je imel prste vmes), saj je prvi takrat že kazal preveč razpok.

ali teži tega opisnega naslova črnega na belem. Kaj nam pove tovrsten pristop h kvadratu? Kakšna interpretacija je to? Vse poigravanje s spodaj in zgoraj, z belim, črnim, z odtenki itn.? Pristop, ki karseda od blizu sledi ustroju suprematističnih elementov? Kako to misliti? Recimo kot umetnostni zgodovinar? Wajcmanov *Objekt stoletja* je seveda še vedno izvrstno izhodišče in doslej nepresežena interpretacija, ki pa je v resnici interpretacija manj, ne interpretacija več. Tu bi res težko govorili o kakršni koli hermenevtiki ali čemer koli pomenonosnem, kar bi, zelo poenostavljeno rečeno, prinašalo neko zgodbo. Vsekakor bi lahko govorili o obljubi pomena, ki še mora priti in ki v resnici kakor da nikdar ne more zares nastopiti ali se izkristalizirati. Z drugimi besedami rečeno, v umetnostni zgodovini smo bolj kot ne vajeni, kar je seveda poenostavitev, saj je pristopov ogromno in med seboj se seveda stalno mešajo, da umetnostna dela, če tako rečem, obravnavamo kot tekst, da jih torej beremo, kot bi bile slike besedilo. Kot da so nekaj, kar je za dešifrirati. Seveda, v trenutku, ko rečem dešifriranje, nas to v umetnostni zgodovini lahko spomni oziroma bi nas vsaj moralo spomniti na analitično ikonografijo Daniela Arassa, na njegovi izvrstni deli *Detajl* in *Subjekt v sliki*.

Ključno bi bilo vsekakor naslednje. Malevičevo temeljno devizo bi sledeč Alenki Zupančič lahko povzeli takole, v duhu slovitega Marxovega stavka: »Umetniki so svet doslej samo različno upodabljali ali reprezentirali, gre pa za to, da na njem nekaj ustvarimo« (2001: 10). In zopet smo takoj pri vprašanju začetka. Malevič torej svoj kvadrat razglasi za »prvo novo formo, ki je bila kdaj ustvarjena, za prvo slikarsko stvaritev v absolutnem pomenu besede, za rojstvo ploskve, pri čemer je katerakoli slikarska ploskev bolj živa kot katerikoli obraz s parom očmi in nasmehom, suprematizem pa začetek nove civilizacije« (Zupančič 2001: 10). Kot še pravi Malevič: »V sliki so hoteli reproducirati

življenje forme, reproducirali pa so nekaj mrtvega. Vzeli so vse, kar je živelo in utripalo, ter to pripeli na platno, kot na zbirateljske plošče pripnemo insekte« (Zupančič 2001: 10). Tu je treba poleg že omenjene prekinitve s starim, poleg purifikacije in destrukcije, poudariti tudi naslednje, in sicer nekaj, kar nam je jasno ali nam bi vsaj moralo biti jasno iz umetnostne zgodovine 20. stoletja. Ali je Malevičev kvadrat abstraktna slika? Pozitivni odgovor na to vprašanje lahko sprejmemo edino pod pogojem, da abstrakcijo ne dojamemo kot abstrahiranje, kot proces abstrahiranja. Abstrahiranje je namreč še vedno vezano na predmet ali na zunanjo referenco, če se tako izrazimo. Abstraktno je tu treba misliti kot začetek. Recimo takole: sedaj smo odpravili vse. Vse, kar smo imeli za samoumevno. Vse vrhunce zahodne umetnosti. Ali s tem res nastopi neka transparentnost, neka čistina? Bodimo zelo grobi: ubili smo vse, zavoljo umetnosti, ki ne bo več posnemala, prikazovala druge objekte in ki bo končno proizvedla svoj lastni objekt, če se znova skličemo na misel Alenke Zupančič (2001: 11). Tu je ta neomajna vera v radikalni prelom, ki se ga izreka in slika. Vse predmete, vso zgodovino, vse smo ubili, desublimirali, ponižali, de-enigmatizirali. Brezpredmetnost je tu. Vse, kar je referenca v več pomenih besede, pri čemer to ne vodi nujno v neko plosko avto-referenčnost ali avtofagijo umetnosti, ki je vendarle vseskozi obrnjena navzven, v svet. Naj bo to pogoj za začetek. A pristaviti bi morali naslednje: ta uboj ima v sebi nekaj nenadejanega, proizvede nekaj več. Računi niso tako čisti. Ne izidejo se. In to je tisto, kar se tu poskuša misliti. Da ta moč negativnosti ali negacije na koncu ostane z nekim presežkom v roki. S presežkom, ki je druga plat tega presledka, notranjega beli, ali te samo-razlike, kakor da bi bila bela sebi svoj lastni, a neujemajoči se predikat. Bela je … bela – to ni enako kot idealna samo-transparentna tavtologija, ki bi rekla: bela je bela. V prvem stavku

se vrine presledek: … Prav ta presledek, ta pigment v beli, ki je bela, a nekako ne more biti polno ona sama, je tisti, ki bo privabljal vse, kar je transparentnosti nasprotno. Tudi poetsko globino – tisto nekaj več. Sedaj smo res blizu vprašanju ateizma. Začutimo ga že v tem Wajcmanovem stavku: »Črni kvadrat bi prej kot *Okno, zaprto pred svetom*, lahko bolj zanesljivo poimenovali *Nad iluzijo spuščena zavesa*« (2007: 117). Drži. Zadaj ni nič. Misterija ni. In nič je spredaj. A to ni zadosti. Nekaj še naprej vztraja. Vrne se. Zavesa ni povsem padla. Popolne transparentnosti ni.

Sedaj lahko te niti združimo v vprašanju interpretiranja ali dešifriranja, ki smo ga odprli že dvakrat poprej. Preberimo si naslednje:

> *[O]bžalovanja vreden nesporazum [je], da se objekt zelo razlikuje od sanj, ki so kot neka vrsta okrašenega, šifriranega teksta, jezikovna tkanina, iz katere se lahko izvleče nit, medtem ko je objekt neka kost, nezvedljiva oziroma najmanj ne v celoti razrešljiva v besedi ali svojem imenu. Ne metafora, ne metonimija, ne strukturiran kot govorica, ampak objekt. Srečamo ga, zadenemo se vanj, včasih boleče. O njem se govori, vzrok je, najprej kramljanja, čeprav sam ni zgovoren. Objekt je objekt. (Wajcman 2009: 8)*

Z drugimi besedami: objekt ne govori, ne pripoveduje, ni ga več mogoče dešifrirati kot nekoč, tudi kot bi detajl, v smislu pomenonosnega ali označenega, objekt ni tekst. Objekt ni enostavno onkraj označevalca, onkraj tega, kar se reče ali kar se da reči; res je, da ga govorica ne more absorbirati ali prenesti v smislu transmisije, da gre za nekaj, kar besede ne morejo več reči, čeprav ga nenehno skušajo osmisliti, saj kakor da sili k interpretiranju. Sili nas govoriti, o njem pisati, kot da je neka velika enigma. Histerizira nas. Na kaj upamo, ko ga interpretiramo?

To nenehno interpretiranje je neustavljivo ali nenehno, zato ker nenehno nekaj predpostavlja, nekaj, kar bo še moralo nastopiti. V interpretiranju je nekaj, recimo temu, religioznega. Prav v tem predpostavljanju, pa naj bo predpostavljanje onstrana, pomena itn. Predpostavljanja nečesa onkraj kvadrata, ki bi bil kot medij prikazovanja nečesa onkraj slike same? Toda, ali ni prav to tisto, kar kvadrat ukinja? Res je, tu ni metafizike, ničesar nadnaravnega, ni onstrana, prej gre za eksces. A kakor da bi se v sliko vendarle ujel misterij sveta, kakor da bi privabljal vse to, kar ukinja. Naenkrat je kot Sfinga. Vstala od mrtvih. Včasih vse to zveni skoraj tako kot Benjaminova aura: njeno ukinjanje je njeno proizvajanje. Tako kot vse dekonstruiranje ali demitologiziranje: bolj ko dekonstruiramo, bolj privabljamo in poglabljamo enigmo. In kakor da tudi transparentnost, gonja za transparentnostjo, lahko enigmo še poglobi. Klica avre torej ostaja. Njen nastavek, torej po njenem razbitju. Mogoče je to naša kletka.

Tu imamo torej dve ravni, raven dela in raven naše recepcije dela. Celoto lahko povzamemo z dvema Wajcmanovima mislima, ki se ju premalo navaja:

> *Morda se bomo pa le morali privaditi na misel, da pravzaprav ni razlike med tem, ali domnevamo, da je nekaj za zaslonom, in tem, da verjamemo, da obstaja neki onstran vidnega, čemur seveda povsem enostavno pravimo »verovati«. Kaj pa, če bi, na primer, morali z nečim dokazati, da ne verjamemo, da obstaja nekaj onstran vidnega? Dokazovati lastni ateizem – zahteva je mučna… Mogoče pa struktura te slike, ki kot zaslon obenem kaže in skriva, do temeljev razgalja sam živec religioznosti. Zato bi bilo zanimivo razmisliti o veliki delitvi slikarstva na religiozna in ateistična dela, nedvomno mnogo bolj temeljni kot vse tiste*

> *zdelitve slikarstva na moderno in tradicionalno, ali pa na figurativno in abstraktno itn., pri čemer pa bi ta delitev seveda slonela na nečem drugem kot na vsebini slik. Vprašanje je sledeče: kaj bi bila ateistična slika? Je Malevičev* Črni kvadrat *religiozna ali ateistična slika? Povezava med sliko in verovanjem še ni bila dovolj premišljena. (2007: 93, 165)*

In nadalje: »Težava pa je v tem, da manj ko [moderno umetnostno delo] reprezentira, manj ko daje pomena, manj ko ponuja opore religioznosti, toliko bolj privzema zaprto formo, bolj izvablja tesnobna vprašanja kot 'kaj to predstavlja?' in torej bolj spodbuja, sebi navkljub, religiozno nagnjenost k pomenu« (prav tam).

Kvadrat bo privabljal vse tisto, kar razblinja, konec koncev tudi simboliko barv, vse tisto, kar je Malevič odpravil in na kar jasno opozarja Jean Claude Marcadé (2007): Malevič pač ni, grobo povedano, Kandinski. A vseeno bo privabljal vse mogoče obskurantizme, tudi »pravoslavno filozofijo«, če je kaj takega sploh mogoče vzeti resno. A vsega tega obskurantističnega ali nerazsvetljenega ali nerazsvetljenskega, ki se vztrajno vrača, ne gre obsojati. Celo več, podvomimo lahko, ali ateizem res pomeni to odpraviti ali se temu celo posmehovati. Ateizem ni avtomatično antiteizem, zlasti ne vulgarni liberalno-demokratski antiteizem Richarda Dawkinsa, Christopherja Hitchensa itn. Ateizem je tudi v prepoznanju te dimenzije, skoraj kot nenehna, konstantna borba proti temu, kar se vrne in kar se bo vračalo ter vztrajalo, dokler se bo interpretiralo ali kratko malo govorilo – ateizem ni lahkotna izjava »sem ateist« in že je stvar rešena. Vsakič znova si ga je treba izboriti. Gre prav zato, da uvidimo, kje se ta religiozna iluzija poraja in kje se bo še naprej porajala. Ob 140-letnici Malevičevega rojstva zatorej velja izpostaviti prav to včasih tako sladko past, ki jo nastavlja prav tisto, kar naj bi jo odpravilo. ❦

Literatura

ALBERTI, LEON BATTISTA, 2013: *On Sculpture*. London: Lulu.com.

ALBERTI, LEON BATTISTA, 2011: *On Painting*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press.

ARASSE, DANIEL, 2008: *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*. Paris: Flammarion.

BADIOU, ALAIN, 2005: *Dvajseto stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

DAMISCH, HUBERT, 1984: *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Seuil.

KUDRIAVTSEVA, CATHERINE, 2010: *The Making of Kazimir Malevich's Black Square*. Doktorska disertacija. University of Southern California. http://digitallibrary.usc.edu

MALEVICH, KAZIMIR, 1971: *Essays on Art 1915–1935*. London: Rapp & Whiting.

MARCADÉ, JEAN-CLAUDE, 2007: *L'avant-garde russe 1907–1927*. Paris: Flamarrion.

RANCIÈRE, JACQUES, 2003: *Le destin des images*. Paris: La fabrique.

TUPITSYN, MARGARITA, 2002: *Malevich and Film*. New Haven: Yale University Press.

WAJCMAN, GÉRARD, 2009: Zbirka. *Problemi* XLVII. 8. 5–52.

WAJCMAN, GÉRARD, 2007: *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

WAJCMAN, GÉRARD, 2004: *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier.

ZUPANČIČ, ALENKA, 2001: *Nietzsche: Filozofija dvojega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Summary

The article explores some of the consequences of perhaps one of the best interpretations of Kazimir Malevich's black square, namely, by Gérard Wajcman in his *The Object of the Century*. The main focus of the article is the topos of the window, first deployed in *The Object of the Century* and then further developed in what one could deem to be the sequel to the re-articulation of the question of the object in the 20th century (nothing as an object or nothing being an object): Gérard Wajcman's *Window*. The presupposition is that the juxtaposition of the black square and what was established with the Renaissance, i. e., with Alberti's far from innocent *De pictura* analogy between a painting and a (mental) window, helps us to delineate and even seize the fundamental shift in the artistic economy, or "perspective", that one could simply name as the break that is the advent of modernity in the visual arts.

If we take into account some of Malevich's most scandalous, yet typically avant-garde statements on what art (and also life) was before the advent of suprematism, especially the art of the old masters, his square can consequently and expectedly be seen as a rupture with the tradition of the analogy of a painting being as a (mental) window that opens onto or even into the world. The square is no longer a painting with a view, so to speak, and most definitely not with a view of the known, yet somehow discovered world, of the already established world. The break is therefore manifold, and simultaneously so. To close a window is to end a world, the world as was once known. One could thus say that Malevich's square is the closing of the window and the shattering of the known world: a total desubstantialization, very much in line with the reductionist tendencies in modernity. Yet one could also say that

the closing is already also an opening, that Malevich's square repeats Alberti's dictum: the square too is an opening, yet an opening onto nothing. However, nothing should not be understood as an absence of something, but literally as 'Nothing'. The conclusive point being that Malevich's square is not a portrait of the 'Nothing', as outside the painting, but 'Nothing' itself, (one of) its mode (s) of appearing. The very positivization or articulation of 'Nothing' in the visual.

