

**Piše: Vesna Madžoski**

## CRNI KVADRAT, BELI OKVIR

Neobično otkriće uzdrmalо je svet umetnosti 2015. godine: nakon rentgenske analize, ispod Maljevičevog „Crnog kvadrata“ otkrivena su dva sloja prethodnih slika i jedan natpis. Eksperti moskovske galerije Tretjakov ugledali su kubističko-futurističku kompoziciju prekrivenu proto-suprematističkom, koje se danas skrivaju ispod crnog kvadrata. Otkriće slojeva prethodnih slika nije ništa iznenađujuće ni novo, ono što je unelo pomenju bio je natpis sakriven belim poljem okvira oko kvadrata, dovodeći u pitanje sve ono što smo do tada znali o ovom umetničkom delu. Najveća „pukotina“ na već ispučaloj slici iznenada se otvorila i iz nje su se pojavile sledeće reči: *Битва негров в темной пещере глубокой ночью* ili, u grubom prevodu, *Borba crnaca u tamnoj pećini duboko u noć*.

Još dok su stručnjaci radili na dešifrovanju rukopisa, došlo se do zaključka da je ova rečenica referenca na rad koji se smatra prvim modernim monohromatskim delom – „Borba crnaca u podrumu tokom noći“, pisca i humoriste Alfonsa Alea iz 1897. godine. Usledio je zaključak da je „Crni kvadrat“ u svojevrsnom dijalogu sa Aleom, čije je delo bilo popularno i shvaćeno kao šala širom Evrope u to vreme. Neki su požurili da optuže Maljevića za plagijat, no pitanje je mnogo kompleksnije: kako danas treba interpretirati ovu „nultu tačku slikarstva“, za mnoge jedino pravo remek-delu avangarde? Da li danas ima onih koji bi se nasmejali ovoj „šali“ i da li je Maljević prebrzo osuđen kao još jedan rasista? Počnimo od početka.

### CRNO NIJE BOJA

Da stvari budu još komplikovanije, i Aleov rad zapravo je apropijacija slike pesnika i dramskog pisca Pola Biloda (1854-1933), člana avangardne grupe *Nekoherentni*, osnovane 1882. godine. Promovisali su iracionalne, apsurdne, ikonoklastične radove, „pronađene“ umetničke objekte, dečje i crteže onih koji „ne znaju kako da crtaju“. Na njihovoj prvoj izložbi u stanu pariskog osnivača, Žila Levija, održanoj 1. oktobra 1882. godine, Bilod je izložio crno platno u zlatnom okviru nazvano „Borba crnaca u tunelu“. Ale je prisvojio ovaj rad pet godina kasnije sa naslovom „Borba crnaca u podrumu tokom noći (Reprodukcija poznate slike)“, koji je objavljen u njegovom *Provoaprilskom albumu*, albumu monohromatskih slika raznih boja sa ornamentalnim ramovima i komičnim naslovima. Slike uramljenog belog, žutog, crvenog, plavog, zelenog, sivog i crnog platna pratile su šaljivi naslovi: belo platno je nazvao „Prva pričest mladih hlorotičnih devojčica po snežnom vremenu“, crveno „Berba paradajza apoplektičnih kardinala na obali Crvenog mora“, itd. Aleove karikature razotkrile su svojevrstan paradoks: ismevanje apstraktne umetnosti počelo je i pre njenog nastanka. Prva monohromatska slika zvanično datira iz XVII veku kada je Robert Flad u knjizi *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica* (1617) predstavio sliku crnog kvadrata u kontekstu metafizičke ikonografije beskonačnog, *prima materiae*, početka samog stvaranja. Protekla su tri veka do javnog izlaganja apstraktne umetnosti, a Maljević izgleda ne samo da je izvršio apropijaciju loše rasističke šale o crnom-na-crnom, već i karikaturu apstraktog slikarstva.

Vratimo se sada „Crenom kvadratu“: šta smo znali o njemu pre ovog otkrića? Nastao kao ultimativna negacija ikone koja je i sama postala ikona, uvek izložen u levom gornjem uglu prostorije gde se obično nalazi ikona u ruskom pravoslavlju. Kako se ispostavilo, nije ni crn ni kvadrat: nijedna stranica nije paralelna sa ramom, dok je crna nastala mešanjem boja od kojih nijedna nije crna. Ukoliko se pažljivije pogleda, uočavaju se brojne pukotine na površini za koje neki tvrde da predstavljaju bizona u trku. Takođe, nije jedini: prvi je nastao 1915. godine, čime je otpočela serija slika crnog kvadrata od kojih danas znamo za četiri. Dugo se verovalo da je prvi nastao 1913. godine, pošto je sam Maljević odredio taj datum, a naučnici su mu bespogovorno verivali. Do kraja XX veka postalo je jasno da je prva suprematistička slika nastala 1915. godine, dok je prvi datum deo Maljevićeve mistifikacije zasnovane na subjektivnoj istini: „Crni kvadrat“ imao je prenatalnu fazu koja jeste počela 1913. godine. Poznato je da je konceptualista Maljević davao ranije datume svojim radovima kako bi konstruisao sopstvenu „ispravnu“ umetničku biografiju, menjajući i sam sled događaja.

