

**Suprematizam
i nacsuprematizam:
Maljevič vs. Peperštein**
Suprematism and
Natsuprematism:
Malevich vs. Pepperstein

✉ JELENA KUSOVAC › jelena.kusovac@gmail.com

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal

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

VOLUME 22 (2019/I), pp. 174-189
DOI 10.13137/2283-5482/24689

Pavel Peperštejn je slikar, pisac, teoretičar umetnosti i pripadnik mlađe 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 između 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

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).

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 sorealizma, 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 svest².

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 Dagleasa Hjublera, američkog konceptualnog umetnika „svet je pun predmeta više ili manje interesantnih.

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

3

П. Пепперштейн,
Сноб, [https://snob.ru/
selected/entry/1222](https://snob.ru/selected/entry/1222).

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).

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

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).

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. Peperštein 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 duboka 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 ekonomije⁴ 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, Peperštein 2005: 450), što je prikazano na slici *The bridge in form of Black Square. Kazachstan, 2231*. Peperštein ne samo da je istakao ekonomsku simboliku crne kocke nego ju je pretvorio u svetište. 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“ (Peperštein 2010: 338)⁵. Glavni krivac za takvo

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 Kapitала. 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-skulptura *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 arhitekture. Ideja glava-statua na visokim zgradama datira još iz sovjetskog vremena. Setimo se neostvarenog

5
U originalu: «Люди сделали вампирами собственной души, они сосут и тянут черную 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 – анти-будущее» (prevod JK).

projekta arhitekta 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“ (Peperštein 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, Peperštein 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 Peperštein 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, Peperštein 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 dečjim 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 filozofija 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 svojoj 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.

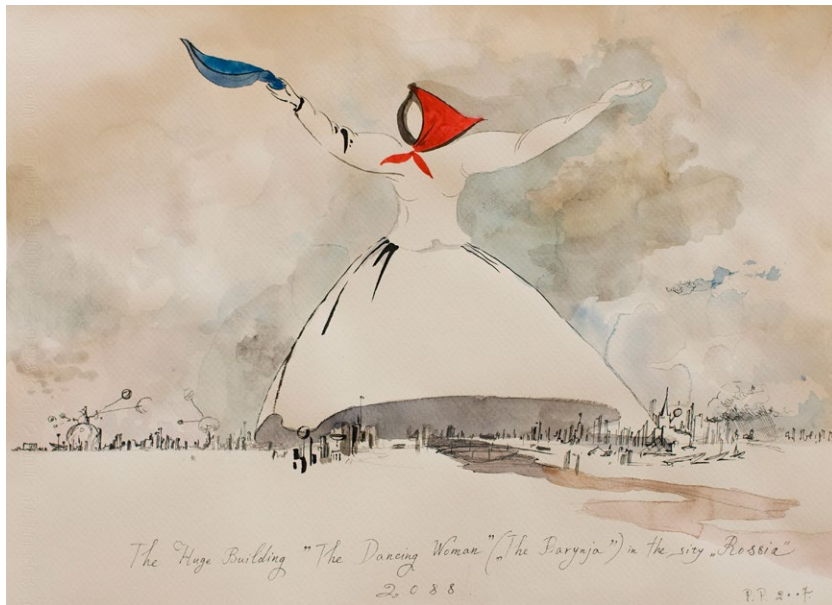


FIG. 2 ←
The Dancing Woman,
2007.

FIG. 3 →
*Black Square and
Campbell, 2008.*



Literatura

- HUEBLER, DUGLAS, 1996: *Untitled 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. Kazakhstan 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.