This line of thinking about the square, or the way the very square actually already thinks, including the problems of reduction and the suprematist tonality (white on white) as the height of the articulation of the problem first exposed by the square, brings about consequences in terms of both interpreting artworks ("beyond" meaning) and the sacred and profane in art. The article therefore tries to expose in what way the square could be seen as a proper take on atheism in the visual arts, outside the problems of mere iconography, and without succumbing to anti-theism.

Marko Jenko

Marko Jenko holds a PhD in art history and a degree in French language and literature. Until 2010, he worked as a PhD researcher at the Department of Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Since December 2010, he has been working as a curator for Slovenian 20th century art at Moderna galerija (Museum of Modern Art, Ljubljana). In his theoretical work, he focuses primarily on questions concerning the knot between art, art history, psychoanalysis, and philosophy. He has translated works by Gérard Wajcman, Daniel Arasse, Jacques Lacan, Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Jean Starobinski, David Freedberg, Monique David-Ménard and others into Slovenian.

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24694

Minimalna razlika, prehod in umetnina
Minimal Difference, Passage and Artwork

MAGDALENA GERMEK ▸ *ninque.quenin@gmail.com*
SLAĐANA MITROVIĆ ▸ *mitrovic.sladjana@gmail.com*

Nova forma je lahko odgovor na absolutno nov začetek, ki pomeni destrukcijo vsega starega. Hkrati pa lahko kreacijo čisto nove forme razumemo ne kot rezultat destrukcije, temveč kot odgovor na minimalno razliko: v minimalni razliki med belim in belim ostane forma. V minimalni razliki leži osnovna, primitivna, minimalna forma, ki ni forma minimalne predmetnosti, temveč je forma minimalnega prehoda. Ali je možno razumeti umetnino kot prehod med novim in starim svetom? Umetnina je pojmovana kot zev, ki še vedno dopušča tradicionalno zasnovan koncept gledalca, a nas hkrati napoti na »lastne ruševine«, kjer ni možno misliti nič drugega kot izpraznjeno materijo nekega starega spomina. V tem smislu je prehod razumljen kot odprta forma umetnine, ki na pragu svojih ruševin lahko odpira nove možnosti umetnosti.

MINIMALNA RAZLIKA, PREHOD, *ČRNI KVADRAT*, *BELI KVADRAT NA BELI PODLAGI*

The new form can be a response to the absolute new beginning, which represents the destruction of everything old. At the same time, we can see something else. The creation of completely new form can be understood not as a response to the destruction, but as a response to the minimal difference: in the minimal difference between white and white lies the form. In this minimal difference, lies the fundamental, primitive, minimal form, which is not a form of minimal objectivity, but a form of minimal passage. Can we understand a work of art as a passage between the new and old world? A work of art as a gap that still permits the traditional concept of an observer, but at the same time leads us to "its remains", from which it is not possible to conceptualise nothing else but the emptied material of some old memory. In this sense, the transition is understood as an open form of an artwork that is opening up new possibilities of art while standing on the edge of its remains.

MINIMAL DIFFERENCE, PASSAGE, *BLACK SQUARE*, *WHITE ON WHITE*

MINIMALNA RAZLIKA

V besedilu »Petnajst tez o umetnosti« (Badiou, Fifteen) Alaina Badiouja lahko preberemo zanimivo tezo, da se v današnjem kapitalističnem svetu, v katerem vlada dobesedna obsesija z novim, umetnost sooča z nevarnostjo, da izgubi vso moč svoje radikalnosti, kritičnosti in subverzivnosti. Gonilna moč sodobne umetnosti namreč izhaja iz same želje po ustvarjanju novih form. Pomembni premiki v zgodovini umetnosti se običajno interpretirajo kot revolucionarne iznajdbe umetniških form, ki pred tem niso obstajale. V razumevanju umetnosti kot predhodnice (»avant«) oz. napovedovalke nove ideje in nove vizije, kot ustvarjalke in zaščitnice (»garde«) *novega kot takega*, leži paradoksalna nevarnost umetnosti, da obtiči na obskurni poziciji. S te perspektive je relevantno tudi vprašanje, v čem se razlikuje umetniška potreba po ustvarjanju novih form od tržnega imperativa po konstantnem proizvajanju novih modelov in blagovnih znamk npr. računalniške tehnologije, avtomobilske industrije, bele tehnike ipd. Ali se spremenljivost umetniške forme lahko enači z nestanovitnostjo tehnoloških izumov, npr. mobilnega telefona Samsung Galaxy S9, ki je že s samo pojavitvijo na trgu postal zastarel in, kar je še slabše, *démodé*. Vse to je popolnoma v skladu z logiko kapitalizma, v katerem se produkcijski sistem preprosto nikoli ne sme zaustaviti. Zato za svojo ohranitev in reprodukcijo vseskozi potrebuje modifikacije, posodabljanja, »izboljševanje«, »raznovrstnost«, novost. *Novost* je v kapitalizmu najbolj cenjeno potrošno blago in sama po sebi predstavlja dobrino.

In ravno na tem mestu je treba narediti zarezo. V svojem celotnem filozofskem opusu Badiou vztraja na ideji, da je treba poiskati možnosti za radikalno formo spremembe, ki je od strani kapitalističnega sveta nepredstavljiva, nepričakovana in strogo gledano nemožna. Samo tista

sprememba, ki izhaja ne iz možnosti danega sistema, temveč iz njene čiste nemožnosti je radikalna in revolucionarna sprememba. Toda, kako uvideti razliko med spremembo, ki ohranja obstoječe stanje stvari od spremembe, ki to stanje radikalno spremeni? Za slednje bi lahko rekli, da se nanaša na razliko, ki je tako subtilna in obenem tako bistvena, da jo najbolje označi sintagma »minimalna razlika«.

Minimalno razliko Badiou uporablja v zvezi s svojim ključnim filozofskim konceptom odtegnitve (Badiou svojo filozofijo velikokrat označi kot »odtegnitveno filozofijo«). Resnica se *odteguje* vsakršni vednosti in labirintu smisla;[1] resnica ni vednost, ni smisel, ni nosilec pomena, ni mnenje. Resnica je generična in neskončna.[2] Za Badiouja obstajajo štiri postopka resnice: politika, ljubezen, znanost in umetnost, kar ne pomeni, da se štiri področja pojavljanja resnic lahko med seboj zamenjujejo; umetniška resnica nima nič z znanstveno, politično ali ljubezensko resnico. V odnosu na to, kar smo prej izpostavili, bi znalo presenetiti, da Badiou definira resnice prav kot produkcije *novega* in *univerzalnega*. Resnica radikalno spreminja obstoječe stanje situacije tako, da vnaša nove, prej neobstoječe elemente (ali elemente z minimalno stopnjo obstoja v odnosu na logiko dane situacije), ki se univerzalno naslavljajo na vse. Univerzalnost resnice se lahko razume tudi tako, da so, kljub temu da nastajajo v konkretnem svetu, *trans-svetovne* oz. da veljajo za druge svetove in čase. Z drugimi besedami, resnice se pojavljajo v določenem zgodovinskem času in so obenem večne.

Če se vrnemo na začetek in obnovimo vprašanje o minimalni, toda hkrati ključni razliki med spremembo, ki ne spremeni ničesar (Badiou takšni spremembi *v Logikah svetov* pravi »modifikacija«, 2006) in spremembo, ki tako radikalno spremeni danost, da se pojavi sam nič situacije,[3] lahko k temu dodamo novo vprašanje, kako proizvajati umetniške forme, ki bodo večne in nove ter bodo vztrajale v preseganju

1
To ne pomeni, da je resnica iracionalna. Za Badiouja vednost preprosto pripada obstoječemu stanju situacije. Vednost ni nekaj kar proizvaja novo, ampak je enciklopedija, ki ohranja staro, že obstoječe in je zato v konfrontaciji z resnicami, ki so produkcije novega.

2
Badiou razume resnice kot generične množice. Gre za koncept, ki ga je Badiou prevzel od matematika Paula Cohena. O tem več v Badiou 1988.

3
Po Badioujevi ontologiji je »bit kot bit« razumljena kot nekonsistenca (ali sam nič), ki se z radikalno oz. dogodkovno spremembo pojavi na površje. Drugače pa je v normalnem stanju situacije *statusa quo* neopazna.

danosti, a hkrati ne bodo podvržene kapitalističnemu imperativu novega kot tržnega blaga. To pa konec koncev pomeni vprašati se, kaj sploh je umetniška forma.

V zgoraj omenjenem besedilu »Petnajst tez o umetnosti« Badiou pravi, da umetniška forma nikoli ni proizvedena *ex nihilo*, kot to počne Božja kreacija. Specifičnost umetniške produkcije je v tem, da se konstantno giblje med nečim, kar ni forma, kar je »brez-formno«, in samo formo. Kar pomeni, da bi lahko na umetniški postopek gledali kot na postopek *očiščevanja* [fran. *épurer*], ki se giblje med tema dvema skrajnima poloma. V umetnosti sta tako v razmerju vedno, kot temu pravi Badiou, nekakšna »nečista forma« in postopek progresivnega prečiščevanja te nečiste forme. Delo Kazimira Maleviča predstavlja odlično uprizoritev tega postopka. »*Beli kvadrat na beli podlagi* je na področju slikarstva višek očiščenja« (Badiou 2005: 76). Kar ni daleč od suprematistične misli, da je belo osvobojeno »obarvanega fona neba« (Малевич 2010: 109). Osvobojeno ali prečiščeno. V nekem drugem besedilu Badiou zapiše: »Očitno je, da je vprašanje umetnosti vprašanje premestitve meje med tem, kar ima formo, in tem, kar je razumljeno kot brez-formno. Navsezadnje lahko zgodovino sodobne umetnosti razumemo kot postopno vključevanje vedno večjega dela brez-formnega v dispozitive, ki so formalni vsaj zaradi tega, ker so ločeni, čeprav jih ločuje skorajda nič« (2011: 29). Duchamp je izrazit primer tovrstnega premeščanja oz. širjenja formalnega na račun brezformalnega. Če pustimo ob strani izraz očiščevanje, lahko rečemo, da se med tema dvema skrajnostma (forme in ne-forme) zgodi postopek vključitve: vključitev »prvotne materije« v neko umetniško formiranost. »Umetnost je danes morda tisti kraj, na katerem se eksperimentira z neskončnim načinom, na katerega se nenehno premešča rob med neposredno breformnostojo in formalnim« (prav tam).

Badiou govori o »robu«, ker gre dejansko za rob ali t. i. »minimalno razliko«. Sodobna umetnost je posebej naklonjena približevanju robu, ki je na meji med umetniško formo in tistim, kar ta forma ni. »Sodobna umetnost se v svojem delovanju sprašuje, kaj je forma, s tem ko raziskuje njene minimalne diferencialne možnosti« (prav tam). Poudarek je na *minimalni* diferenciranosti kot tudi na *diferenciranosti*, ki nikakor ne izgine, ne glede na to kako močno jo minimaliziramo. Kajti, kljub temu da se sodobna umetnost zelo približa robu, ki deli umetnost od ne-umetnosti, in da svojo formo uspe »raztegniti« z vključitvijo katerega koli objekta (pisoar, kolo itn.) v območje umetniškega dela, se umetnost nikoli ne bo mogla zreducirati na to neumetniško surovino, ki jo inkorporira vase. V duhu Platonove filozofije Badiou pravi: »Na robu empiričnega, vendar ne reducirani nanj, nas [umetnost in matematika] poučujeta o tem, kaj je forma, kar nam omogoča začeti naš vzpon k povsem formalnem dojetju Idej« (prav tam, 24). »Empirično« lahko tukaj razumemo kot tisto, kar je brez-formno, o katerem smo pisali zgoraj, »Idejo« pa kot samo umetniško resnico.

Bistveno je torej, da razlika med umetniškim in ne-umetniškim, četudi razumljena kot minimalna, kot sam rob, mora ostati. Na tak način bomo razumeli, da minimalna razlika ni zgolj zanimiv izraz, temveč je koncept, ki ima odtegovalno moč delovanja. Gre za »odtegovalni miselni protokol«, ki se nikoli ne sme zamenjati s »protokolom destrukcije«. (Badiou 2005: 77). Vztrajanje na razliki pomeni, da danost (empirično, brez-formno) odtegnemo, ne pa da jo uničimo. In če se vrnemo na Malevičevo sliko *Belega kvadrata na beli podlagi*, lahko jasno zapišemo, da tisto, kar ta slika uprizarja, ni destrukcija, četudi so ideje suprematizma predstavljene z izničevalnimi imperativi, kot so »izničiti lepe umetnosti«, »izbrisati stare dneve«, »umetnik-idol je relikt preteklosti«. V tej negaciji namreč vidi Badiou skupno

strast političnih in umetniških projektov, značilnih za 20. stoletje, in sicer, da gre za politične in umetniške postopke, ki iščejo najbolj *realno* politične ali umetniške realnosti. Toda priti do tega *realnega* pomeni destrukcijo navideznega. Vse, kar kaže znake in postopke montaže, kopiranja in izkrivljanja *realnega*, je obsojeno na destrukcijo. Ko Malevič trdi, da je suprematizem »nov slikarski realizem«, misli na realizem, ki se je izgradil z *realnim* samega slikarstva, do katerega je prišel z destrukcijo dekorativne slikarske umetnosti. Paradoksalno je to, da nas »strast do realnega« hkrati oddaljuje od realnega. Po Badiouju to pomeni, da bolj, ko se približamo realnemu, bolj je to realno sumljivo; »v sumu se nahajamo, ko se nahajamo v odsotnosti vsakega *formalnega kriterija*, ki bi omogočil razlikovati realno od dozdevka« (poudarek naš, Badiou 2005: 20).