Pre Suprematizma, Maljević je stvarao radove u tzv. fevralističkoj fazi čiji je cilj bila potpuna destrukcija dominantnih svetonazora. Posmatrača je trebalo uveriti da je njegov ili njen razum potpuno nemoćan da shvati značenje novonastalih citata-metafora. U formalnom smislu, Maljević je stvarao reči-slike ili stihove-slike, nespretnе fraze koje je uokviravao kvadratnim ramovima i pretvarao u umetnička dela. Okvir je bio taj koji je transformisao banalnu fazu u umetničko delo, čime je Maljević zakoračio u istraživanje izvan iluzornosti dvodimenzionalnih reprezentacija.

Na ličnom planu, „Crni kvadrat“ predstavlja potpuno pomračenje za Maljevića, pred čijim očima je iskočio apsolutni svet neobjektivnosti: kako je sam tvrdio, nakon ovog događaja nije mogao ni da jede, piće ili spava nedelju dana, želeći da shvati šta je to učinio. Ipak, ovo formalno ništavilo, ova „pustinja“ kako ju je nazvao, bila je sve samo ne prazna; ispostavilo se da je prepuna emocija:

**„Određena osećanja treba da nađu izlaz i čovek treba da ih izrazi jedino zato što je snaga tih osećanja u njemu veća od one koju može da izdrži... Kad čovekov organizam ne bi mogao da svojim doživljajima omogući izlaz, on bi umro, jer bi doživljaj rasparao ceo njegov nervni sistem... [Crni] kvadrat na beloj osnovi bio je prvi oblik bespredmetnog doživljaja.**

## **Bela polja... uokviruju doživljaj pustoši, doživljaj nebića...“ (Kazimir Maljević, Bog nije zbačen, sabrana dela, Plavi krug, Beograd, 2010, str. 212-213)**

Maljević je razum smatrao zatvorom za umetnika, dok su objekti sami po sebi bili besmisleni: odlučujući faktor su emocije. Ova „ikona svog doba“, kako ju je Maljević nazvao u pismu iz 1916. godine, bila je zaboravljena decenijama. U periodu od 1930. do kasnih osamdesetih, umetnik pod imenom Kazimir Maljević nije postojao u SSSR-u, dok je Zapad video samo par njegovih radova koji su stigli u SAD pre Drugog svetskog rata. Stoga možemo zaključiti da je značaj ovoj slici dat retrospektivno, čime „Crni kvadrat“ postaje ikona našeg doba, pun vek nakon svog nastanka. Ova činjenica nas motiviše da pokušamo da razumemo njenu skrivenu poruku, taj natpis isписан nevidljivim mastilom. Možda ćemo tako početi da razumemo nevidljive strukture koje se kriju u praznini iza naših emocija.

### **ISTINA JE U OKVIRU**

Ukoliko bliže pogledamo, čini se kao da autor „Crnog kvadrata“ nije želeo da se on percipira bez okvira, ili belog polja, kako ga je sâm nazvao: okvira koji ga zauvek izdvaja od okruženja, od konteksta u kome je nastao, od konteksta u kome će biti izložen. Moramo primetiti da Maljevićevo belo polje pre liči na paspartu nego na masivne, zlatne, pravougaone ramove sa Aleovih slika. Činom apropijacije, Maljević je pravougaonik pretvorio u kvadrat, a ram zamenio paspartuom, terminom koji nas nesumnjivo upućuje na rad Žaka Deride. U *Istini u slikarstvu* (1978) ističe se potreba obraćanja pažnje na diskurs *parergona*, suplementnog elementa umetničkog dela. Razmišljajući o paspartuu, Derida nas podseća da je glavna funkcija ovog komada kartona sa otvorom u sredini da omogući samo „pojavljivanje“ umetničkog dela; ipak, ovde se ne radi o okviru u uobičajenom smislu, već radije o okviru unutar okvira. U poglavljiju o parergonu, porodici kojoj paspartu pripada, upoznajemo se sa njegovom tranzitornom prirodom – niti je delo, niti izvan dela, niti je unutra, niti spolja, niti je iznad, niti ispod:

