



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

✉ **MARKO JENKO** › marko.jenko@mg-lj.si

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal

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

VOLUME 22 (2019/I), pp. 212-236
DOI 10.13137/2283-5482/24693

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 (nič 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 novoveškimi 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 kvadrilateral, 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 vozil 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, bolj 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 neka kšna 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 desubstancijalizacije 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 zgodovinsko 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 nekdanj 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 subtraksije 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,

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

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 *Kvadrilateral*, *Četriogelnik* ali *Štiriogelnik*, kar velja zlasti za prvega, ali pa *Črna suprematistična kvadrilateral*, kot piše na hrbtu zadnjega ohranjenega, četrtega kvadrata, skupaj z letnico 1913 (za katero vemo,

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 Malevičevi 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.

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.

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 *Suprematična 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

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 tonalitete 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 zanimal. 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 Betnetkah 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.

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 narisani 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 giblivo sliko, ampak tudi, slutimo, z zvokom. Dinamiziranje in zvok: kakor da zvok s širjenjem začne ustvarjati prostor.

Tu se torej ne bomo prebili do prostora, kot ga poznamo zdravo-razumsko 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 ničā 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 kvadrilateralā 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.

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 dojetno 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 govorili 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 nič, 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 ob enem, 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 igrinah, 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 družji 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 Malevičevi 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 restavradorjev. 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 pre-makniti 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 do-ločene 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 vrtočlavice, 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 pogloblja. 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:

6
Zveni naporno, zatoorej bodimo malce humorni: celoto bi lahko povzeli z vicem, ki ga velikokrat uporabi Slavoj Žižek, torej s tistim znamenitim sovjetskimi vicem o Rabinoviču oziroma Radiu Erevan, tj. Ar-menskem 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, povrh 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.

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 pravih 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

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 obljudi 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 neo-majna 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 tautologija, 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 prejel kot Okno, zaprto pred svetom, lahko bolj zanesljivo poimenovali Nad iluzijo spuščena zavesa« (2007: 117). Drži. Zadaž 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 predpostavljaju, pa naj bo predpostavlanje onstrana, pomena itn. Predpostavlanja 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 poglobljamo 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 verjame-mo, da obstaja neki onstran vidnega, čemur seveda povsem enostavno pravimo »verovati«. Kaj pa, če bi, na primer, morali z nečim dokazati, da ne verjame-mo, 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 ate-istična 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. Celó 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>](<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.