Tovrstni formalni kriterij umetnosti bi lahko bil ravno v skrbi za ohranitev roba oz. da minimalna razlika ne izgine. V tem smislu je Maleviče delo izjemen primer paradigme umetniške forme in same umetniške resnice, ki ubere alternativno pot do *realnega*: ne pot destrukcije, temveč pot odtegovalne, minimalne razlike. »Paziti moramo«, pravi Badiou, »da *Belega kvadrata na beli podlagi* ne interpretiramo kot simbola destrukcije slikarstva, saj gre za odtegovalno sprejetje« (prav tam, 77). Badiou v svojo razlago vključi tudi Mallarméjevo misel, ki pravi, da se »nikoli ni zgodilo nič razen samega mesta« (*Rien n'a jamais eu lieu que le lieu*), kar se lahko razume kot vztrajanje na minimalni razliki, ki se odpre med *lieu* (»mestom«) in *avoir lieu* (»zgoditi se«): »[P]onazoritev minimalne, toda absolutne razlike, razlike med mestom in tem, kar se na tem mestu zgodi, razlike med mestom in zgoditi-se. Če vzamemo to razliko kot belino, potem se konstituira v izbrisu vsake vsebine, vsakega izstopanja« (prav tam). Belina torej uprizarja dvoje. Belina je neko mesto, na katerem ni izstopanja, ni razlikovalne vsebine,

ker je vsebina izbrisana, preprosto se nič ni zgodilo razen same beline. Toda, belina je obenem tudi nekakšno »zgodilo se je«. Na beli podlagi je beli kvadrat, in v tej vmesnosti med belim in belim je minimalna in hkrati absolutna razlika, ki kaže na to, da se je nekaj spremenilo. Belo na belem tako dejansko vizualno manifestira samo misel o minimalni razliki, ki govori o tem, da je naloga umetnosti v vztrajanju na razliki, na robu, na meji med danostjo in spremembo, med empiričnim in formalnim, oziroma med brez-formnim in formnim. Radikalna sprememba namreč ne pomeni maksimalne destrukcije, temveč minimalen in absoluten moment razlike. »*Beli kvadrat na beli podlagi* je neka propozicija v misli, ki *minimalno razliko zoperstavi maksimalni destrukciji*« (poudarek naš, prav tam). To, kar umetnost v svoji umetniški proizvodnji naredi, je *prehod* med »mestom« in »zgodilo se je«: »*Beli kvadrat* je moment, ko si uprizorimo ta *minimalni razmik*« (poudarek naš, prav tam).

PREHOD IN UMETNINA

Gérard Wajcman v svojem znamenitem delu *Objekt stoletja* prepozna »ruševino« in »spomenik« kot temeljni identiteti umetniškega dela 20. stoletja, stoletja destrukcije in iznakaženosti, ki je porodilo tudi vprašanje, na kakšen način lahko tu živi umetniško delo. Vprašanje se nam zastavlja, kako lahko gledamo na umetnost 20. stoletja, ne da bi mislili plinskih celic in množičnega opustošenja, ki ga je to stoletje prineslo? Taborišča so trajno poškodovala vsako umetniško delo, ki je nastalo v tem stoletju. Podobe so se deformirale in nikoli več ne bodo enake. Z zgodovinskega stališča se je zgodil nekakšen rez med starimi in novimi podobami, med tradicionalno in novo umetnostjo, med gledalcem in objektom, zato se zdi, da danes potrebujemo nov koncept branja

podobe kot prehoda. Že z jezikovno definicijo prehoda kot kraja ali prostora, kjer je mogoče priti z ene strani na drugo stran, prepoznamo, da gre za spremembo mesta, s tem pa se zgodi tudi sprememba pogleda in miselne perspektive. Prehod se kaže kot vez med enim prostorom in drugim, kot popkovina, ki povezuje novi in stari svet, novi in stari objekt, ter lahko približa in poveže dve nemogoči točki. Prehod označuje gibanje, zapuščanje starega in drsenje k novi podobi. Ob tem se dogaja proces preobrazbe našega pogleda in telesa. Kako razumeti nove podobe 20. stoletja, če ne gremo skozi prehod? Kajti prehod pervertira, spreobrne, razgradi in na novo sestavi pogled, hkrati pa tudi spreminja orientacijo telesa, razprši težnost, ukrivi maso, in s tem zasnuje novo štetje in novo življenje umetniškega objekta.

Pogledali si bomo tri primere prehoda, za katere naj takoj povemo, da niso povezani ne časovno, ne linearno ali kakor drugače umetnostno-zgodovinsko. Zanimal nas je prehod kot proces skozi kateri dosežemo telo objekta, notranjost, ki od gledalca zahteva, da se prepustiti spremembi lastne pozicije. Izbira umetniških objektov je bolj naključna, kakor da bi bila konceptualno ali časovno povezana.

Spomenik revolucije Dušana Džamonje je ustvarjen iz navpičnih masivnih betonskih blokov, ki so toliko razmaknjeni med seboj, da je možen vhod v telo kipa. Strukturna postavitev monolitnih blokov nas vodi skozi prehode, vrata, odprtine do samega objekta, kjer se gledalec skozi nemogočo ozkost odprtine prebije do samega jedra, v trebuh kipa. Toda za gledalca ta vhod v trup spomenika ni nič kaj lahkoten, temveč se ob tem zgodi neke vrste tesnobna situacija, majhna odprta reža postane zgovorna in z ozkostjo prehoda naravnost preti, da se boš zataknil, zagozdil med mogočno zarezo dveh betonskih blokov. A lasten telesni uspeh ob tem, ko si prodrl v objekt, zagotavlja nov pogled, in ta se zgodi, ko preideš iz zunanje lupine spomenika v njegovo

notranjost, v krožno votlino, ki je odprta proti nebu. Še trenutek nazaj je bil občutek hladne megalomanske materije živo prisoten, v globoki notranjosti kipa pa se je spremenil v iluzionistično podobo. Hladna hrapavost sivih monolitnih blokov betona je transformirana v žarkasto strukturo na vrhu kipa, kjer je možen izhod iz utesnjenosti materiala. Nova svetloba, ki se je odprla pogledu, je obljublja za novo življenje, svetlejšo prihodnost, je simbol zmage dobrega nad zlom. Spomenik je bil postavljen leta 1972 kot spomin na strašne množične pokole, ki so se zgodili na območju Kozare v času druge svetovne vojne. Odprtina za vhod v spomenik ima iniciacijski, očiščevalen učinek. Spomenik je nujen spomin na strašno nemisljivo zgodovino, ki se nikoli ne sme pozabiti, nikoli ponoviti, hkrati pa objekt opogumljala gledalca na nov začetek. Prodreti moraš v srž telesa objekta, prebiti opno med tradicionalno monadno zaprtostjo umetnine in lastnim telesom distanciranega opazovalca. Ker se vmesni prostor dveh blokov toliko zoži, zaniha tudi naše telo. V tem smislu se zgodi prehod, ki od samega telesa zahteva gledanje navzgor v žarkasto strukturo, v novo svetlobo in k novem mišljenju.

Drugi prehod, ki nas zanima je delo Marine Abramović in Ulaya iz leta 1977. Ob odprtju razstave sta umetnika v Galeriji moderne umetnosti v Bologni izvedla performans. Abramovič in Ulay sta stala popolnoma gola na samem vhodu galerije s pogledom obrnjenim drug v drugega. Postavitev je od obiskovalcev terjala, da stopijo skozi barikado golih teles umetnikov, ob tem pa je ozkost vhodne odprtine narekovala, da se vsak obiskovalec dotakne umetnikovega telesa. Vsak obiskovalec se je moral odločiti, kam bo usmeril svoj pogled – k moškemu ali k ženski? A ravno to namerno dotikanje golega umetnikovega telesa in sočasno srečanje z njegovim pogledom transformirata gledalčev odnos do umetnine. Dotaknil si se golega umetnikovega telesa,

zato ne moreš več bivati na ravni anonimnega distanciranega pogleda, ki vstopi v galerijski prostor na sproščen obisk razstavljenih objektov. Performans je označil zgodovinski prehod od nedotakljivega galerijskega objekta k fragilnem, otipljivem objektu-umetnikovem telesu.

Naše raziskovanje nas nazadnje vodi do prehoda pri Malevičevem *Črnem kvadratu*, temeljnem elementu suprematističnega slikarskega besednjaka. Ideja o čistem slikarstvu, osvobojenem od realistično-simbolističnih tendenc se pojavlja pri vseh manifestih med leti 1900 in 1914. Ni presenetljivo, da je razbremenitev izpod historične tlake bila ravno geometrijska forma. Kot Malevič v svojih spisih navaja: »Rimske in grške mojstre je potem ko so dosegli znanje o človekovi anatomiji in ustvarili predstavo, ki je bila realistična, pohodil estetski okus, ki je namazal in napudral njihov realizem. Miloška Venera je slikovit primer upadanja. To ni realna ženska, temveč parodija. Michelangelov David je monstrum. Njegova glava in torzo izgledata, kot da bi bila izklesana iz dveh nesoglasnih form: fantastične glave in realističnega torza« (Malevič 1980: 7). V tem opisanem razmiku med starim in novim svetom, med klasično umetnostjo in zahtevami sodobnega časa je nastal *Črni kvadrat* kot popolnoma nova slikarska stvaritev. Za Maleviča je kvadrat tista forma, ki bo prinesla spremembo v umetnosti. O njem pravi: »Kvadrat je živo, kraljevsko dete. Prvi korak čistega ustvarjanja v umetnosti. Pred njim so obstajale naivne deformacije in kopije narave« (prav tam, 12).

Črni kvadrat zaobjema določeno mesto prehoda umetniškega dela, zarezuje se med staro in novo formo slikarstva. Stara podoba je dobila geometrijske razsežnosti in sočasno odprla nova vrata umetnosti kot nulta forma, kateri so odprte vse možnosti. Ne gre samo za to, da nam gledalcem *Črni kvadrat* nadane nova očala, s katerimi vidimo svet drugače, kot to formulira Wajcman, temveč gre za čisto telesno izkušnjo. Ker

Črni kvadrat nima nič od ustaljenih, zgodovinsko znanih označevalcev prostora, nima vzora, nima zgodovine, nastal je iz nič, lahko potem sam na novo moderira spremembe forme in naše prostorske koordinate. *Črni kvadrat* ni preslikava, ni zrcalo, ni okno, temveč je tista črna tesnobna praznina nas samih, naše subjektivnosti, nulta forma realnosti, nič in hkrati vse. Ob srečanju s *Črnim kvadratom* mora gledalec izkusiti proces inicijacijskega očiščenja od preteklosti, očiščevanja od vseh preslikav narave, vseh zrcalnih slik našega življenje, vseh perspektivičnih oken ali drugače povedano – gledalec mora razpustiti tradicionalne kopije svojega telesa in drugih zunanjih izkustev, da bi svoje telo prepoznal v črni praznini, neskončnem prostoru, ki je začetek štetja novega časa in vseh možnosti novih form v umetnosti.

Literatura

BADIOU, ALAIN, 2011: Umetnost in matematika. *Filozofski vestnik* XXXII, 3. 23–34.

BADIOU, ALAIN,, Fifteen Theses on Contemporary Art. *Lacan*. [http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm]

BADIOU, ALAIN,, 2006: *Logiques des mondes. L'être et l'événement, 2*. Pariz: Seuil.

BADIOU, ALAIN,, 2005: *20. stoletje*. Ljubljana: Analecta.

BADIOU, ALAIN,, 1988: *L'Être et l'Événement*. Pariz: Seuil.

MALJEVIČ, KAZIMIR, 1980: *Suprematizam-Bespredmetnost*. Beograd: Studentski Izdavački centar UK SSO,.

МАЛЕВИЧ, КАЗИМИР, 2010: *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Плави круг, Логос.

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

Sažetak

Rad pristupa delu Kazimira Maleviča iz dve odvojene perspektive. Prvi deo članka se koncentriše na koncept minimalne razlike, preuzet od francuskog filozofa Alaina Badiouja. U minimalnoj razlici leži osnovna, primitivna, minimalna forma, koja nastaje na mestu susreta neformirane materije neumetničkog objekta i umetničke formiranosti. Osnovno vodilo pojma minimalne razlike je insistiranje na samoj razlici, koja razdvaja umetničku istinu od datosti i *statusa quo*. *Beli kvadrat na beloj podlozi* Kazimira Maleviča manifestuje razliku med belim i belim, koja jeste minimalna ali je istovremeno i apsolutna. Koncept minimalne razlike se takođe može razumeti kao minimalni razmak, odnosno prelaz. Sa konceptom prelaza nastupa drugi deo rada, koji se koncentriše na sledeće pitanje: da li možemo razumeti umetničko delo kao prelaz između starog i novog sveta? Prelaz će se potražiti u delu *Spomenik revolucije*, Dušana Džamonje, u umetničkom performansu Marine Abramović i Ulaya (1977) i u *Crnom kvadratu* Kazimira Maleviča. Minimalna razlika ili prelaz se tako razumeju kao otvorena forma umetničkog dela, koji na pragu svojih ruševina otvara nove mogućnosti same umetnosti.

Magdalena Germek

Magdalena Germek graduated in philosophy at the University of Novi Sad with the thesis Political of epistemology of Michel Foucault. *Currently she is a PhD candidate at the ZRC SAZU Postgraduate School in Ljubljana. She has published papers on ontology, logic and aesthetics in contemporary philosophy, with a particular focus on the works of Alain Badiou. Her research interests include logic of form, and logic of appearance in philosophy, art and psychoanalysis.*

Slađana Mitrović

Slađana Mitrović graduated from the Department of Fine Arts in Maribor in 2006 and at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana in 2009. In 2013, she graduated with a PhD in art anthropology at the ISH, Ljubljana, Faculty for Postgraduate Studies of Humanities. She is active as a researcher and painter.