**„Ono što smješta – instancije okvira, naslova, potpisa, legende, itd. – više ne remeti unutrašnji poredak govora o slikarstvu, njegova djela, njegov promet, njegova procjenjivanja, njegov višak vrijednosti, njegovu spekulaciju, njegovo pravo i njegove hijerarhije.“ (Jacques Derrida, Istina u slikarstvu, Svjetlost, Sarajevo, 1990, str. 14)**

Postoje različiti tipovi uramljivanja – od fizičkog do istorijskog i filozofskog. Trag na platnu smatraće se umetničkim delom tek nakon kontekstualizacije, upisivanja u, i uramljivanja od strane istorije filozofije umetnosti nastale oko određenih modela i determinanti. U ovoj evropskoj „nauci o lepom“, um anticipira sebe: ili, Deridinim rečima, „glava pre svega.“ Derida nas dalje podseća da su svi filozofski diskursi o umetnosti i njenoj interpretaciji, od Platona do Hegela, Huserla i Hajdegera, organizovani oko stalne potrebe uspostavljanja jasnih granica između onoga što je spolja i onoga unutar umetničkog dela. Istovremeno, došlo je do naturalizacije samog okvira čiji je zadatak da prikrije veštačko poreklo ove razlike, čineći da ona izgleda prirodno.

Uloga parergona je nezamenljiva: upravo okvir proizvodi umetničko delo kao takvo. Da bi bilo proglašeno takvim, Derida dalje kaže da se delo mora jasno razlikovati od pozadine, i upravo okvir to omogućuje: *ergon* (delo) je zapavо efekat parergona. Stoga se nameće zaključak da naš inicijalni problem interpretacije *Borbe crnaca* potiče iz činjenice da sve zapadne teorije estetskog rasuđivanja isključuju parergon, ovu spoljašnjost koja proizvodi unutrašnjost činom interpretacije. Odjednom smo suočeni sa interpretacijom integrisane spoljašnjosti, okvira sa unutrašnje strane umetničkog dela. Upravo ovde čin interpretacija postaje ključan: za Deridu, teorija umetničkog objekta kao takva ne postoji, već samo teorija celokupnog polja u kome je objekt konstituisan kao takav. To polje otvara se upravo negde između – između ergona i parergona.

Ekonomija umetničke produkcije je cirkularna: bez umetnika, ne bi bilo umetničkog dela; bez umetničkog dela, ne bi bilo umetnika. U Maljevićevom slučaju, čini se da je bio prilično svestan prirode ove ekonomije, a njegova prva briga nakon nastanka „Crnog kvadrata“ bila je zaštita autorskih prava. Od tog trenutka, on je postao jedini koji ima pravo njegovog kopiranja, dela za koje se ispostavilo da je zapravo apropijacija tuđeg rada.

Prema nekim autorima, umetnička kompulsivna potreba za originalnošću u direktnoj je vezi sa istorijskim, ekonomskim i političkim spajanjem koncepata originalnosti i individualnosti. Drugim rečima, ova potreba da se estetsko odvoji od ne-estetskog je u direktnoj vezi sa potrebom izdvajanja od drugih. Maljevićeva identifikacija sa „Crnim kvadratom“ je bila veoma jaka. Kada se pred kraj života vratio figuralnom slikarstvu, nekoliko slika potpisao je malim crnim kvadratom. Crni kvadrat nalazio se na njegovom kovčegu i stajao je na mestu nadgrobnog spomenika.

U sistemu ekonomije, proces uramljivanja postaje gotovo nezamenljiv. Preduslov za postojanje umetničkog dela jeste da mora biti uramljeno; takođe, mora biti potpisano – naša ekonomija ne voli kopilad; mora imati naslov, mora biti kršteno. Derida nas dalje poziva da postavimo pitanje šta se dešava nakon imenovanja umetničkog dela? U slučaju „Crnog kvadrata“, očigledno je da nam naslov govorи šta treba videti. Nepravilni četvorougao naša nesavršena percepcija pretvara u kvadrat, a mračno polje postaje crno. Od tog trenutka, nećemo moći da vidimo ništa drugo osim crnog kvadrata, čije su crnilo i kockastost stvoreni unutar našeg uma. Više nećemo biti u stanju da ga izbrišemo. Makar do trenutka kada će „nevidljiv“ natpis pokvariti naš užitak i preformulisati pitanje šta zapravo vidimo.