Essays

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24695

Ejdologike Kazimira Maljeviča
Eidologies of Kasimir Malevich

VLADIMIR MEDENICA ▸ *vladimirmedenica@yahoo.com*

Pod ovim nazivom sam prijavio referat za konferenciju u Ljubljani, koja je bila posvećena velikom ruskom avangardnom slikaru, Kazimiru Maljeviču, povodom 140-godišnjice od njegovog rođenja. Konferencija je bila održana u maju ove godine (ne pamtim više tačan datum, ne pamtim kada sam govorio, da li osmog ili osamnaestog maja, ali pamtim da je to bilo u dva sata posle podne a da sam već u tri, pola četiri, krenuo nazad za Beograd). Naziv zahtevan, kojim sam, u stvari, samom sebi pokušao da nametnem jedan ozbiljan zadatak jednog ozbiljnog istraživanja Maljevičevog dela u celini, koje bi (istraživanje) kroz uporednu analizu njegove slikarske prakse (ejdos) i njegovih programskih i filosofskih tekstova (logos) pokušalo da da poslednji odgovor na stvaralačku ideju ovog genijalnog umetnika. Elem, koliko je bila velika moja pretenzija, toliko su snage da se ona realizuje bile male, i od ejdologika nije na mom predavanju bilo maltene ništa. Umesto da sam već odavno dovršio rad, dan uoči polaska ja nisam još ni počeo da ga pišem, ne čak ni da pišem, nego ni u glavi da koliko-toliko osmišljavam svoje izlaganje. Naravno, imao sam neku nejasnu ideju o tome šta bi to trebalo da budu ejdologike, ali od nekakvoga racionalnoga određenja tog pojma, jasno u rečima iskazanog, nije moglo biti ni govora. Govorio sam nešto sasvim drugo, ne sećam se čak ni da li sam bilo šta o ejdologikama rekao, počeo sam uspomenom na beogradsko izvođenje kosmičkog oratorija *Jurijev krug*, kada sam i upoznao njegovog reditelja Dragana Živadinova, koji je u jednom trenutku ustao i na pozornici beogradskog Doma Omladine prošetao ispred zahuktalih muzičara i recitatora, a ispred filmskog platna na kome se lagano okretala kosmička stanica, sa podignutim rukama koje su držale ništa drugo do ovu knjigu, koju i ja sada držim pred vama, oponašajući Živadinova, knjigu Maljevičevih sabranih dela *Bog nije zbačen*, na preko hiljadu strana teksta, i još preko 200 strana sa reprodukcijama njegovih najznačajnijih slika i plakata pride, a koju

„ja sada držim pred vama, baš kao i on onomad, izražavajući mu tako zahvalnost za prvu veliku promociju Maljevičeve knjige u Beogradu“, knjige kakve nije bilo niti ima ni u Rusiji, ni u Americi, i to za vreme izvođenja njegovog oratorijuma *Jurijev krug*. Taj je *Jurijev krug*, baš kao i Maljevičeva knjiga *Bog nije zbačen*, prošao u Beogradu gotovo nezapaženo, za beogradsku provinciju bila je to u najboljem slučaju čista ezoterija u kojoj je moglo da istinski uživa (i uživalo je) nekoliko znalaca-sladokusaca i još otprilike toliko slučajno naletelih gledalaca i čitalaca.[1] Ovaj moj gest nije bio samo izraz zahvalnosti Živadinovu, već i svojevrsna, unapred smišljena krađa vremena od sopstvenog referata, jer u glavi sam o ejdologikama sada imao još manje nego pre izlaska na govornicu. I počeo sam, sećam se, pokušajem da dam odgovor na pitanje koje sam samom sebi postavio, naime, zašto je naziv u množini a ne u jednini, zašto ejdologike a ne ejdologika? Pa zato – čini mi se da sam tako odgovorio na to samom sebi postavljeno pitanje – što, imajući u vidu jedinstvo Maljevičevog slikarskog poduhvata, njegove likovne prakse i njegovih programskih i teorijskih radova, moramo neprestano držati u glavi sva značenja koja su reči ejdos i logos imala kroz istoriju svoje upotrebe, sve do Maljeviča, a ako to nismo u mogućnosti, onda moramo barem imati jasnu svest o toj višeznačnosti, o toj polisemiji, te, na kraju, i o svim mogućim kombinacijama tih značenja i iz tih kombinacija proisteklih značenja u okviru složenog pojma ejdologika, koji sam, usput budi rečeno, skovao po ugledu na Elijadeove *Mitologike*. Rekao sam, čini mi se, još i to da formalna logika, kakvu je ustanovio Aristotel, čini samo jedan nivo ejdologika, nekada izražavan rečima a sada slovima i matematičkim simbolima kao svojevrsnim ejdosima, te da logika, recimo egzaltacije (ushićenja, oduševljenja, uzdizanja), logika razaranja i stvaranja, o kojoj je govorio Maljevič, jeste sasvim drugačija logika, a ne prosto nešto alogično, baš

1
Trajao je Vaskršnji sajam knjiga u Domu Sindikata, bilo je negde oko sedam uveče, već smo na štandu cepali pivo, Gile, Ivan Šumenko i ja, kada nam je prišla Nada Petronijević, novinar Studija B, i upitala me: – Hoćeš li da prodaš jednog Maljeviča? – Čuj ovo, vadi pare! – Moramo do Doma Omladine, knjigu hoće da kupi jedan Slovenac. – Ma neka Slovenac dođe ovamo, vidiš da smo zauzeti. – Što si takav, ponesi knjigu, čovek ima predstavu, koju bi baš ti trebao da pogledaš. Pošto Nada očigledno nije imala nameru da bez mene i Maljeviča ode na predstavu, ja sam na kraju pošao za njom, a Gile za mnom, a Ivan Šumenko je ostao sa svojom flašom da pokuša da utopi i neku knjigu. Ušli smo u hol, spustili se do sale, a Nada je kazala: – Sada će on. Gledao sam u pravcu u kome i ona, i odmah sam ga prepoznao, čoveka koga nikada ranije nisam video. Ćelav ili obrijane glave, u crnoj majici sa stilizovanim Maljevičevim krstom. Rukovali smo se i ja sam mu predao knjigu. Nemam novac pri sebi, pogledaj predstavu pa ćemo posle predstave regulisati naše ekonomske odnose. Ušli smo Gile i ja, seli, i… u trenutku kada je Živadinov ustao i prošetao po ivici bine držeći →

kao što ni zaum nije ništa nelogično, alogično ili pak ilogično, nego je njegova logika za nas još uvek stvar po sebi, budući da mi jednostavno ne živimo u svetu duha, svetu s obe strane ogledala. Naš život je u duhovnom smislu još sasvim nerazvijen i jednodimenzionalan, on je imbecilan, a ne dečiji. Duh bez mašte, bez uobrazilje, bez ushićenja-egzaltacije nije čak ni privid koji spiritisti prizivaju držeći se za ruke oko okruglog stola, koji od prisustva toga privida počinje da se trese, jasno time stavljajući do znanja da je u pitanju neka prevara u kojoj svi učesnicu učestvuju ne želeći da o tome išta znaju, on je nešto još mnogo gore od toga. Tako ni intuicija nije samo jedan oblik saznanja (neposrednog sagledavanja) čega kod Maljeviča nesumnjivo ima, nego i način zahvatanja i postavljanja stvaralačkih ideja kako u domenu njihovog nastajanja, tako i domenu njihove realizacije, njihovog izlaganja (recimo, izložbena postavka), logika intuicija (ili spregnutog vizuelno-zvučnog saznajnog udara) je daleko od toga da je razvijena, štaviše, nije ni u začetku; ali svakako predstavlja jedan još neodređeni nivo ejdologika, jednu zasebnu ejdologiku. Već i sama podela koju je izvršio Nikolaj Loski na čulnu, intelektualnu i mističku intuiciju, govori o posebnim sferama logike intuicije, a s obzirom na njen predmet. Predmet čulne intuicije bi mogla biti pojedinačna slika, njen, da tako kažem, pojedinačni smisao, njeno nastajanje i njeno „razumevanje“; intelektualna intuicija

→ Maljevičevu knjigu u visoko podignutim rukama, Gile mi se okrenuo i sa krivim poluosmehom, jednog izbečenog oka, rekao: – Mečiću, vidim ja da od evrića neće biti ništa. A ja, koji sam došao zbog evrića, odlučio sam već posle prvih zvukova oratorijuma i prvih slika kosmičke stanice koja se lagano okretala sa ćiriličnim natpisima na uređajima i komandama, da odavde izađem bez evrića. Posle predstave smo se sreli i ja sam odbio evriće, knjiga je poklon, rekao sam, čoveku koji je napravio ovu genijalnu predstavu. – Pogledaj – obratio se Živadinov gospodinu koji je stajao blizu nas – kakva knjiga, ovaj čovek ju je zdelal. Baturin, tako se prezivao gospodin koga mi je predstavio Živadinov, trostruki doktor nauka, poliglota i jedan od kosmonauta koji je najduže boravio na kosmičkoj stanici Mir. Osmeh na Baturinovom licu postao je još veći kada sam se pohvalio da sam objavio i Ciolkovskog, i Fjodorova, i da mi je to najomiljeniji ruski mislilac. – Fjodorova si izdal?! – upao je Živadinov – Hoćeš da dođeš u Ljubljano da govoriš o Fjodorovu i Maljeviču. – Ma kako da ne, odgovorio sam ja, shvatajući sve to kao zajebanciju ili prolazni izraz oduševljenja. Oprostili smo se, Gile i ja smo → prešli u „Mornar“ da stučemo još koje pivo, Nada je ostala s njima, a posle svega mesec dana usledio je Živadinovljev poziv. Javila se, u stvari, Nada Petronijević, i rekla: Spremaj se, najkasnije za mesec dana idemo u Ljubljanu, tvoje je da odrediš termin. – Ma daj ne zajebavaj, ne pada mi na pamet. – Vidi sad, opet ti, daj nemoj da me nerviraš. – Ma nemam pojma ni o Maljeviču ni o Fjodorovu. – Ako ti nemaš, ko onda ima. Argument neubedljiv, ali, pristao sam. I dobro je što sam pristao!

bi utvrđivala vezu koju konkretna slika (ejdos, ideja) ima sa drugom pojedinačnom slikom istog autora (a time bi polako zahvatala i tzv. autorski totalitet, njegovu usmerenost ka određenom, ni njemu samom još uvek ne baš jasnom cilju), ne nužno već ostvarenom, nego tek bitišućom u mogućnosti, u planu realizacije, u jednom razvoju, životnom stvaralačkom kretanju ka svom punom smislu, okončanju jednog slikarskog puta, jednog božanskog stvaranja u, recimo, mističkoj intuiciji. Ako prva intuicija zasniva i otkriva – i postavlja – konkretnu sliku, druga intuicija dovodi u sistematsku vezu tu sliku sa drugim slikama i sa eventualnom idejom autora o svome slikarstvu, ona postavlja, stvara i konstatuje sistem slika, ili sistem slikarstva, a treća intuicija mistička, kroz taj sistem, tu sistematsku vezu ejdosa, vidi onaj najviši Logos, umetnika samog u svom genijalnom samorazvoju, do jedinstva u samome sebi svojih vlastitih proizvoda i sebe samoga. Mistička intuicija bi bila ono projavljivanje, shvatanje uviđanje, sagledavanje, opšteg smisla jednoga života provedenog u razvoju svoga dara, i božanskoga predodređenja, promisli, ona je shvatanje celokupnog dela i života u službi onoga najvišeg što slikar može da da: Logosa ovaploćenog u Ejdosu, ili obrnuto, svejedno, Ejdosa iskazanog u Logosu. Tako se čulna intuicija, još uvek u svojoj pojedinačnosti, preko intelektualne intuicije dovršava i potpuno osvešćuje u mističkoj intuiciji Sistem slikarstva, koji se ovde pred nama pojavljuje, zatvara se samospoznajom stvaralačkog genija konkretnog slikara, Kazimira Maljeviča, samospoznajom ovaploćenom u poslednjem autoportretu Suprematora. I sve su to nekakve posebne logike, uzete zajedno, sve su to ejdologike. Sve to na kraju krajeva proizilazi iz Fjodorovljeve trojične ejdologike, jedinstva nauke, umetnosti u morala u veri u Svetu Trojicu i zajedničko Bogočovečansko delo vaskrsavanja svih mrtvih.[2]

2
Fjodorov je u svojoj *Filosofiji zajedničkog dela* tražio jedinstvo svih ljudskih moći i sfera u kojima se ispoljavaju te moći, razuma, volje i osećanja, u nauci, umetnosti i moralu, objedinjenih u Veri u presvetu Trojicu i smisao liturgije, i ta njegova supramoralistička ideja, obuzimala je mnoge njegove savremenike, upravo naučnike, filosofe i umetnike: Ciolkovskog, Tolstoja, Dostojevskog i Solovjova, ali i one koji će tek doći, Muravjova, Vernadskog, avangardne slikare i pesnike, omladinu koja će smisao i cilj umetnosti videti u preporodu sveta kroz njeno sintetičko jedinstvo sa naukom.

A potom sam govorio, toga se dobro sećam, o konkretnoj slici, nastaloj u mističkoj egzaltaciji, ali i čulno, osećajno, opažajno i intelektualno, racionalno pripremljenoj. Govorio sam o njemu, znate o kome, o njemu koga sam „uživo" video *prvi* put prilikom svoje *poslednje* posete Moskve, u koju više nemam volju da idem, da upravo volju, ne želju, želju još i imam, ali volju ne – sa mojim odlascima i putovanjima je zauvek gotovo. Vremenom sam postao svestan da je to, ta već u meni začeta odluka da nikuda više ne mrdnem iz sopstvene zemlje, bila ako ne jedini, a ono svakako presudan razlog tome što sam za vreme te svoje poslednje posete konačno sreo njega. U čemu je stvar? Svaka moja poseta Moskvi završavala se posetom u Tretjakovskoj galeriji, ali ne onoj staroj, u nju nisam zalazio svaki put (poslednji put pre nekoliko godina, da još jednom vidim *Trojicu*, ali ne samo *Trojicu*, nego i Vrubelja, da proverim boje na njegovim slikama: da li su to one boje koje sam opisao u tekstu *Crna krila*, ili sam ipak, za vreme te već davne posete, sve video drugačije nego što u stvari jeste. Ne znam kako mi to uspeva, koja je to vrsta dara koja mi omogućava da u pamćenju zadržim sasvim druge nijanse i oblike, nego što ih oko vidi, nije li to zbog toga što je u pamćenju zakriven nekakav nesvesni, na sasvim drugim pretpostavkama, nama nedokučivim, zasnovani proces saznavanja. Umesto rubinskih boja na Glavi Serafima koje su činile osnovu moje analize, probijale su sada neke plavičaste, o kojima u analizi slike nema ni reči. Nije mi pomoglo ni trljanje očiju, badava, bile su to plavičaste boje i kraj. Uostalom, ta osobina da stvar vidim „pogrešno", a onda tu „grešku" uzmem za osnovu svoga razmišljanja, „obila" mi se o glavu u studiji o Harmsu *Bela krila*, jer sam bio ubeđen da sam u pričici *Posetili su me vesnici*, pročitao da je i sam Harms sebe smatrao vesnikom. Bojim se da i sada, kada razmišljam o bojama u filmovima Tarkovskog, donosim pogrešan zaključak, jer u pamćenju, osim rozikastih trapezastih polja na dugoj

haljini Kelvinove majke u *Solarisu*, nema ni izrazite crvene boje, niti neke druge koja bi u sebi sadržala bar malu, makar i razblaženu količinu crvene. U pamćenju su jasno date zlatna, plava i zelena, bela i crna pre svega, ali crvena se nikako ne pojavljuje u mom sećanju),[3] već Novoj Tretjakovki, galeriji na Krimskom valu, u kojoj su se nalazila dela ruskog dvadesetog veka, i na čijem je ulazu stajala moja omiljena slika, ikona ruske i sovjetske likovne umetnosti u celini, svega onoga što je bilo i što će tek biti u ruskom slikarstvu, *Kupanje Crvenog Konja* Kuzme Petrova Vodkina. Imao sam potrebu da pre svega vidim tu sliku. A potom i slike ranog socrealizma, slike Pimenova i Dejneke, i, naravno, pre svega, avangardu, na čelu sa Njim. Njega nikada nisam video, video sam ukupno petnaestak njegovih suprematizama, svaki put različitih, ali, njega samog ne, njega samog nikada nisam video.

Naravno, na ulazu je i ovoga puta stajao crveni konj koji se kupao u smaragdnom jezeru, noseći na sebi golog jahača-dečaka: odsjaji Matisa i fovizma bili su očigledni, ali je duh slike bio sasvim drugačiji, ikonički, stopostotno ruski. Moćna slika. I nakon podizanja, ushićenja koje je svaki put pratilo susret sa ovom slikom, ovoga puta je usledilo razočaranje: sala u kojoj su bila izložena dela Pimenova, Dejneke i drugih ranih soc-realista, bila je zatvorena (u toku je bila velika izložba slika jednoga od vrhova soc. realizma Gelija Korževa, o njoj sada neću govoriti, i mnoge sale su bile „ispražnjene" od „stalne postavke" i popunjene njegovim slikama). Moglo se ići samo pravo, kroz sobe, ka velikom platnu Kandinskog koje je stajalo na naspramnom zidu kojim se završavao niz soba sa ruskim ranim dvadesetim vekom. Opet nekoliko njegovih slika-suprematizama, ali njega samog na zidovima nije bilo. Zatim nekoliko crteža Čekrigina, potom par slika „amazonki ruskog suprematizma" i… bio sam sasvim blizu Kandinskom, bio sam gotovo na ulazu u prostoriju gde se nalazilo njegovo monumentalno vatreno

3
I upravo tako! Moje strahovanje se sada, dok vršim poslednju redakciju svoga za štampu već pripremljenog teksta, ispostavilo opravdanim. Tokom nekoliko meseci nakon predavanja pokušavao sam da u svojoj glavi „odmotam" *Solaris*, duboko sumnjajući u vlastito tvrđenje, da u tom filmu Tarkovskog, koji je, inače, duboko prožet religioznim motivima i, uopšte, religioznom idejom, nema jedne od osnovnih boja drevnog ruskog ikonopisa. (Ovde je, po svemu sudeći, u pitanju nekakva u meni duboko usađena volja za greškom, ali ovde nije mesto da se istražuje njen smisao.) Jer se najednom sada, kao usled pritiska višemesečnog delovanja volje za sećanjem, otvorila pred mojim očima obojena scena zimske „porodične idile" u *Solarisu* i ja sam sasvim jasno ugledao crvenu boju. Na snegu, kao najsnažniji kontrast belini, pojavljuje se crvena! Crvena kapa i crvene pantalone maloga Krisa onaj su „logični" uvod u obojeni svet sećanja u *Solarisu*, večne *pamjati*, vaskrsne krvi Hristove u *Trojici* Andreja Rubljova – ikona Svete Trojice se takođe našla u kosmičkom brodu, zajedno sa Povratkom lovaca Pitera Brojgela (crveni pas na snegu) – svet koji se prostire između „crnog" i „belog" →

platno, kada sam iznenada osetio, prošavši pored jednog nosećeg stuba, nekakvu uznemirenost. U početku laka, nakon nekoliko koraka veoma jaka, ta uznemirenost mi je doslovno legla na leđa i prodirala kroz kožu do samih creva, do samoga želuca. Nekakav magnetizam je bio na delu, nekakvo privlačenje praćeno ushićenjem, uzdrhtalošću, neumitno preplavljujućom radošću. Usporio sam korak, vatra boja sa platna Kandinskog odjednom se ugasila jer ja sam tada bio jasno osetio, baš kao i drevni idolopoklonik prisustvo svog kumira, Njegovo prisustvo. Okrenuo sam se. Na stubu je visio on, star i umoran, kao u nekom predsmrtnom stanju, on lično, *Crni kvadrat na beloj pozadini*, „moja crna ikona", kako je govorio Maljevič, ili prvi apstraktni autoportret u istoriji slikarstva, sama suština njega kao slikara i njegovoga slikarstva, središnja slika njegovog sistema slika, njegovih ejdologika. Preda mnom je stajao „bespredmetni" autoportret Kazimira Maljeviča. Slika večnosti i prolaznosti, slika prolaznosti u večnosti, slika u koju je uznačeno vreme njenog trajanja, i koja je ovde preda mnom starila, raspadala se, približavala se svome prorokovanom kraju. Još jedna odlika božanstvenosti spojene sa prolaznošću, starošću koja je izdisala, bela, sada požutela boja, kao boja prestarelog skorupa, i crna, ispucala, sa borama, sa stigmatima iz kojih kao da je probijala nekakva zelenkasta tečnost, nekakav gnoj. Crni kvadrat je krvario.[4] *Crni kvadrat na beloj pozadini*, njegov autoportret, „daleko od svih linija fizionomije", što je sam Maljevič visoko cenio u autoportretu Pola Sezana, ovo udaljavanje od prirode, od neposrednog prenošenja telesno-duševne organizacije lica sa tobož uhvaćenom duhovnom suštinom, ne, ne, nego prikaz onoga što sve to omogućava, jedna duboka intencija stvaralačke ličnosti, koju su već u sebi u naznakama sadržali njegovi kockoliki, jarko obojeni autoportreti iz prethodnih faza.[5] „U kocki je večnost", govorio je Maljevič, večni smisao je jedino vredan prikazivanja, on je jedina

→ kadra, baš kao što *Crveni kvadrat na beloj pozadini* zauzima logično mesto između crnih i belih (i crno-belih) suprematizama i predstavlja čitav obojeni suprematizam Kazimira Maljeviča koji završava *Crnim krstom na crvenom ovalu* (i na beloj pozadini!) tj. suštinskim, raskrsnim simbolom nastupanja novoga nadumetničkog perioda u istoriji ljudskog stvaralaštva.

4
O ovome (o crnom i belom, o kvadratu kao onome što preostaje pri poslednjoj redukciji: otvaranje kocke – krst, središte krsta, presek stuba i prečage – kvadrat) detaljnije u mojim tekstovima: *Mat u dva poteza. Kazimir Maljevič protiv ostatka sveta* (Beograd, 2013). I *Mat u dva poteza. Ima li išta što suštinski povezuje supramoralizma Nikolaja Fjodorova i suprematizma Kazimira Maljeviča* (Moskva, 2018).

5
On je nošen ispred kolone na Maljevičevoj sahrani, on je postavljen na suprematističkoj grobnici slikara, kao što su i fotografije na spomenicima naših pokojnika, a ispod njega su, kao ispod slika naših pokojnika, utisnute godine rođenja i smrti umetnika.

tema ejdologika, bespredmetne slike koja ima da progovori najbujnijim mogućim sadržajem, a da bude i ostane do kraja uprošćena, apstraktna, svedena na ništa (u smislu predmetnog sveta). Od kockolike glave, od, u stvari, već čiste dvodimenzionalne površine, bez dubine lica koja čak i na ikonama „ugrožava" njihovu dvodimenzionalnost i „obrnutu perspektivu", od jarkih boja lica, razlivenih u krupnim mrljama po površini platna, do savršenog autoportreta, svedenog na samu svoju osnovu, na iskon svoga postojanja i svoga delovanja, crni kvadrat na beloj pozadini. Čista slika, čista površina bez ikakvih privida ili opasnosti od psihologizma i sociologizma, jednom rečju, od literarnosti. Tada sam se prisetio i Huserlovog pobedonosnog pokliča, kojim se subjekat stavlja u zagrade sa svim svojim predubeđenjima i znanjima, i podaje potpuno objektu, onome što je pred(njega)metnuto, što je pred njega postavljeno, pred(mene)metnuto: „Nazad ka samim stvarima, neka same stvari progovore!". I on je progovorio, počeo je da mi priča svoju prošlu i buduću istoriju, da mi otkriva razloge zašto je on, jedan jedini, revolucionarni, rodonačelni za sve suprematizme i celokupno njegovo slikarstvo pre i posle, od početka do kraja, bio osuđen na smrt, zašto samo on, od svih njegovih slika, nije bio zaštićen lakom od takozvanog zuba vremena. Njegova bela, sedo-žuta kosa, njegovo crno, napuklo lice, nisu, u stvari, bili ni beli ni crni. Već je rečeno, boja pozadine, požutela, jasno je izdvajala sliku od bele boje stuba na kojem je visila, ona je sada sama bila ram, koji je pokazivao otkucaje časovnika jednoga božanstva na umoru. Čovek ne može biti Bog. Njegovo trajanje je dato u vremenu, neznano koliko dugo. (Govorio sam nešto, sećam se i o Maljevičevim belim suprematizmima, o transcendentalnoj redukciji, o stavljanju svake subjektivnosti u zagrade, svakoga ja, i dovođenja do jedinstva umetnika i njegovog dela u samoj umetnosti i kroz samu umetnost, koja sada govori, ne ni delo, ni autor, već sama umetnost govori u belim

6
Tu skoro, Živadinov mi je tvrdio da je došla ta omladina, da je već odavno tu. Pa zašto onda kvadrat još nije umro, zašto se nije raspao. Ili zašto nije sahranjen svojom konačnom restauracijom, uspešno preveden u svet večnih muzejskih eksponata? Nije ni čuo moje pitanje, bio jer zanesen svojim odgovorom, jedinstvom umetnosti i nauke, kompjutera i kulturnog čina, jednim Gesamtkunstwerke koje postaje Gesamtkunstundwissenschaftwerke, kako sam ja to formulisao u svom radu *Mat u dva poteza*, na tragu Vagnera, Fjodorova i Grojsa. Da, Živadinov je najdalje otišao od sve omladine, crni kvadrat je doživeo jedan dostojan udar, ali od tog udara još nije preminuo. Kao futurista Maljevič je bio ateista, ali kao suprematista počeo je da se vraća iskoni. Njegovo pozno slikarstvo izraz je novog, da tako kažem, skrivenog religioznog zaokreta. Tu osećanja, u običnom smislu te reči, istina nema, a i moral, ako ga uopšte ima, je osoben: gvozdena logika umetnosti ovde radi bez dobra i zla, bez sažaljenja i poštenja, bez slobode, gvozdeno, nužno. Nova postgravitaciona umetnost ne predstavlja još ono žuđeno jedinstvo, fjodorovljevsku sintezu bez koje su svi naši pokušaji osuđeni na neuspeh. Ona je na putu, i najviše je odmakla na tom putu, od svih →

slikama, jedna potpuno realizovana i ispunjena samosvest Slikara u kojoj objektivno i subjektivno ne znače više ništa...) A to trajanje zavisi od moći i naleta egzaltacije, od destruktivno-konstruktivnog ushićenja omladine kojoj pripada budućnost, i koja će, kad kucne čas, pretvoriti njegovo lice, njegov crni kvadrat u prašinu. U taj autoportret je bila uznačena njegova sopstvena propast, njegova smrt. Ali on je još uvek bio tek u predvorju smrti, još uvek je živeo, iako je imao preko sto godina. Ah. Bože, koliko je premudrosti u svetu, ta ničega ovoga ne bi bilo, sve bi bilo do kraja uprošćeno i upropašćeno da je izvršena restauracija tog autoportreta. Bila bi izgubljena genijalna ideja autora. Imali bismo odnos crnog i belog, koji ništa ne rađa. Naprotiv, crni kvadrat na beloj pozadini nam pokazuje šta je iz tog odnosa nastalo. Jer to crno i nikada nije bilo čisto crno, u njega su bile pohranjene sve boje prethodnoga slikarstva koje je u jednom ushićenju pretvoreno u materiju novoga početka na pozadini bele svetlosti. Česti porođaji, ostavili su na njemu trag, gomile suprematizama, numena, alatki, modela, gomile „figuralnih" suprematizama-zametaka nastalih od tih numena i pomoću tih alatki, sve ga je to izmučilo, iscrpelo, i sve je to na njemu ostavilo trag, brazde i bore na njegovom crnom licu, čireve i žive rane. Da. Nazad ka samim stvarima, ne znači li to samo: otvorite dobro oči, pogledajte da li pred vama zaista stoji ono o čemu ste, u ovom konkretnom slučaju, uobrazili da predstavlja crni kvadrat na beloj pozadini? On umire, ali još nije umro. I nekako izmiče prognoza njegove smrti, stoji i putuje po svetu ovako nerestauriran, pokazujući kakav je sada i raskrivajući kakav je bio u vreme svoga detinjstva. Uznačena sopstvena smrt, ali ne i vreme njenoga nastupanja. Jer još se nije rodila ona omladina koja bi ga dostojno sahranila i pohranila u svojim sopstvenim tvorevinama.[6]

Ali, nisam baš o tome toliko govorio. Mnogo je toga sada dopisano. Ali suština je ipak bila iskazana. Crno beli okvir me je u jednom

→ svetskih umetničkih pokušaja koji se vrte u začaranom krugu citata i autocitata. Grojs je to shvatio i pozabavio se Fjodorovom, osećajući, kao lešinar, gde se još krije meso. Ovaj ispirač zlata nije to, istina rekao, ali je uveo Fjodorova, tu osnovu svih budućih transumetničkih i transkulturnih, transcivilizacijskih poduhvata ma šta to značilo, u oskudnu svest savremenih stvaralaca i njihovih teoretičara. Da, Živadinov, kako bi to rekao Niče, još nije nadčovek, ali je on prelaz ka njemu, njegova postgravitaciona umetnost je onaj most preko koga je moguć prelazak u živu stvarnost umetničkoga superrealizma. Tarkovski je umro, umro je pobornik jedinstva umetnosti i morala u okruženju nauke, sa dubokom pravoslavnom verom, koji, pošavši u svojoj apoteozi uzdizanja od tehnologije (balon u *Rubljovu*) završava jednim tehnološkim pesimizmom u *Stalkeru*, da bi njegov naslednik Lopušanski u *Posetiocu muzeja* u tehnologiji video ništa drugo do sredstvo za pretvaranje kulture i civilizacije u đubrište. Živadinov je još živ, i ima priliku, da, nikome ne govoreći, izvrši svoj poslednji salto mortale na putu vlastitoga preobražaja, koji će, ako se desi, biti posvedočen jednom srećnom smrću, zvonom sa zvonika Nove Tretjakovke, crnim suzama radosnicama koje blistaju u zlatu podno stuba na kojem je doskora visio On.