Zapadna estetska tradicija prioritizuje distancirani užitak u umetničkom delu, i parergon upravo to omogućava, na granici umetničkog dela i njegovog odsustva. Po Deridi, ova činjenica stvara svojevrsnu patologiju parergona čija podeljenost proistiće iz potrebe za jasnom identifikacijom onoga što se nalazi spolja i onoga unutra, za jasnom klasifikacijom. Naša estetska disciplina uči nas da isključimo okruženje umetničkog dela, pritom ga uključujući u sistem ekonomije i mogućnost profitiranja. Prema kantovskoj tradiciji, parergon je uvek spolja i nevažan za reprezentaciju objekta.

Međutim, ovde se postavlja pitanje zašto je nečemu tako savršenom kao što je umetničko delo neophodan ovakav dodatak, ovakva podrška? Kako se čini, parergon zapravo podvlači činjenicu postojanja fundamentalnog nedostatka u samom delu. Iako je inicijalno trebalo da poverujemo da je parergon taj sa nedostatkom – paspartu sa rupom u sredini – sada dolazimo do pitanja gde se taj nedostatak zapravo nalazi: u parergonu ili ergonu? Maljevičev „Crni kvadrat“ prisiljava nas da umetničko delo zauvek posmatramo sa belim okvirom. Ipak, Deridine teorije o parergonu bilo bi tako jednostavno primeniti da se nije pojavio taj prokleti natpis, da nema te *Borbe crnaca*. Ovde imamo problem sa viškom, sa viškom parergona koji je ukazao na nedostatke samog dela koje pokušavamo da interpretiramo. U slikarstvu se ništa ne može obrisati – svaki gest mora biti preferban kako bi nestao, postajući tako nevidljiv ljudskom oku, ali ne i nekim sofisticiranim vizuelnim aparatima. Kako bi nestao, natpis je morao biti preferban. Međutim, svedoci smo kako on u nekom trenutku istorije izdaje svog tvorca, nanoseći mu završni udarac ili, Deridinim rečima, poslednju uvredu, *Überfall*. Ova šala za neke, uvreda za druge, živi kao parazit na ivici ergona, baca senku na svog tvorca. Ipak, istovremeno upućuje na otvor kroz koji će možda uspeti da pobegne.

## SUPREMATISTIČKO BELO (UNFRAMING MALEVICH)

Vratimo se na početak i pitanje da li ovaj gest Maljeviča treba interpretirati kao rasistički. Pokušajmo da zamislimo šta se hipotetički desilo tokom primordialne scene stvaranja u njegovom studiju. Vidimo umetnika kako boji u belo površinu slike, prekrivajući pređašnji prizor kojim nije bio zadovoljan. Kičicom iscrtava obris kvadrata u središnjem delu i odlučuje da ga oboji u crno koristeći sve boje koje su mu na raspolaganju, sve dok kvadrat ne postane što tamniji. Dopada mu se to što vidi i odlučuje da ubrza proces, koristeći prste umesto kičice. Njegova odluka da ne oboji celo platno u crno već da ostavi beli okvir rezultirala je slikom koju vidimo danas; u suprotnom, slika bi verovatno nosila ime „Crno platno“. Beli okvir postaće njegova polisa osiguranja da crni kvadrat zauvek bude percipiran kao takav. U nekom trenutku, ovaj dvodimenzionalni oblik kvadrata možda ga je podsetio na poznatu francusku „šalu“ i ispisuje je na ruskom, *Borba crnaca u tamnoj pećini duboko u noć*. Ove reči učiniće sliku ravnom, njen značenje postaće absurdno, a neki Francuz će se možda i nasmejati. Umetnik odlazi korak dalje i, iz nama nepoznatog razloga, boji tekst belom: reči nestaju, belo polje ponovo postaje čisto, a ovaj dvodimenzionalni oblik odjednom postaje višedimenzionalan. Ravna površina nestaje i ambis se otvara, uvlači posmatračevu imaginaciju, nestaje u vrtlogu percepcije kome se ne može suprotstaviti. Šala je obrisana i iz *satire ambisa* upadamo u sâm ambis.

Na naše veliko iznenadenje, rentgenski zraci otkrili su nam nešto što nije trebalo da vidimo, što nije trebalo da saznamo. Parergon je sada permanentno u procesu brisanja. Ispucana crna površina ponovo oživljava, oblici polako počinju da izranjavaju, crno više nije crno. Podjednako važno, ni belo više nije belo. Na jednom platnu, umetnik je uspeo da prikaže ne samo dve stare slike, već i koncept, rasističku šalu, kao i karikaturu apstraktne umetnosti. Jednim gestom brisanja, slikar apstraktne umetnosti na koga se karikatura iz prošlosti odnosila, pretvorio je ličnu uvredu u ikonu novog doba. Pravougaonik je postao kvadrat, zlatni ram je postao beli paspartu, a parergon sada permanentno uznemirava ergon. Samo jednim gestom, Maljevič je grubo i bez pitanja „ukrao“ delo francuskih satirista i odlučio da ga nazove pravim imenom. Od tog trenutka, kada gledamo u ovaj crni ambis, ne vidimo više *Borbu crnaca u mračnoj pećini tokom noći*, već ono što je nacrtano: crni kvadrat. Ili, ono što bi bio tačan prevod prve zvanične monohromatske slike – crni pravougaonik.