trenutku poneo ka filmu o kome je Maljevič mnogo pisao. Ideja projektora i Projektatora me je često obuzimala dobijajući neko čudno poređenje u slici male crne rupe na bioskopskom zidu, kroz koju je na belo platno puštana svetlost. A kada se bioskopska sala zamračivala, u potpuno zamračenoj prostoriji ta mala crna rupa postajala je svetla, kao nekakav izvor svetlosti, a veliko belo platno postajalo je crno, kao pozadina na kojoj se razlivaju sve boje, pa i bela. I crna. Govorio sam, tako me je ponelo, o dva kadra u filmu *Solaris* Tarkovskog, o crnom i belom kadru, između kojih se odvijaju svi obojeni kadrovi filma, sećanja i umetnost, vaskrsenje. Crni kadar u trajanju od nekoliko, desetak-petnaestak sekundi, ili par minuta ako se uračuna i takozvano „частичное затмение" (to je natpis na dve poslednje dadaističko-kubofuturističke slike Kazimira Maljeviča, koje su naslikane neposredno pre *Crnog kvadrata na beloj pozadini, Englez u Moskvi* i *Slika sa Mona Lizom*), dakle, računajući od trenutka kada Kris Kelvin prilazi okruglom prozoru kosmičkog broda i pokušava da kroz njega vidi okean, a kamera pored njegovog uha polako ulazi u tamnu dubini okeana. Pred nama nije obično filmsko zatamnjenje, koje je svojevrsna pauza u prelazu na drugi kadar, već obitavanje kamere, kino-oka, u crnom, čitavo platno je crno, nekoliko sekundi, čitav jedan kadar, a onda kino-oko počinje da se izvlači iz te tame, kamera se ponovo, pored uha Krisa Kelvina, vraća u položaj u kome je bila pre prolaska kroz prozor i ulaska u tamu. I tada, u stvari, počinje da se odvija „prava radnja" filma. Sećanja, uspomene, čitav život sa neprestano umirućom i iz smrti podizanom Hari, „obojeni suprematizam" o okome je govorio Maljevič, na belom, na beloj pozadini snega ređaju se likovi majke, oca, dečaka, zavičaja. Sve je to samo put ka istinskom zavičaju, ka jednom jedinom i slobodnom povratku, ka belom i u belom. Tu je i poslednja slika osvešćenja. Povratak lovaca Pitera Brojgela, gde u kontrastu belog

(snega) i crnog (stabla i granje golog drveća i gavranovi koji sede na tim granama), živi obojeni svet u svojoj svakodnevici, kosmički zagonetan, prolazan i večan istovremeno. Pred ulazak u beli kadar, koji traje znatno kraće nego crni, ali je sa svojom pripremom, pun dramatičnog naboja i odsudnih reči za taj plan bitija „Stid će spasiti svet": Sartoris i Snaut vode ispcrpljenog Kelvina kroz kružni hodnik kosmičke stanice (snimani su s leđa, a Kelvinu u lice udara svetlost, glava mu pada čas na jednu, čas na drugu stranu a svetlost sve jače i više osvaja platno, da bi u trenutku kada Kelvinova glava potpuno klone uz zvučni udar – zvono u spregnutosti orgulja – obasjala čitavo platno – to je Kelvinova smrt u belini. I ta neopisiva bela svetlost, beli kadar, predstavlja trenutak njegovog povratak u istinski zavičaj, njegovo ponovno oživljavanje, preporađanje u rukama majke. Njegov povratak ocu, to duhovno podizanje-povratak bludnoga sina, odvija se dok u očevoj sobi belina lagano prelazila u žutu boju, list, portret u kamenu, svi predmeti i portreti u sobi kao da su bili spremni da zablistaju u zlatu, nekoliko trenutaka uoči suočavanja, padanja na kolena pred ocem i zajedničkog odlaska-uznošenja u nebeski lazur, njih dvojice, kuće, ribnjaka, psa, umrle majke i žene, tog malenog ljudskog ostrva začetog jednom davno u beskonačnom okeanu božanske tajne. To je prava radnja filma Tarkovskog, jedinstvena filmska analogija beline koja prati sve Maljevičeve suprematističke slike i rađanje obojenog postsuprematizma kao novog realizma potpuno osvešćenoga i ejdeološki dovršenog slikarstva. To je portret Suprematora čije lice više nije formirala priroda, nego je samorođeno i preporođeno u sopstvenom stvaralačkom geniju, u spoznaji da čovek nije Bog, ali da je bogolik, bogopodoban samo i jedino u svom stvaralaštvu. Da je Slikar. Kroz godine bremenitosti i stalnih porađanja, apstraktni je, bespredmetni autoportret porodio svoje poslednje novorealističko, nadsuprematističko dete. Portret

slikara, umetnika, Kazimira Maljeviča. Na žutoj, NA ZLATNOJ, pozadini te stare, prastare svetlosti, koja je omogućila poslednje rađanje ili preobražaj Crnoga Kvadrata u Živo Lice Slikara.[7]

7
Ne znam da li sam baš ovako završio svoje izlaganje ili ne, ali po licima slušalaca koja su mi ostala u sećanju, čini mi se da je završetak bio upravo ovakav ili barem u ovom stilu. Govorio sam na srpskom a slušali su me Slovenci, uglavnom omladina, studenti, koji od raspada Jugoslavije nisu imali više nikakvu obavezu da znaju srpski. Začudnost se ogledala na licima slušalaca: da li od neznanja jezika, da li od onoga što su razumeli u izgovorenom, ne znam, žurio sam jer su me kola već čekala ispred OSMOZE gde je održavana konferencija, na brzinu pokušavajući da na licima male grupice studenata pored koje sam sada prolazio uočim izraz koji bi razrešio moju dilemu. A onda sam, gotovo na samom izlazu naleteo na profesora Vrečka, za koga nisam ni znao da je bio u sali i da me je slušao. Stari Vrečko, podmlađen sada nekakvim musketarskim brkovima, koji se pre nekoliko godina bio maltene oduševio (neka mi oprosti ako grešim, ali tako mi se tada učinilo) mojim izlaganjem o Maljeviču i suprematiji belog nad crnim, sada mi je prišao i zagrlio me: „Vladimir, dok si ti živ i Maljevič će biti živ". Izašao sam iz sale. Devojka koja me je ispraćala, osmehivala se nekako → prozračno, kao madona. Da li je to bio odgovor na značenje pogleda i u tim pogledima od mene skriveno mišljenje studenata pored kojih sam upravo prošao? Vrečkova konstatacija i prozračni osmeh domaćice skupa? Inače, kod mene u poslednje vreme sve mora da se završi nekakvom pobedonosnom himnom, nekakvim trijumfalnim akordom. I zato (neka je to sada i odgovor sujete, ne marim), u svakom slučaju taj odgovor je – da, razumeli su. Da!

Vladmir Medenica

Vladimir Medenica is a Serbian philosopher and publisher. He is the owner of the Logos publishing house (Belgrade). He has published countless translations of Russian writers and philosophical thinkers. In his work, he focuses on Russian literature and art, Russian religious thought and philosophy of Russian Cosmism. His last collection of essays Triptych for the Genius *(2016), in which he introduced the term "supramodernism", was dedicated to the work of Daniil Kharms, Andrey Bely and Mikhail Vrubel.*

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24698

Suprematizem in sodobna kozmonavtika

Suprematism and Modern Cosmonautics

MIHA TURŠIČ ▸ *miha.tursic@gmail.com*

V Suprematizem vstopam:

- prvič – partikularno. Ne kot v historični total, temveč kot v obliko umetnosti, ki živi svoje življenje po smrti časa, v katerem je nastala ter tudi po smrti svojih avtorjev;
- drugič – izven izvornega konteksta, ker tega, zaradi časovne distance, ne morem odgovorno zaobjeti brez pristranskosti opisovalcev tega časa;
- tretjič – dobesedno, skozi slovenski prevod izvirnega besedila objavljenega decembra 1920 v reviji Unovis avtorja Kazimira Maleviča z naslovom *Suprematizem*, v katerem so zapisana Malevičeva opažanja o lastnem delu s suprematističnimi oblikami;
- in četrtič – kot ponižni opazovalec in premišljevalec oblik v izvenzemeljskem prostoru.

KAJ JE SODOBNA KOZMONAVTIKA?

Je *predvsem* tisto, kar smo sposobni misliti. Česar nismo sposobni misliti, tega v kozmonavtiki – ponižno rečeno – ni. Zato je sodobna kozmonavtika zgostitev vsega Zemeljskega na človeško mišljenje. Vse nam znane oblike v vesolju, so oblike mišljenja.

Ko se ozremo v nebo, vidimo oblake in modrino. Osvetljena atmosfera nam zastira pogled v neskončnost. Edino kar lahko zaznamo vesoljskega, je svetloba močnejša od svetlobe neba – torej, direktna sončna svetloba, odboj sončne svetlobe od lunine površine, odboj sončne svetlobe od bližnjih planetov ter ponoči svetloba drugih oddaljenih sonc – zvezd.

> *Suprematistično platno bolj kot moder prostor prikazuje belega. Iz očitnih razlogov - modra ne izraža realne podobe neskončnega. Vidni žarki se dozdevno zadevajo v obzorje in ne morejo prodreti v neskončnost.*

> *Suprematistično neskončno belo omogoča vidnim žarkom, da se neomejeno širijo.*

Vesolje lahko torej izkusimo zgolj s potovanjem na drugo stran atmosfere. Belo supramatistično platno je na drugi strani modre, v kozmosu.

Vesolje je – ponižno rečeno – *nečloveško*. Vse kar je tam človeškega, je mišljenje. Mišljenje naseljuje vesolje s pomočjo tehnologije, torej s sposobnostjo mišljenja načel delovanja povezanih v sisteme delovanja. Skozi stoletje razvoja vesoljskih tehnologij smo osvojili *predvsem* sisteme znanstvenega opazovanja izvenzemeljske (in zemeljske) materialnosti okolja – torej, opazovanje z dogovorjeno obliko mišljenja.

Vesolje je – ponižno rečeno – *nezemeljsko*. Ko opazovalec vstopa v okolje, ki je izrazito drugačno od okolja iz katerega izhaja, so za to potrebni protokoli prehajanja, torej trans pozicije. Prehajanje v vesoljsko okolje ni zgolj prehajanje v drugo identiteto ali kulturo, temveč predvsem v drugo ekologijo, torej ekonomijo pogojev bivanja. Do sedaj znana nezemeljska ekologija je abiotska, zato je tudi tehnologija s katero naseljujemo to abiotsko okolje – abiotska, torej *ne-živa*.

Vesoljska tehnologija, ki kroži okoli Zemlje, se vozi po Marsu ter potuje po medplanetarnem ter sedaj tudi medsolarnim prostorom, je neživa. Če živo opisujemo kot tisto, kar se loči od okolja, metabolno presnavlja energijo okoljske materialnosti, ima obliko povratnega zaznavanja okolja ter se reproducira, vidimo, da imamo sicer opraviti z entitetičnostjo, ki pa ni samozadostna, je *podaljšek* druge – človeške entitete.

Vesoljska tehnologija je oblika mišljenja načel delovanja človeka v *nečloveških*, *nezemeljskih* in *neživljenskih* okoljskih pogojih. Ker je človek šele v zgodnji fazi postajanja *nezemeljskega*, so ta načela omejena na kognitivno spoznavanje nezemeljske materialnosti. Sposobnost

metabolne izmenjave z vesoljskim okoljem ter reprodukcija v vesolju še vedno ostajata zgolj v projekciji, ki jo Malevič opiše:

> *Pri delu s Suprematizmom sem odkril, da njegove oblike nimajo nič skupnega s tehnologijo na zemeljskem površju. Vsi tehnični organizmi so pravzaprav zgolj majhni sateliti - ves živi svet je pripravljen, da poleti v vesolje in tam zavzame posebno mesto. Zakaj vsak izmed teh satelitov je opremljen z razumom in zmožen živeti svoje lastno življenje.*

Malevič je jasen, zemeljska tehnologija oz. načela delovanja človeka na Zemlji nimajo nič skupnega z načeli delovanja človeka v kozmosu. To je možno zgolj z mišljenjem, toda takim, ki omogoča lastno življenje. Kot smo videli, trenutne vesoljske tehnologije, kot oblika človeškega v vesolju, tega ne omogočajo. O kakšnem mišljenju torej govori Malevič, če ne o tehnološkem mišljenju.

Ponavljam, sem partikularen, izven izvornega konteksta, dobeseden in ponižni opazovalec in premišljevalec oblik v izvenzemeljskem prostoru.

Prehajanje.

Edino mišljenje, za katerega vemo, da misli življenje, je eko-logija. Je mišljenje o odnosih, odvisnostih in prehajanjih materialnosti med živimi entitetami.

> *Vsi organizmi utilitaristične tehnologije imajo enak namen: prodreti v globino polja, ki ga vidimo na suprematističnem platnu. Kaj pravzaprav je platno? Kaj je upodobljeno na njem? Če preučimo platno, bomo v njem prepoznali okno, skozi katero se nam razkriva življenje.*

Malevič skozi belo platno gleda v življenje. Suprematistične oblike, oblike v kozmosu, so žive. Živijo svoje življenje v medsebojnem dinamičnem odnosu.

> *Lahko bi rekli, da bo suprematistični stroj monoliten, brez omejitev. Njegovi vzvodi bodo izdelani iz vseh elementov, podobno kakor zemeljska obla, ki vsebuje življenje v svoji popolnosti, da se bo vsako suprematistično telo vključilo v naravno organizacijo in oblikovalo nov satelit; nujno je le odkriti vzajemne odnose med dvema telesoma, ki drvita skozi vesolje. Zemlja in Luna - med njima lahko zgradimo povsem opremljen, nov suprematistični satelit, ki si bo sam začrtal svojo pot po orbiti.*

Malevič suprematistični satelit opiše kot avtonomen sistem podoben Zemlji, ki vsebuje življenje v svoji popolnosti. Morda bi si mislili, da je Mednarodna vesoljska postaja Zemlji podoben satelit, toda ta večino svojih za življenje potrebnih surovin dobi iz Zemlje. Mednarodna vesoljska postaja je še vedno vesoljska tehnologija, ki zgolj razširja človeško življensko okolje iz Zemlje v vesolje – ne more pa živeti lastnega življenja.

> *Abstraktne suprematistične oblike so se spremenile v utilitaristično popolnost. Nimajo več stika z Zemljo, opazovati pa jih je moč kot ločene posamične planete ali kot sistem v celoti.*

Sodobna kozmonavtika je v prehajanju iz dalinjskega opazovanja v naselitev kozmosa z živo materialnostjo. Trenutne oblike naselitve so tehnološke, torej omejene na zemeljsko proizvodnjo ter predvsem upravljanje iz Zemlje.

Imamo sicer prve primere proizvodnje oblik v vesolju, predvsem s 3D printerji, s katerimi se izdeluje določene rezervne dele, ter v projekciji tudi bivališča na Luni in Marsu, kjer je na razpolago lokalni gradbeni vir – rigolit. Tega se lahko s pomočjo sončne svetlobe sintra v prostorske oblike.

Tudi upravljanje se delno seli v sam kozmos, tako preko umetne inteligence za potrebe lokalnega hitrega odločanja, saj zaradi razdalje ni možno dovolj zanesljivo upravljati z vsemi podsistemi; ter field-programmable gate array računalniški čipi, ki se jih programira lokalno in ne ob izdelavi. Praktično to pomeni, da se lahko celotna zasnova čipa spreminja glede na trenutno potrebo, kar izjemno zmanjšuje potrebo po količini elektronike za potovanje tehnologije skozi vesolje.

To počasno prehajanje je del namena vzpostaviti trajno prisotnost življenja na Luni ali Marsu. Tu pa vesoljska tehnologija naleti na omejitev, ki jo imenujemo mišljenje. Na današnji dan še vedno nismo sposobni misliti zaprtega biološkega sistema, ki bi lahko vseboval človeka, takega kakršen je. Biološka in ekološka kompleksnost človeškega organizma zahteva tako zahteven življenski okoljski sistem, kakršnega človek še ni sposoben misliti.

Zato se sodobna kozmonavtika ne zanaša zgolj na *tehnologijo*, torej mišljenje načel delovanja, temveč postopoma tudi na *ekologijo*, torej mišljenje prehajajoče materialnosti. Da ne bo pomote, besedo ekologija uporabljam v izvornem Haecklovem pomenu, kot ekonomijo pogojev obstoja bioloških organizmov znotraj življenskih okolij, pri tem da je – po Inglodu – tudi okolje tisto, ki stalno *postaja* tam, kjer se odvija življenje.

Sodobna kozmonavtika prehaja iz vesoljske tehnologije v vesoljske ekologije, v nepregledne tehnološke, družbene in ekonomske mreže, katerih ključna lastnost je njihovo medsebojno opolnomočevanje in vključevanje še nevzpostavljenega mišljenja.

Če vesoljska tehnologija še vedno pomeni kolonizacijo vesolja s človeškim mišljenjem, potem vesoljska ekologija pomeni mišljenje mutacije, spremembe, prehajanja v nekaj drugega, tisto, kar ni več nujno človek, kar ni več nujno Zemlja, ter ima kapaciteto misliti in živeti svoje življenje.

Malevič je jasen, suprematistične oblike nimajo nič skupnega z zemeljsko tehnologijo. Tehnološka ali ekološka oblika v kozmosu se razlikujeta od oblik na Zemlji. Tudi človek v vesolju, nima nič s človekom na Zemlji. Dlje ko potuje, bolj se spreminja.

> *Če vsaka oblika ali vse generične snovi predstavljajo energijo, ki obarva njihovo gibanje, potem se snov skozi proces neskončnega ustvarjanja preobrazi, ustvarijo se nove energetske zmesi; vsako zaporedje gibov spremeni obliko iz ekonomskih razlogov, posledično pa se spremeni tudi barva.*

Sodobna kozmonavtika – je suprematistični kalejdoskop.

Miha Turšič

Miha Turšič is an artist, designer and researcher dedicated to questions of art, design and humanities in outer space. He designed objects in reference to human condition in outer space, and founded the Cultural Centre of European Space Technologies (KSEVT, Vitanje). He is developing postgravity art and artistic satellites.

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24699

Беспредметные ресурсы планеты на примере собственных произведений

Non-objective Planetary Resources Through an Example of Own Works

LENORE LINZA ▸ *llinza@llinza.info*

Когда сбудутся все приближения, форсайты и прогнозы от специалистов по искусственному интеллекту, и последний сопротивляющийся, убегающий натуральный человек будет настигнут и оснащен протезом с чипом, то вопрос – что же останется естественным под Луной? – возникнет сам собой при таком развитии событий.

Когда все мы, натуральные белковые организмы, окажемся маленькими черными квадратами в одном большом черном квадрате отвергаемого естественного мира относительно возникшего внечеловеческого потока технологий, – то какие же ресурсы сохранятся рабочими в таких сложных условиях существования?

Как ни парадоксально складывается, но техно-информационная замкнутая система постчеловечества будет находиться в естественных геологических условиях планеты, в естественных солярных и межпланетных зависимостях и прочее… То есть пока мы, или уже не мы, остаемся жить на этой планете, возможно, с локальными путешествиями избранных в ближний Космос, даже если это Марс, – нахождение в сверхгеологии планеты неизбежно. Планета также естественно будет вращать искусственные модели и кибербиосистемы вокруг оси и по орбитальной траектории вокруг Солнца. Естественная солнечная энергия с вечным, относительно жизни людей и нелюдей, доминированием будет интенсивно обрабатываться и использоваться в дальнейших нуждах для питания этих же киберсистем. Остроумно можно заметить, что когда меняется источник потребляемой энергии, меняется и сам человек. Огонь, далее двигатель, различные формы топлива скачкообразно меняли человека вследствие трансформы среды и формата обитания. Эпоха электричества же и вовсе изменила весь обитаемый фон человечества. Теперь земная цивилизация

ожидает пришествия цифровых неизбежностей, чтобы снова измениться под текущими кибервлияниями. Но если говорить о пространстве Солнечной системы, – то околоземный, лунный и тем более дальний Космос мало ощутят техно-информационную сингулярность земной киберпопуляции и равнодушно продолжат свое движение в естественных безднах пространства. И здесь формируется один из основных тезисов о самоорганизующемся Космосе. Философская эстетика Космоса останется незыблемой и для будущего сознания или даже его имитации. И предполагаемо, что для будущего сознания ценность и понимание философской эстетики космического Пространства и его процессов значительно возрастет. Теоретическое и практическое освоение Космоса никто уже не остановит и, возможно, наибольшую выгоду от шестого и седьмого технологических укладов получит Луна. Тогда лунный мир приблизится к нам, и мы расширим границы нашего обитания, пусть даже избирательно, до чужеродной поверхности нашего (опять же естественного) спутника. Это философское мировосприятие можно назвать емким термином космизм.

Власть над сознанием социума сегодня конкурентно пытаются удержать с нескольких сторон. Религии, наука, искусство претендуют на владение сознанием среднестатистического жителя планеты, где коммерческий захват является отнюдь не последней задачей.

Каждое отдельное сознание перед наступающей эпохой техно-информационной сингулярности все же ищет некий комплект условий и, возможно, таких условий, детерминизм которых при любых обстоятельствах останется незыблемым. А значит опять же: что сохранится естественным под Луной?

Какие беспредметные ресурсы сохранятся в любых эмерджентных вариантах существования?

Эти ресурсы естественного хода вещей легко обнаружимы и активны в использовании, находятся вокруг нас или, лучше сказать, что мы в них находимся со всеми дальнейшими задачами искусственного наращивания. И тогда основные зоны естественных ротаций для сознания можно перечислить следующим образом:

- собственный бесценный опыт;
- межкультурные связи (включая сетевое или подобное пространство);
- эстетика окружающего мира от планковской длины до других вселенных, то есть весь Космос
- и Время как оно есть.

Теперь более развернуто о названных беспредметностях, в которых сознание будет находиться среди надвигающихся кибербифуркаций и поиска техно-гуманитарного баланса на фоне гаснущей (или трансформирующейся) религиозности.

Бесценный опыт личной экспедиции среди трудоемких квестов жизни открывает нам объемную ницшеанскую панораму нашего внутреннего мира, где мы одновременно исполняем несколько ролей в этой беспощадной мистерии. Невыразимые внутренние состояния, которые не могут выплеснуться во внешний мир, но которые стремится пережить и обработать сознание, не есть ли тот самый поиск истины и света естественно-присущий любому живущему? И одиночество, восходящее до Космоса, не найдет свидетелей этому электромагнитному процессу нервной системы. Опыт, бесценный личный опыт – вот естественная зона ротации и для будущего киберсущества.

Далее – связи. Что мы без связей? Связаны и Земля с Луной, и излучение со средой, и сигнал с каналом. Межкультурные связи возрастают. Планетарные обмены по горизонталям и вертикалям расширяются и крепнут. Изощренные таинства культурных связей завораживают любые общественные уровни. Оформление документов заменяет молитвы. Население планеты учится терпимости и доверию к чужому и другому. Это новый слой сознания и мощность его обнаружится футуристично и в техногенном будущем, где так понадобится когнитивное доверие и целостность. Киберсистема, даже как поток, дискретна.

О философской значимости Космоса было сказано выше и Космосом было названо именно астрофизическое пространство.

Сознание же, обрабатывая одну сложность за другой, постоянно использует еще одну зону своей ротации, имя которой – Время. Tempus – это время, отсюда и t-kosmism. Заявляемый t-kosmism осознает время как рабочий материал, в создаваемом формализме, и пытается найти новые или реже вспоминаемые обоснования для понятия Время. t-kosmism определяет Время как домен и как доменное имя абсолютного уровня. Во Времени можно размещать что угодно. Время – это процессообразующий домен дискретного мультимира, который состоит из протяженных или сжатых пространств, с их разрывами, сталкиваниями, уплотнениями; а также с трансформами материи и вещества, с формированием и движением излучений, экспансией энергий и постоянством физических констант иерархий. t-kosmism категорически настаивает, что Время не течет, не направляется, не движется. Время просто Есть, его можно использовать или не использовать. t-kosmism употребляет глаголы об использовании времени, а не о том, что время течет, направляется, движется. С определением Времени

как имени получаем вывод, что все есть процесс. Нет объекта, нет субъекта, все есть процесс во Времени. Эта планета – временный объект, текучий, она течет во Времени как процесс, лишь иллюзорно для нас являясь объектом следующего иллюзорного мультиобъекта Солнечной системы и так далее до Галактики, до других Вселенных. Мое тело тоже процесс во Времени, мое тело проживает, использует Время на какой-то срок. Мое тело течет, живет во Времени. И оно закончится как процесс, а Время как имя, так и будет абсолютом.

Время как имя – это самый естественный фон для всего и даже для техно-информационной сингулярности, которой мы, возможно, так и не достигнем. А Время, такое естественное, пока все еще с нами под естественной Луной. И замечу, что Время абсолютно беспредметно.

Концепция произведения LUXENDAR (LUX CALENDAR) предлагает землянам оценить абсолютность Времени в планетарном феномене суточных вращений, когда каждые 4 года мы получаем уникальный день 29 Февраля. И это действительно праздник для планеты Земля, который пока не замечаем планетарным обществом.

***

When all the approximations, foresights and forecasts of artificial intelligence experts come to fruition, and the last resistant, escaping natural human is caught and fitted with a chip prosthesis, the question – what is going to stay natural under the Moon? – arises naturally in this scenario. When all of us, natural protein organisms, turn out to be small black squares in one big black square of the natural world denied relative

to the resultant non-human technology flow, – then what resources will remain operating under such difficult conditions of existence?

It may seem paradoxical, but the closed techno-informational system of post-humanity will be in the natural geological conditions of the planet, in the natural solar and interplanetary dependencies and so on… That is, while we, or no longer we, continue to live on this planet, perhaps, with local travels of those chosen to the near Space, even if it is Mars – the presence in the super-geology of the planet is inevitable. The planet will rotate artificial models and cyber-bio-systems about the axis and along the orbital trajectory around the Sun in the same natural manner. The natural solar energy with the eternal, relative to the life of humans and non-humans, dominance will be processed and used intensively for further needs to feed the same cybersystems. It may be noted wittily that when the source of energy consumed changes humans it changes themselves as well. Fire, then motor, various fuel forms changed humans due to the medium transform. The epoch of electricity has completely changed the entire inhabitable format of mankind. Now the terrestrial civilization is expecting the advent of digital inevitable events in order to change itself under the current cyber-influence. But in terms of the Solar system space, – the near-earth, lunar and certainly deep Space will slightly experience the techno-informational singularity of the terrestrial cyberpopulation and will continue their movement in the natural depths of space indifferently. And here there is the formation of one of the main theses on the self-organizing Space. The philosophical aesthetics of the Space will also stay unshakable for the future consciousness or even for its imitation. And it is supposed that for the future consciousness the value and understanding of the philosophical aesthetics of the Space and its processes will increase significantly. No one will stop the theoretical and practical Space exploration any more, and perhaps the greatest benefit

from the sixth and the seventh technological waves will be gained by the Moon. Then the lunar world will come close to us, and we will expand the boundaries of our habitat, even though selectively, to the alien surface of our (still natural) satellite. This philosophical world perception can be identified by the concise term cosmism.

Today several sides try competitively to retain the power over the consciousness of society. Religions, science, art aspire to own the consciousness of an average inhabitant of the planet where the commercial seizure is by no means the last task.

All the same on the eve of an approaching epoch of the techno-informational singularity each particular consciousness is looking for some set of conditions and, probably, such conditions the determinism of which will remain unshakable under any circumstances. Hence, once again: what is going to remain natural under the Moon? What non-objective resources will stay in any emergent options of existence?

These resources of the course of nature are easily detectable and active in use, they are around us or it is better to say that we are present in them with all the subsequent tasks of artificial building up. In which case the main areas of natural rotation for consciousness can be outlined as follows:

- first-hand invaluable experience;
- intercultural relations (including the network or similar space);
- aesthetics of the world around from the Planck length to other universes, i.e., the whole Space;
- and Time as it is.

Now let's proceed to the details concerning the mentioned non-objectivity items in which the consciousness will be present among the impending cyberbifurcations and in search of the techno-humanitarian balance against the background of religiosity fading away (or transforming).

The invaluable experience of personal expedition among the labor-intensive life quests commands a volumetric Nietzschean panorama of our inner world where we play several roles simultaneously in this relentless mystery play. Inexpressible internal states which cannot be splashed out into the external world, but which consciousness is trying to survive and process - aren't they the very same search for truth and light which is naturally inherent in any living being? And the loneliness, ascending to the Space, will not find witnesses to this electromagnetic process of the nervous system. The experience, the invaluable first-hand experience, – that is the natural area of rotation for the future cyberbeing.