Međutim, da li smo otišli predaleko tvrdeći da vidimo okvir tamo gde njega nema? Naime, sam Maljevič je „Crni kvadrat“ smatrao ikonom bez okvira, bez rama. Jedna od mogućih interpretacija ovog odričanja od okvira jeste politička: kako je već uočeno, njegova tvrdnja da je nova transcendentna ikona konstrukt ljudskog uma, označila je totalni prekid sa kulturnom tradicijom i deklaraciju radikalnog novog pogleda na svet. Maljevič je smatrao pravoslavnu ikonu umetnošću najvišeg reda, koja sa drugim primerima „primitivne“ umetnosti daje mogućnost bekstva od akademskog imitativnog slikarstva. Još važnije, verovao je da ona može voditi čovečanstvo ne samo ka misticizmu, već i ka idejama komunalnosti. Stoga, podelio je Suprematizam u tri faze, prateći svoja tri kvadrata – crni, crveni i beli: crni je postao simbol ekonomije, crveni revolucije, a beli čiste akcije. Po Maljeviču, zadatak boja je da pokazuju put u epohi novog sistema arhitekture. Tako je „Crni kvadrat“ dobio zadatak da vodi ka novoj ekonomiji zajednice, ka društvu bez privatnog vlasništva. Moramo primetiti da ove reči stoje u suprotnosti sa njegovim gestom zaštite autorskih prava prvog crnog kvadrata: ovde možemo da spekulujemo da je u međuvremenu njegova filozofija doživela potpunu transformaciju. Kako se čini, njegov lični put razumevanja Suprematizma doveo je do duboke promene njegovog sistema vrednosti, njegovog sistema ekonomije.

U svom „Pitanju imitativne umetnosti“ objavljenom 1920. godine Maljevič se jasno zalaže protiv „stare“ umetnosti i akademizma, zahtevajući novu konцепцију umetnosti kao preduslova novog, pravednijeg društva kojem će svi pripadati. Njegova „apstraktna“ umetnost je sve samo ne „apstraktna“: njena uloga je utilitarna; umetničke škole moraju da napuste studijski model i postanu „kreativni univerziteti konstrukcije“. U toj novoj konstelaciji, zadatak umetnika je da vode društvo permanentne kreativnosti, društvo koje će se stalno obnavljati tragajući za novim modelima zasnovanim na principima komunizma:

**„Ekonomski život novog sveta stvorio je komunu. Stvaralačke konstrukcije nove umetnosti rodile su Suprematizam kvadrata.“ (Kazimir Maljevič, *Suprematizam-Bespredmetnost*, SiC, Beograd, 1980, str. 27)**

Suprematistička forma je samodovoljna, stoga joj okvir više neće biti potreban. Kao akumulacija umetnikove kreativne energije, „Crni kvadrat“ trebalo je da otvori vrata novog sveta i izvrši dalekosežne uticaje na društvenu stvarnost. Možda kao znak Maljevičevog razočaranja nakon revolucionarnih godina, fotografija sa izložbe iz 1933. godine u galeriji Tretjakov prikazuje „Crni kvadrat“ sa novim, pozlaćenim ramom. Danas je sliku moguće videti zastakljenu u istoj galeriji, postavljajući pitanje o kontekstu i istorijskim promenama različitih stilova uramljivanja.

Ljudska bića nisu noćna stvorena, ona su se oduvek plašila mraka. Zahvaljujući Maljeviču i njegovoj imaginaciji, krenuli smo na ovo putovanje preispitivanja stavova o vidljivom i nevidljivom uramljivanju, o prazninama na kojima počiva naš svet. Odbacivanje starih ramova preduslov je za stvaranje nove ekonomije: kako smo videli, ambis razlika razdvaja Maljevičevo suprematističko belo od belih suprematista. Ipak, enigma koju još uvek nismo uspeli da rešimo jeste zagonetka koju nam je Derida ostavio na kraju svoje knjige: šta ekonomizacija, profitiranje od ambisa zapravo znači?

---