Then the relations. What do we represent without relations? There are relations between Earth and the Moon, radiation and medium, signal and channel. The intercultural relations are increasing. The horizontal and vertical planetary exchanges are expanding and growing strong. The sophisticated sacraments of cultural relations fascinate any social levels. Execution of documents replaces prayers. The population of the planet learns to practice tolerance and credibility to all that is alien and different. This is a new layer of consciousness and its power will be revealed futuristically and in the technogenic future when the cognitive credibility and integrity will be required so much. And the cybersystem is discrete even as a flow.

The philosophical significance of the Space was mentioned above, and particularly astrophysical space was named the Space.

Consciousness, while processing one complexity after another, constantly uses one more area of its rotation the name of which is Time. Tempus is time, hence there is t-kosmism. The declared t-kosmism perceives time as a working material in the formalism being created and tries to find new or less frequently recalled grounds for

the term Time. t-kosmism defines Time as a domain and as a domain name of the absolute level. Anything may be placed in Time. Time is a process-forming domain of discrete multi-world which consists extended or constricted spaces with their discontinuities, interferences, compactions, and transforms of substance and matter, with the formation and motion of radiations, energy expansions and the continuity of physical constants of hierarchies. t-kosmism maintains categorically that Time is not flowing, heading or moving. Time just Is, it may be used or not used. t-kosmism applies verbs concerning the use of time but not stating that time is flowing, heading or moving. Following the definition of Time as a name we conclude that everything is a process. This planet is a temporary object, the flowing one, it flows in Time as a process, only at the moment being for us an object of the next multi-object of the Solar System and so on up to the Galaxy, to other Universes. My body is also a process in Time, my body resides, uses Time for some period. My body is flowing, living in Time. And it will be finished as a process, but Time as a name will stay as the absolute for the subsequent processes.

Time as a domain name is the naturality itself for everything and even for the techno-informational singularity which we probably will never achieve. And Time, so natural, is still with us so far under the natural Moon. And I would like to note that Time is absolutely non-objective. The LUXENDAR (LUX CALENDAR) considers the category of Time as Time-Is. Time just is.

Also, the LUXENDAR concept offers the earthlings to evaluate the absoluteness of Time in the planetary phenomenon of daily rotations when every 4 years we get a unique day on February 29. And it is really a holiday for planet Earth which has not been noticed by the planetary society yet. ❦

Literature

ЛИНЗА, ЛИНОР, 2016: *Люкс-Календарь / Lux-Calendar*. Петербург: АртАвтономия ЛЛинза.

НАЗАРЕТЯН, АКОП П., 2013: *Нелинейное будущее*. Москва: Издательство МБА.

Lenore Linza (Линор Линза)

Lenore Linza (Линор Линза) is a Russian conceptual artist; she is a member of the Russian Philosophy Society and the Union of Russian Artists. Her work consists of creating artist's books, calendars, objects, and installations. She conceptualized her artistic work around the notion of time and futurology, ideas of cosmism and space exploration, which formed her artist's worldview named "t-kosmizm."

Translation

DOI ▸ 10.13137/2283-5482/24700

Suprematizem. 34 risb
Suprematism. 34 Drawings

KAZIMIR MALEVIČ

V slovenščino prevedli / Translated to Slovene by:
BLAŽ ŠEF, NATALIJA MAJSOVA, KRISTINA PRANJIĆ

Prijatelji so si zadali nalogo, da izdajo brošuro z mojimi suprematističnimi deli. Navkljub njihovi želji, da bi jih objavili v celoti, jim je to le delno uspelo. Brošura je izšla v črni in sivi barvi, v njej pa je bilo objavljeno zgolj manjše število del. Finančne razmere niso dopuščale, da bi jih objavili v ustrezni obliki. Suprematizem se deli na tri obdobja po številu kvadratov – črni, rdeči in beli kvadrat; črno, barvno in belo obdobje. Bele oblike na belem so bile naslikane v zadnjem obdobju. Vsa tri razvojna obdobja so se zvrstila med letoma 1913 in 1918. Njihov razvoj je potekal v skladu s poglavitnim načelom ekonomičnosti: da je mogoče z eno ravnino posredovati silo statike ali vidnega dinamičnega mirovanja.

Če so vse dosedanje oblike ta občutek povezanosti izražale zgolj z množico najrazličnejših odnosov med seboj povezanih oblik, ki sestavljajo nek organizem, je suprematizmu s pomočjo ekonomične geometrije ta učinek uspelo doseči na eni ravnini oz. v eni prostornini. Če je vsaka oblika izraz čiste utilitarne popolnosti, potem tudi suprematistična oblika ni nič drugega kot znak dokončne utilitarne popolnosti konkretnega sveta prihodnosti. Oblika jasno odraža dinamičnost stanja in kakor da kaže letalu pot v vesolje, vendar ne z uporabo motorja in nerodnih, slabo skonstruiranih strojev, temveč z načrtnim vključevanjem oblike v naravno delovanje, upoštevaje medsebojni magnetizem oblik, da bo lahko nato nova oblika sestavljena iz vseh elementov naravnih sil njenih odnosov in zato ne bo potrebovala motorja, kril, koles ali goriva. Njeno telo, ki bo tvorilo celoto, ne bo sestavljeno iz raznolikih organizmov.

Suprematistični stroj, če se lahko tako izrazim, bo monoliten, brez kakršnih koli vezi. Izdelan bo iz vseh elementov, podobno kakor zemeljska obla, ki vsebuje življenje v svoji popolnosti, tako da se bo vsako suprematistično telo vključilo v naravno organizacijo in oblikovalo

nov satelit; treba je le odkriti vzajemne odnose med dvema telesoma, ki drvita skozi vesolje. Med Zemljo in Luno lahko zgradimo povsem opremljen, nov suprematistični satelit, ki si bo začrtal novo pot po orbiti. Če opazujemo suprematistične oblike v gibanju, lahko sklepamo, da je najbližjo pot do nekega planeta mogoče prepotovati samo s spiralnim gibanjem med medplanetarnimi suprematističnimi sateliti, ki bodo od enega do drugega planeta potovali v ravni črti, sestavljeni iz takšnih obročev. Pri delu s suprematizmom sem odkril, da njegove oblike nimajo nič skupnega z zemeljsko tehnologijo. Vsi tehnološki organizmi so pravzaprav zgolj majhni sateliti – ves živi svet je pripravljen, da poleti v vesolje in tam zavzame svoje posebno mesto. Navsezadnje je vsak izmed teh satelitov opremljen z razumom in zmožen živeti svoje lastno življenje. Sredi velikanskih in kaotičnih razsežnosti planetarnih sistemov je prišlo do razpršitve, nekatera stanja so se ločila od drugih in osnovala lastna življenja, tako da so ustvarila svoj ustroj sveta in se med seboj povezala, da bi zavarovala svoje življenje in ušla katastrofi. Tako kot abstrakcija so se suprematistične oblike spremenile v utilitarno popolnost. Nimajo več stika z Zemljo, opazovati in preučevati pa jih je moč kot posamične planete ali kot sistem v celoti. Ko pravim, da nimajo stika z Zemljo, ne mislim na odcepitev in zapuščanje Zemlje, ampak na konstruiranje prototipov tehnoloških organizmov za suprematistično prihodnost, ki jih določa čista utilitarna nujnost – in ta nujnost ostaja vez med njimi. Vsi organizmi utilitarne tehnologije imajo enak cilj in namen ter iščejo možnost prodreti v polje, ki ga vidimo na suprematističnem platnu. Kaj pravzaprav je platno? Kaj je upodobljeno na njem? Če preučimo platno, bomo v njem prepoznali okno, skozi katero se nam razkriva življenje. Suprematistično platno prikazuje bel prostor, in ne modrega. Iz očitnih razlogov – modra namreč ne izraža realne podobe neskončnega. Kot da bi se vidni žarki

zadevali v kupolo, ki bi jim preprečevala prodreti v neskončnost. Suprematistična neskončna bela barva pa vidnim žarkom omogoča, da se neomejeno širijo. Vidimo lahko telesa v gibanju, a ugotoviti moramo še, kakšno je njihovo gibanje in kakšna pravzaprav sploh so. Potem ko sem odkril ta sistem, sem začel raziskovati prehodne oblike, ki jih je treba razkriti in preučiti njihovo bistvo – in tako so vstopile v red stvarnega sveta. Odkrivanje terja veliko dela. Konstrukcija suprematističnih oblik barvnega obdobja ni na nikakršen način povezana z estetsko nujnostjo bodisi barve, oblike bodisi lika, enako velja za črno in belo obdobje. Načeli črne in bele energije, ki sta za suprematizem najpomembnejši, sta namenjeni odkrivanju oblik delovanja. S tem mislim na čisto utilitarno potrebo po ekonomični redukciji, ki povzroči izginjanje barve. Izraz barve ali odtenka v delih ni odvisen od estetike, ampak od splošnega izvora snovi, od sestave elementov, ki tvorijo prav to kepo ali obliko energije. Če vsaka oblika ali vsaka generična snov predstavlja energijo, ki obarva njeno gibanje, potem se snov skozi proces neskončnega ustvarjanja preobrazi, ustvarijo se nove energetske zmesi; vsako zaporedje gibov iz ekonomičnih razlogov spremeni obliko, posledično pa se spremeni tudi barva. Mesto je kot oblika energetske kompozicije materialov izgubilo svoje barve, tako da ga določajo le še odtenki, med katerimi prevladujejo odtenki črne in bele barve.

(Da bi analizirali gibanje barve kot energije, bi morali ponoviti moja preučevanja barv iz leta 1917.)

Omenil sem že, da imata v suprematizmu črna in bela barva vlogo dveh energij, ki razkrivata obliko. To velja v tistih primerih, ko se na platnu konstruirajo načrti prostorskega suprematizma. V stvarnem, otipljivem delovanju ne igrajo nobene vloge, saj je zaznavanje oblike prepuščeno svetlobi, v oblikah realnega suprematizma pa ostajata samo črna

in bela. Iz njiju izhajajo vse gradacije energije snovi, tj. prihaja nova doba novih materialov brez barve in odtenkov. (Menim, da bela in črna izhajata iz barvnega spektra.)

Zgodovinski razvoj suprematizma je šel skozi tri stopnje: črno, barvno in belo. Vsa obdobja so se odvijala na ravnini, kakor da bi označevala načrte za prostorska telesa prihodnosti. In res, v danem trenutku je suprematizem rastel v prostorskem času nove arhitektonske konstrukcije. Tako suprematizem vzpostavlja svoj odnos z Zemljo, vendar zaradi svojih ekonomičnih konstrukcij spreminja arhitekturo zemeljskih stvari in se, širše gledano, združuje s prostorom gibljivih monolitnih mas v planetarnem sistemu.

Raziskave so me privedle do spoznanja, da se v suprematizmu skriva zamisel za nov stroj, nov pogon organizma, ki ne bo odvisen od koles, pare ali plina.

(O tem je treba napisati več študij.)

Eden od temeljev suprematizma je izkušnja in praksa prirodnega, ki nam omogoča preseči teoretično raven sveta ter jo nadomestiti z izkušnjami in delovanjem, da bi se vsi vključili v vseobsegajoče ustvarjanje.

Odnos suprematizma do materiala nasprotuje vse večji agitaciji za materialno kulturo – pozivu k estetiki; obdelava površine materiala je namreč psihoza sodobnih umetnikov. Namesto da bi lik razvijali skozi utilitarno popolnost ekonomične nujnosti, pri tem zanemarili naravno preobrazbo in svoje delo usmerili tja, kjer zanj obstaja tehnnološka, ne pa tudi estetska nujnost, skrbijo za videz organizma.

Trije suprematistični kvadrati vzpostavljajo določen pogled na svet in njegov ustroj. Poleg čistega ekonomičnega gibanja oblike povsem

nove, bele ureditve sveta, beli kvadrat spodbuja tudi zasnovo sveta kot »čistega delovanja«, ki bi bilo dojeto kot samospoznanje sredi čiste utilitarne popolnosti »vsečloveka«. V vsakdanjem življenju ima tudi naslednje pomene: črni kvadrat je znak ekonomičnosti, rdeči znak revolucije in beli znak »čistega delovanja«.

Beli kvadrat, ki sem ga naslikal, mi je dal priložnost, da ga raziščem in ustvarim brošuro na temo »čistega delovanja«.

Črni kvadrat je vzpostavil ekonomičnost, ki sem jo v umetnost vpeljal kot njeno peto dimenzijo.

Problem ekonomičnosti je moj stolp, s katerega opazujem in preučujem vse pojave predmetnega sveta, česar ne počnem več s čopičem, ampak peresom. Zdi se, da s čopičem ni mogoče doseči tistega, kar je mogoče s peresom. Čopič je razcefran, zatorej ne more doseči možganskih vijug, medtem ko lahko pero prodre globlje.

Čudna reč – trije kvadrati nam kažejo pot, beli kvadrat pa nosi v sebi beli svet (ustroj sveta) in z njim vzpostavlja znak čistosti človekovega ustvarjalnega življenja. Kako pomembne so barve kot znamenja, ki nam kažejo pot!

Pojavila se bo vrsta razprav o barvah, o črni in beli, in te razprave bo kronala pot rdeče in bele popolnosti.

(Če govorim o beli, ne mislim na njene trenutne politične konotacije.)

V povsem barvnem gibanju trije kvadrati prikazujejo izginevanje barv v belem.

Suprematizem izključuje slikarstvo. Slikarstvo je davno preživeto in celo umetnik je le predsodek iz preteklosti.

O teh zadevah sem govoril že v svoji brošuri *Mi kot utilitarna popolnost*.

Na samo treh straneh, kolikor so mi jih dali na razpolago, je nemogoče pojasniti vse dosedanje delo. Določil sem načrt za suprematistični sistem in z njim mladim arhitektom v širokem pomenu besede poverjam skrb za nadaljnji razvoj arhitektonskega suprematizma, saj v njem vidim nov sistem arhitekture.

Jaz sem se umaknil v zame novo sfero mišljenja, in ko bo v moji moči, bom razkril, kaj sem dognal v neskončnem prostoru človeške lobanje.

Naj živi enotni sistem svetovne arhitekture na Zemlji.

Naj živi Unovis, ki ustvarja in vzpostavlja novo v svetu.

K. MALEVIČ
Vitebsk, 15. december 1920

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР