

Na
sombra
do
quadradinho
Negro

Na Sombra do Quadrado Negro

**COLÉGIO DAS ARTES
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

**ARTE E PRÁTICA
CONCEPTUAL**

13

**THE ADVENTURES
OF THE
BLACK SQUARE**

25

**ПРИКЛЮЧЕНИЯ
«ЧЕРНОГО КВАДРАТА»**

IRINA KARASIK

39

**MALEVICH –
THE SUN ON THE ROCKS**

PEDRO CABRAL SANTO

55

**MALEVICH,
QUADRADO NEGRO**

LUÍS QUINTAIS

61

**QUADRADO
ALONGADO-ECRÃ
NEGRO
Para uma profecia
cinematográfica**

ANA RITO

77

HOW FLAT
IS DARKNESS?

ANTÓNIO OLAIO

87

MALEVICH —
“NO ESPESSO SUBSOLO
DA CONSCIÊNCIA
DO ESPAÇO”

CARLOS VIDAL

99

MALEVICH:
COMO PINTAR
A GOLPES
DE MARTELO

PAULO PIRES DO VALE

111

KVADRAT

BERNARDO PINTO
DE ALMEIDA

133

A BLACK SQUARE
ON WHITE SNOW

PEDRO POUSADA

153

DURAÇÃO

DELFIN SARDÓ

169

UM CORPO NUNCA
ESTÁ PERANTE
UM QUADRADO NEGRO

LUÍS ANTÓNIO UMBELINO

175

WORLDVIEW
AS A CONSTRUCTIVIST
ACT

BRUNO GIL

Este livro reúne um conjunto de ensaios que debatem e problematizam o “Quadrado negro”, a obra mais radical de Kasimir Malevich (1879-1935). O livro é, também, constituído por um caderno de imagens, que descreve a exposição coletiva “Victória sobre o Sol—From Black Square to Loophole” realizada na Galeria do Colégio das Artes. Na exposição, com curadoria de António Olaio, articularam-se diferentes autores, diferentes apropriações criativas do espaço e diferentes mediações artísticas que problematizaram cada qual na sua singularidade o contexto inaugurado pela obra de Malevich.

Agora com mais de cem anos de idade o quadrado “taciturno”, como o descreveu o poeta e eslavista Angelo Ripellino, continua a superar as expectativas da sua oferta visual. E os textos que aqui se agregam, exploram (a partir de posições e de interpretações que prolongam ou divergem de cada uma das restantes contribuições) o realismo frugal, lacónico do objeto pictórico proposto por Malevich, compreendendo que o seu valor visual é inversamente proporcional à cosmogonia que inventa. Os textos têm um valor cumulativo e acentuam o facto de que o gesto de Malevich já não é apenas um embargo às garantias dadas pelo que poderíamos chamar de milenarismo mimético da imagem pintada: a promessa de transcendência do verosímil, de um encontro

(tangencial, incompleto) através do visível e do visual com aquilo que não é de ambas as ordens. A pintura do fim da pintura, a obra que enuncia a “hostilidade anti-narrativa” do ato pictórico de vanguarda não surge hoje, na contemporaneidade, apenas com essa premissa e fronteira. O que estes textos problematizam é que uma pintura colide catastroficamente com a experiência comprovada, colocando-se contra o passado da arte e em favor da arte que ainda não existe. Malevich parece ter antecipado em vinte anos o gato de Schrodinger (morto e vivo ao mesmo tempo), trazendo esse entrelaçamento quântico (essa sobreposição e coligação de estados) para o campo da pintura como ideia. No plano negro convivem, sem se sobreporem ou anularem, o absolutismo do nada e o absolutismo da totalidade, criação e destruição. E qualquer intenção hermenêutica debate-se, organiza-se nesse vazio impenetrável.

O que vemos já não é uma janela aberta ao mundo físico, à paisagem, à botânica, à zoologia, aos humanos. A sua espacialidade já não é resultante da observação. Não há antropomorfismo, nem o jogo deceptivo da profundidade espacial ou a ilusão do entre-espço. O quadrado não categoriza, não interpreta, não detalha, não caracteriza ou moraliza o mundo vivido. Se existe representação (um quadrilátero “parecido”

com um quadrado) ela é a representação da incerteza.

Num ato de liberdade, num ato inimitável e que não imita, Malevich oferece-nos, no domínio pictórico, uma geometria que se desliga da planaridade euclidiana, do ornamento abstrato: as medidas intransmissíveis deste quadrilátero têm apenas um autor que já não está preocupado se o quadrado é verdadeiro ou se é nesse espaço que nos devemos demorar.

Já não há exterioridade, ou se quisermos, a exterioridade possui, aqui, outro alcance semântico e epistemológico: é supra-histórica, é o espaço-tempo (a posição e o momento) nas suas condições de incerteza. Perante este quadro somos fulminados por um vazio, um alçapão com as mesmas potencialidades misteriosas e herméticas do buraco por onde se enfiou o coelho de Alice. Um mundo novo, imprevisível, por vezes decepcionante, outras vezes incomensurável. São estas as variáveis que coludem e mobilizam os textos aqui apresentados. Em cada um deles, aquele espaço deixa de ser opaco, impermeável, remissivo. É como se, através da reflexão ensaística, a escuridão do quadrado dentro do quadro contivesse dois momentos opostos. Um, centrífugo, que aumenta a separação em relação a nós (em relação ao já vivido e experienciado), o momento do inapreensível, um momento que

derrota a razão e a possibilidade de sentido, o momento do indefinido; outro que se torna cada vez mais vizinho de nós, até que, por breves momentos “geológicos”, nos tornamos parte dessa distância que se tornou presente, de uma distância em que o quadrado negro é a abolição do ser que vive para fazer imagens da memória mas é também a consciência de que esse pretérito permanece sempre inacabado.

PEDRO POUSADA

PAREDE, 9 DE JANEIRO DE 2019

THE ADVENTURES OF THE BLACK SQUARE

IRINA KARASIK

In the history of world art, there is probably no more famous or infamous painting than Kazimir Malevich's *Black Square*. No other work has led to the appearance of so many copycat works. No other painterly image enjoys an equally independent existence in culture; no other artefact is so permanently topical. The only possible rival to the *Black Square* is Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*, which has undergone almost as many adventures over the years. © Malevich himself brought these two images together in a composition, combining La Gioconda with a thick black plane. In this painting, Malevich unwittingly predicted the fate of his "child." New generations of artists would address it just as freely and disrespectfully as he had done with the *Mona Lisa*, employing a "foreign image" and its historical aura in their own aims — ones often far removed from the original source.

❶ Perhaps unsurprisingly, the two images often coincide in many works by modern artists.

One of the most significant features of the body of works inspired, one way or another, by the *Black Square* is its sheer size in numbers. This alone indicates the appearance of a special, independent and potent thematic line in modern art, demanding the appropriate representation and analysis. ©

The "lifeline" of Malevich's work can be compared to a series of adventures — or, in some cases, misadventures. Other possible analogies or metaphors — journeys, wanderings, travels, progress, transformations or metamorphoses — lack the vital charge of energy reflecting the real state of affairs. The *Black Square* sometimes acquires the most unexpected forms, finding itself in the most bizarre and surprising situations and contexts.

And what has not happened to our poor square! It has been quoted, copied, analysed and criticized. Trampled, transformed, conquered, deciphered and even buried. Abridged and magnified, subjected to x-rays and “painterly working.” Camouflaged, burnt, beaten, washed and eaten. Dug up, planted and created from berries, coins, seeds, flies and even worms. Or, alternatively, elevated to a state of gold. It has been manufactured from corrugated paper, rough fabric, rubber and even petroleum, spread out on Red Square, given spectacles, boots and wheels, made to look and speak, turned into plastic bags, pillows, traditional knickknacks, a hunk of black bread, card table, computer screen, window and cosmic space. The square has been packed off on a tour of St Petersburg, through the history of Russian and world of art, and attached to personal biographies. It has been uncovered in reality — in the shadows of Tibet, on the roofs and walls of urban houses and on the gates of a wooden barn. The Black Square is an object of play, rejection and worship.

In December 2005, the Black Square marked the ninetieth anniversary of its original public appearance. © To this day, it refuses to lie down. The Black Square continues to be a “distinguishing mark or feature” of modern art and a synonym for modernity in general.

The sphere of its spread — as a form-creating impulse, a plastic idiom, a subject of special reflexion, a trendy visual symbol, a cult object and an original readymade — is truly boundless, ranging from serious art, architecture and design to advertising, fashion and the mass media. While it is difficult to unconditionally call every one of these processes positive, they all have their own place. They are indicative and important — a symptom of the popularity and special status of the square in modern life and the modern consciousness. ©

There are many possible answers to the question as to why the *Black Square* has secured itself such an exclusive place in modern Russian art, generating a multitude of literary explanations and visual interpretations. All of them appear to be based around two opinions, offered by modern artists participating in the process.

The first was formulated by Victor Pivovarov and concerns the conceptual status of Malevich’s seminal

② Such attempts have already been made, only on the basis of more limited material or as a separate line inside another subject. See *Back to Square One*, essay by Innesa Levkova-Lamm, exhibition catalogue, New York, 1991; M. Tupitsyn, *Malevich and Film*, Yale University Press, New Haven & London, 2002. Recently, when our own project was already underway, another publication linked to this theme appeared — I. Bogayeva, “Zastol'ya v pamyat' Malevicha”, *DI*, 2006, No. 6. The adventures of the *Mona Lisa* in twentieth-century art are the subject of a recent essay by Marc Scheps, “*Mona Liza v iskusstve XX veka*”, *World Art Muzei*, No. 11 (2005).

③ The article was written in 2005–2007.

④ The enduring topicality of the Black Square is linked to the fact that it was and is a symbol of affiliation to the avant-garde. In this sense, it is a universal visual and intellectual code or form of “international language.” When the New Artists of St Petersburg (Sergei Bugayev-Africa and Timur Novikov) met John Cage in 1988, they selected the Black Square as the basis for their joint action (*Water Symphony*) as a symbolical “common ground.” On the one hand, the New Artists were “transformers” of the avant-garde energy. On the other hand, they accentuated such important issues for John Cage linked to the Black Square as nothingness, emptiness, silence and the zero position.

work: “The *Black Square* can be drawn on a canvas by anyone, it does not even have to be an artist. Does this mean that the picture has ceased to be something important and significant? No, this only means that what is important and significant is located not in the picture itself, but in the field between the picture and the viewer. In other words, the content has shifted from the closed picture-object to the sphere of ideas. The picture has become open. An open picture gives the viewer the opportunity to become an active co-participant of the creative process, a co-author and a co-creator, while the picture acquires its fullness only in contact with this active viewer. Painting after Malevich can be called open painting.” ©

The other was offered by George Pusenkoff. Although formally applicable to *La Gioconda*, much of what he says can also be applied to the *Black Square*, bearing in mind the aforementioned parallels between these two cultural icons. Regarding *Black Square* as a universal reviewer, this approach examines the reasons for modern artists addressing Malevich, looking at not only “why,” but also “what for”: “The *Mona Lisa* is one of those extremely rare objects in the history of art that, passing through the stage of myth, grow into the dimensions of an independent cultural phenomenon. Such a work takes the place of a museum. In it, everyone finds something for himself — the connoisseur and the profane, the traditionalist and the avant-garde... When an artist introduces an element of authorship into the space of the *Mona Lisa*, he is looking for a formula for a description of the world relevant to his time... The *Mona Lisa* was and remains an interactive polygon for the testing of new ideas.” ©

The modern interest in the creation of new versions of the Black Square is largely the service of Malevich himself. He is the main force behind the adventures of his child. The master painted several pictures on this “subject” and confirmed the square as a universal formula — the primordial Suprematist “cell,” transformed into new geometric configurations. He falsified its date of birth and employed it as the emblem of Suprematism, the UNOVIS party symbol, © a philosophical concept and his own personal signature. ©

Works anticipating subsequent forms and means of interpreting the Black Square appeared in the 1920s. Nikolai Suetin, a student of Malevich, made the first of many “copies” — in order to better understand and “communicate with the secret of invention. ©

⑤ “Victor Pivovarov”, *A-Ya*, No. 6, 1984, p. 18.

⑥ George Pusenkoff, *Puteshestvie Mony Lizy*, exhibition booklet, Tretyakov Gallery, Moscow, 2004.

⑦ Archive documents show that the black square was sewn onto cuffs, used as a stamp and logo on UNOVIS documents and drawn in ledgers and journals, reflecting the self-identification of Lev Yudin, Ilya Chashnik and Konstantin Rozhdestvensky.

⑧ Malevich signed off letters with the black square. As his personal monogram, it is encountered on the recto and verso of his later figurative compositions.

The aim pursued by Suetin in the 1920s remained relevant for Alexander Pankin in the 1990s. Suetin's "Formalist" square can be regarded as a forerunner of Minimalism and the different forms of austere geometric variations in general.

Tatyana Glebova, a former student of Pavel Filonov, overcame the frightening abstraction of Malevich's square by painting it as life or nature. She turned the square into part of the environment, surrounded by plants and coloured volumetric forms. This "organic" transformation would later become a popular way of working with Malevich's emblem. It occurs, in completely different ways, in the art of Francisco Infante, Yevgeny Mikhnov-Voitenko, Valentina Apukhtina, Valentina Pivovarova, Alexandra Mitlyanskaya, Valery Orlov, Alexei Kostroma and the Blue Noses.

Wassily Kandinsky adapted Malevich's image to the stylistics of his own oeuvre, subordinating it to himself — as many others would subsequently do. The artist offered a specific type of composition in which the Black Square was a form of screen or field in which other forms lived. ①① A similar plastic motif, linked in meaning to the issues of "everything and "nothing," was developed many years later by Eduard Gorokhovskiy. Wladyslaw Strzemifiski, who encountered Malevich at Vitebsk, split the square into four parts in 1923, separating them from one another. The possibilities of such a form were later explored by Alexander Yulikov.

There is one early analogue of the most popular manipulative strategies encountered today in relation to the Black Square. This is an album by Svyatoslav Nagubnikov, who contributed to the Union of Youth exhibitions in St Petersburg, recently brought to light by Ekaterina Bobrinskaya. ①① Real letters, telegrams and photographs, chronicling the artist's love affair with a nurse during the First World War, are combined with abstract constructions made of coloured paper and envelopes referring back to Suprematism. On one of the pages, Svyatoslav Nagubnikov directly quotes Black Square. He "takes a Suprematist form as a sign, as that same readymade no different, in principle, inside the collage composition from the quotations from the journals or photographs..." The collage combination of quotations from the spheres of high art and private life lends a double meaning to the metaphysics of Suprematism on the one hand and, on the other, creates a playful distance with regard to the drama of real life. ①② Ekaterina Bobrinskaya believes that Nagubnikov's album addressed the inner duality of the Suprematist

⑨ From the slogans accompanying the UNOVIS exhibition on 28 March 1921. See V. Rakitin, Nikolai Mikhailovich Suetin, Moscow, 1998, p. 17.

⑩ "In the black square." Oil on canvas. 97.5x93.5. Solomon Guggenheim Museum, New York.

⑪ E. Bobrinskaya, *Russkii avangard: istoki i metamorfozy*. Moscow, 2003.

⑫ *Ibid.*, p. 240.

form, skipping lightly off the philosophical pedestal into the sphere of applied art and mass culture. Both the motif itself and the devices of argumentation found here are often encountered in Russian art today.

The history of the modern relationship with the Black Square begins with Vladimir Sterligov, whose name is synonymous with the return of the square. A former student of Malevich, he passed the symbolical baton down to new generations — although few were subsequently able or wanted to uphold the "dialogue of outlooks" proposed by Sterligov. ①③ The artist's collage (1960) can be regarded as a programmed composition. Sterligov's cupola — a plastic and meaningful module of a new picture of the world, based on the principles of curvature, mutual penetration, common links and concord with nature — encounters Malevich's square. The square is placed inside the cupola: the new system has imbibed the old one and built on its foundations. Sterligov, however, does not rescind the square. Malevich's form remains as potent and viable as ever. Sterligov develops, supplements and "pacifies" it, reducing its ambitions and increasing the "meditative potential of Malevich's symbol. ①④

More recently, possibly only Yury Zlotnikov has engaged the Black Square in a "dialogue of outlooks" methodologically similar to that of Sterligov. In 1988, he created a polemical work entitled Antithesis of Kazimir Malevich's Black Square. Zlotnikov does not so much interpret Malevich as reply to his summons. The artist opposes Suprematism with his own plastic concept, forcing the square to submit to its laws.

The relationship between modern art and the Black Square has its own distinct phases, characterised by a passion for definite types of interpretation. It has its own chronological peaks, when the number of appeals to the original source grew and the thickness of the "layer" increased. Most works referring back to the Black Square were created in the decade following the Moscow/Paris exhibition (1981), when Malevich's masterpiece was shown after an interval of almost fifty years. ①⑤ Many saw it there for the first time. After the master's one-man show in Leningrad, Moscow and Amsterdam (1988-89), young artists joined in the process. The peak of interpretative activity fell on the early 1990s. After that, although interest in Malevich's creation remained stable, it could no longer be classified as a "boom."

⑬ See in more detail in Lev Malchanov, "Malevich and Sterligov: The Square and the Cupola", *Malevich's Circle*, St Petersburg, 2000.

⑭ *Ibid.*, p. 291.

⑮ In 1983, the Russian unofficial art magazine *A-Ya* (No. 5) published a selection of materials entitled «Moscow Artists on Malevich»? , with a foreword by Boris Groys and texts by Eric Bulatov, Oleg Vasilyev and Ilya Kabakov, based on their impressions of the Moscow/Paris exhibition. In 1981, after seeing Black Square at the show, Eduard Steinberg wrote a "letter to Malevich" from the other side, while Ivan Chuiikov created his first Black Square.

Among the diverse array of interpretations of the Black Square, certain “force fields” stand out, around which individual versions are grouped. One of them belongs to the tradition of geometric abstraction, including specimens of “direct action” based on the definite issue of form (Francisco Infante and Vyacheslav Koleichuk) or, more often, examples of an analytical direction, when the plastic form is perceived as a ready image. Another — and the most powerful — field is postmodernist reflexive strategies, which address the Black Square as an idea, meaning, sign or generator of associations. This multiple field is dominated by techniques for manipulating a “foreign subject” with the help of such devices as quotations, appropriations, intellectual games and irony. The Suprematist “cell” is employed in the form of a conceptual readymade, placed in new circumstances or unexpected contexts. The stereotypes of perception, mechanisms of myth creation and the forms of the socio-cultural functioning of Malevich’s image are also subjected to artistic investigation.

The special frenzy with which the Black Square was perceived — whether it was acceptance or rejection, or the choice of concrete ways of appealing to the source — was a direct result of the historical background. For many years, there had been an unwritten ban on the Russian avant-garde as a whole and Malevich’s main work in particular. Such isolation led to a clear breakdown in the natural laws of succession regarding form-creation and subject matter. This explains why Russia did not have the same geometric tradition as the West. Examples of an internal, natural reaction to the master’s discoveries — not always implicitly understood as such — in which Malevich is not the theme of the work, but the main issue, stimulating certain artistic ideas, are therefore extremely rare.

One of the most exciting and independent responses to Malevich’s “summons” was the oeuvre of Boris Turetsky. The heroes of his works of the late 1950s and early 1960s are lonely black forms. As Yevgeny Barabanov correctly noted, the artist addresses Malevich’s key issue of the “zero position” ①② — in a version remarkably similar to the tendencies explored by his Western counterparts at virtually the same time — and the drama of the plastic opposition of black and white. ①③ The artist’s abstractions of the 1970s — which have little in common stylistically with Suprematism — are perhaps even closer to the issues initiated by Malevich. Boris Turetsky approaches the same themes — night, death, non-existence and muteness. ①④

14
Y. Barabanov, “Zerkal’nye misterii nulya”, *Sobranie Lentsa Shenberga. Evropeiskoe dvizhenie v iskusstve s 1958 goda po nastoyaschee vremya*, Moscow, 1989, p. 73.

17
The link between Boris Turetsky and Malevich is backed up by a recollection of Mikhail Roginsky, dating from the early 1960s: “I saw Malevich after my acquaintance with Turetsky’s abstract oeuvre, so Malevich’s Suprematism was not such a shock for me” (M. Roginsky, *Boris Turetskii, Zhivopis, ob’ekty, grafiko, exhibition catalogue*, Tretyakov Gallery, Moscow, 2003, p. 30).

The prohibition on the Russian avant-garde had other consequences. As a result, the energy of return corresponded to the power with which it was consigned to oblivion. This stimulated a period of myth-creation, followed by mythoclasm.

Hidden away from outside eyes in a museum storage room, where nothing short of a miracle was required for an artist to gain entry, the Black Square increased its magic a hundredfold. An aura of exceptionality and secrecy sprung up around the painting. The testimony of Oleg Vasilyev is symptomatic. ①⑤ The artist wrote: “Malevich was, for me, a great discoverer, a pilgrim to the heights of intellectual art, a mythical hero who proclaimed the abyss of the black square and the ‘white nothing’... I was not familiar with Malevich’s oeuvre and so dreamt it up for myself... The legend of the great artist acted on my imagination. Hearing was stronger than seeing. A star shone and I felt rays flying to me from the distant cosmos, touching and exciting the mind.” ①⑥

Back in 1978, Black Square also appeared distant and out of reach to Eduard Steinberg. This small form lay at the bottom of a deep well, drawing the eye like a magnet. ①⑦ Later, as it gradually returned from oblivion, Steinberg’s square increased in size, thickening and growing closer to the foreground. It increasingly became the life environment of geometric and human figures. Steinberg’s oeuvre is a concentration of the mythology associated with the interpretation of the Black Square. The artist not only entered into a direct dialogue with Malevich. ①⑧ He himself made this dialogue the main theme of his art.

Steinberg accentuates the religious-mystical and symbolical components in Malevich’s world outlook and artistic experience, underlining their roots in the Russian tradition and links with the icon and the culture of the Silver Age. For Steinberg, Malevich was the highest spiritual authority — a prophet foretelling the fate of Russia, in which the Black Square, symbolising the “ultimate abandonment by God,” became an “incarnated reality” reigning in a land of “night and death.” ①⑨ Steinberg did not regard Black Square as a self-sufficient plastic form or even as a purely emblematic figure. He regarded it as a concrete historical and

18
Many years later, the themes addressed by Boris Turetsky were taken up by younger artists. The drama of the black state, the existential motifs of the link between eternity and non-existence and the devices of painting or drawing in the square are encountered in the oeuvres of Victor Umnov, Nikolai Nasedkin and Yevgeny Gor.

19
Oleg Vasilyev offered his own original response to the issues surrounding Malevich’s squares. Employing a similar format, he fenced off visible reality using a thick black plane, transforming the empty “white” space into the field of the light energy being emanated.

20
O. Vasilyev, “Portret vremeni”, *A-Ya*, No. 5 (1983), p. 32.

21
Dedicated to Malevich, Steinberg’s painting itself became the subject of an adventure. In the catalogue of the artist’s one-man show, it is listed as having been “stolen.”

22
This dialogue was not only painterly, but also epistolary. On 17 September 1981, he addressed the artist in a letter sent to the other world. See Eduard Steinberg, *Opyt monografii*, Moscow, 1992, pp. 67-68.

23
Ibid.

existential metaphor. Steinberg “wrote” to Malevich: “For me, your language has become a way of existing in the night that you call the black square. One would think that the human memory will always address it in moments of the mystical experience of the tragedy of abandonment by God.” ②⑥

Steinberg subjected Malevich to such strong sacralisation that a reverse reaction was virtually inevitable. By the mid-1980s, regarding the prophetic potentials of geometry as a whole and the Black Square in particular, pathos was clearly giving way to scepticism. This new, distanced and analytical stance was formulated in a literary form by Ilya Kabakov. In an essay entitled *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, he “dethroned the idol” ironically seen as a “big boss” inspiring horror, casting doubt on the spiritual ambitions of Suprematism. ②⑥

Long before this, Malevich’s masterpiece was challenged with candid irony by Leonid Lamm and Vagrish Bakhchanian. Inscribed with the palindrome with means of transport — wheels or boots — Vagrish Bakhchanian’s square is transformed into a character leading its own independent life. It enters the ‘body’ of classical works of Russian painting, ousting the main heroes. ②⑥

Sots Art took a new and critical look at the Black Square as a formula of the Russian avant-garde. The witty, audacious and biting works of Vitaly Komar and Alexander Melamid, Leonid Sokov, Alexander Kosola-pov, Rostislav Lebedev, Boris Orlov and Dmitry Prigov revealed and demonstrated the dictatorial claims of the avant-garde, exposing its utopian illusions and analysing the vicissitudes of its subsequent — posthumous fate and glory. The artists fought for the death, rather than the life, of the Black Square. They dreamt up new and impossible adventures for it, transforming the square into the pedestal for a statue of a Communist leader, a drawing in a toilet bowl, an interior decoration or a grease stain on a sheet of newspaper. They acquainted it with Leo Tolstoy and turned it into a “new Russian emblem.”

For conceptual artists, reflexion was not so much outward criticism as something determined by ideology or sociology. Acquiring an intellectual character, it was orientated on the profound bases of the avant-garde consciousness, behaviour and plastic thinking. Igor Makarevich and Elena Yelagina investigated the existential and historical experiences linked to the Black Square. Eduard Gorokhovskiy tested the staunchness and universality of the Suprematist prototype.

②④
ibid., p. 68

②⑤
I. Kabakov, “V budushee voz'mut ne veskh”, A-Ya, No. 5 (1983), pp. 34–35.

②⑥
The artist seems to be reproducing the shock effect created by the appearance of the original Black Square at the 0.10. Last Futurist Exhibition in Petrograd in December 1915.

In the course of a remarkable series of adventures and transformations, Gorokhovskiy links the square to rubbish, melons, bureaucracy, children, the Red Army, beauty and even China.

For many years, Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov have engaged the Black Square in what they call a “dialogue/argument” — either separately or as part of their joint *Totart* project on the “research of the essence of art applicable to life and art,” in which the black square is often the central object. Eric Bulatov and Ivan Chuikov have responded to the questions posed by Malevich and studied the “ontology of the picture” — its internal construction, spatial issues and duality of existence (object and image, illusion and reality). For the generation emerging in the 1980s, the “Malevich complex” was not so fraught. “Dethroning the idol” was more like a fun contest in which the participants attempt to neutralise the enemy and employ him or her to their own ends.

Artists held their own demonstrative “funerals” for Malevich and his child. Alexei Kostroma destroyed the Black Square with the help of x-rays. George Pusenkoff erased it on a computer screen using a virtual rubber, recording the result in the form of a large canvas imitating a digital image. Timur Novikov disowned his own victory over the classics: Apollo and David “trample” the Black Square. The Here-and-There group (Alexei Kostroma, Nadia Bukreyeva, Elena Gubanova and Ivan Govorkov) symbolically committed the idol to earth, digging up the circular interior courtyard of the orthodox Academy of Arts with the Suprematist square, making viewers eat carrots grown on their “Malevich allotment.”

Our youngest artists, who do not have the Soviet experience, regard Malevich as something completely intrinsic and natural. Their “Supremuses” are adapted and curtailed, reduced to formal geometry. They are a common element in our visual surroundings — modules or templates employed in various, often extremely unexpected combinations. A cycle of works by Alexandra Galkina tracks the gradual approach of the patterns of a woman’s bra and skirt to the configuration of, correspondingly, a black and red square.

Since it has already celebrated its centenary, the Black Square still retains its status as the most radical object in Russian art. As in Vladimir Mayakovsky’s poem on Lenin, it is “even now, more living than the living: our knowledge, power and weapon.” It provides the name for a leading contemporary art prize. The square continues to excite our hearts and minds, remaining enigmatic and incomprehensible. New generations still look with hope or indignation into its “black, straight abyss.” ②⑦

②⑦
Quotation from Alexei Kruchenykh’s poem *Meetings with Artists*. See Malevich o sebe. *Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika. V 2-kh tomakh*, Vol. 2, Moscow, 2004, p. 114.

Vadim Voinov from St Petersburg summed up this situation in his own inimitable manner. The artist fabricated a meta-physical “nothing” using everyday materials, forming a question mark on a black field from domestic objects — a bent screw and a hatpin.

Black Square is a picture provocation. An eternal question left by Malevich. An eternal question addressed to Malevich. The adventures of the Black Square are to be continued...

Irina Karasik

CONTEMPORARY ART DEPARTMENT OF THE STATE RUSSIAN MUSEUM

Irina Karasik é historiadora de arte, crítica, curadora, Doutora em História da Arte, curadora principal do Departamento de Arte Contemporânea do Museu do Estado Russo. Graduada pela Faculdade de História da Universidade Estadual de Leningrado (1974). Escreveu mais de 150 artigos sobre a vanguarda russa e sobre arte contemporânea, incluindo o livro com os diários e cartas de Lev Yudin (2017). Foi curadora de mais de 40 projetos de exposições e museus, dos quais se destacam (títulos em Inglês): The Museum of Artistic Culture (1998), In Malevich's Circle (2000), Ludwig Museum in the Russian Museum (1995, 2004, 2015), Architecture: ad marginem (2007), The Adventures of the Black Square (2007), Resonant Matter (2012), Contemporary Drawing (2013); Structures (2017), Apartment no. 5. To the History of the Petrograd Avant-Garde. 1915-1925 (2017), In Search of a Contemporary Style. Leningrad from the Mid-1950s to the Mid-1960s (2018).

Irina Karasik art historian, critic, curator, Doctor of Art History, leading curator of the Contemporary Art Department, State Russian Museum. Graduated from the Faculty of History, Leningrad State University (1974). Wrote over 150 articles on Russian Avant-Garde and contemporary art, including the large book with Lev Yudin diaries and letters (2017). Curated over 40 exhibition and museum projects, including The Museum of Artistic Culture (1998), In Malevich's Circle (2000), Ludwig Museum in the Russian Museum (1995, 2004, 2015), Architecture: ad marginem (2007), The Adventures of the Black Square (2007), Resonant Matter (2012), Contemporary

Drawing (2013); Structures (2017), Apartment no. 5. To the History of the Petrograd Avant-Garde. 1915-1925 (2017), In Search of a Contemporary Style. Leningrad from the Mid-1950s to the Mid-1960s (2018).

ПРИКЛЮЧЕНИЯ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»

ИРИНА КАРАСИК

В истории мирового искусства нет, наверное, картины с более громкой славой, нежели «Черный квадрат» Казимира Малевича, нет произведения, вызвавшего появление столько других произведений, нет живописного образа, ведущего такое независимое существование в культуре, нет артефакта, обладающего подобной непреходящей актуальностью. Единственным соперником «Черного квадрата» на этом поле может быть разве что «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, испытавшая на своем веку не меньше приключений. ☉ Собственно, уже Малевич связал между собой эти образы-символы, соединив в одной из композиций Джоконду и потенциальный квадрат - черную глухую и явно доминирующую в составе изображения плоскость. Сам же Малевич невольно предсказал здесь и судьбу своего «царственного младенца»: новые поколения художников нередко обращаются с ним столь же вольно и непочтительно, как он с Моной Лизой и также используют «чужой образ» и его историческую ауру в собственных, иногда весьма далеких от первоисточника целях.

Корпус произведений, так или иначе отсылающих к «Черному квадрату», оказался столь значительным, что уже одной своей количественной концентрацией свидетельствует о возникновении в современном искусстве особой - самостоятельной и сильной - тематической линии, которая, несомненно, требует адекватной репрезентации и специального исследования. ☉

«Линия жизни» произведения Малевича сравнима именно с приключениями (иногда их сто-

❶ Не случайно, кстати, что они пересекаются во многих работах современных художников.

❷ Такие попытки уже предпринимались, только на более ограниченном материале или как линия внутри другого сюжета. См.: Back to square 1. N-Y. 1991. Каталог выставки. Куратор и автор вст. статьи И.Ламм. Turpitsyn M. Malevich and Film. Yale University Press. New Haven and London. 2002. Что касается Моны Лизы, то ее приключения в искусстве XX века недавно были описаны М. Шепсом. См.: Шепс М. Мона Лиза в искусстве XX века//WAM, №11 (2005).

ит, пожалуй, назвать даже злоключениями). Другие возможные аналогии-метафоры («странствия», «путешествия», «похождения», «трансформации», «метаморфозы», «превращения» и т.п.), как кажется, недостаточно энергичны и явно не соответствуют существу дела. Столь неожиданны подчас те формы, которые принимает «Черный квадрат», те ситуации, в какие он попадает, те контексты, частью коих становится.

Чего только с бедным Квадратом ни делают! Цитируют, копируют, анализируют и критикуют, преодолевают, преобразуют, побеждают, расшифровывают и хоронят. Уменьшают и увеличивают, подвергают рентгену и «живописной обработке», одевают в камуфляж, сжигают, разбивают, стирают и съедают, выкапывают и засевают, выкладывают из ягод, монет, семечек, мух и даже червей (или, напротив, возвеличивают, поднимая до «золотого» состояния). Изготавливают из использованной гофры грубой ткани, резины и даже нефти, расстилают на Красной площади, снабжают очками, ботинками или колесами, заставляют смотреть и говорить, превращают в полиэтиленовые мешки, подушки, народные поделки, краюху черного хлеба, карточный стол, экран компьютера, окно или космическое пространство. Отправляют в путешествия по Петербургу, по истории мирового и русского искусства, привязывают к личной биографии. Обнаруживают в действительности – в тених Тибета, на стенах и крышах городских домов, в воротах деревенского сарая... С «Черным квадратом» играют, его отрицают, перед ним преклоняются.

В декабре 2005 года со дня «явления» Квадрата миру исполнилось 90 лет ☉, но до сих пор он не стал исторической достопримечательностью и продолжает быть «опознавательным знаком» современного искусства и, более того, синонимом современности вообще.

Сфера его распространения (и как формообразующего импульса, и как пластической идиомы, и как предмета особой рефлексии, и как модного визуального символа, и как культового объекта, и как своеобразного редимейда) поистине необъятна – от серьезного искусства, архитектуры и дизайна до рекламы, моды и СМИ.

Трудно безоговорочно назвать все эти процессы позитивными, однако они имеют место, они показательны и важны – как симптом популярности и особого статуса «Черного квадрата» в современном бытии и сознании ☉.

На вопрос о том, почему «Черный квадрат» занял такое исключительное место в современном русском искусстве, породив множество не только литературных истолкований, но

и визуальных интерпретаций, можно дать много ответов. Однако все они, как кажется, будут располагаться между двух позиций, обозначенных художниками – участниками процесса. Первую лучше всего сформулировал Виктор Пивоваров, и касается она концептуального статуса главного произведения Малевича: «Черный квадрат может нарисовать на холсте любой человек, даже не художник. Значит ли это, что картина перестала быть чем-то значительным и важным. Нет, это означает только, что значительное и важное находится не в самой картине, а в поле между картиной и зрителем. Иначе говоря, содержание переместилось из замкнутой картины-вещи в сферу идеи. Картина стала открытой. Открытая картина дает возможность зрителю стать активным соучастником творческого процесса, соавтором и сотворцом, и картина обретает свою полноту только в контакте с этим активным зрителем. Живопись после Малевича можно назвать открытой живописью» ☉. Другую – Георгий Пузенков (правда, применительно к «Джоконде», однако то же самое можно сказать о «Черном квадрате», имея в виду известную «симметричность» этих культурных образов, о чем уже говорилось выше) и она, рассматривая «Черный квадрат» в качестве универсального референта, проясняет смысл обращения современных авторов к Малевичу (не только «почему», но и «зачем»). «Мона Лиза» относится к тем редчайшим объектам в истории искусства, которые, пройдя через стадию мифа, вырастают до размеров самостоятельного культурного явления. Такое произведение заменяет собой музей – в нем каждый найдет что-то для себя: ценитель и профан, традиционалист и авангардист /.../ Когда художник вносит элемент авторства в пространство Моны Лизы, он ищет актуальную для своего времени формулу описания мира /.../ Мона Лиза была и остается своего рода интерактивным полигоном для тестирования новых идей» ☉.

Современный интерес к созданию новых версий «Черного квадрата» во многом был спровоцирован самим Малевичем. Собственно, он и стал изобретателем приключений для своего детища:

☉ Непреходящая актуальность «Черного квадрата» прежде всего стимулируется тем, что он был и остается знаком причастности к авангарду, и в этом качестве является универсальным визуальным и смысловым кодом, своего рода «языком международного общения». Не случайно, группа питерских «новых художников» (Сергей Бугаев-Африка, Тимур Новиков) при встрече с Джоном Кейджем в 1988 году выбрала в качестве основы для совместного действия («Водная симфония») именно «Черный квадрат» – как некую символическую «общую территорию». С одной стороны, «новые» заявили о себе в качестве «преобразователей» авангардной энергии. С другой, акцентировали существенную для творчества Кейджа и связанную с «Черным квадратом» проблематику «ничто» – «пустоты», «молчания», «нулевой позиции». Аналогичным образом действовали и художники московской галереи на Трехпрудном. В 1992 году они остроумно обыграли знаменитую фотографию экспозиции выставки «0,10», воспроизведя ее в пространстве реального помещения. Акция, несомненно, имела мемориальный, омажный смысл, хотя и была решена в свойственных молодежному движению тех лет «несерьезных» формах. Одновременно это был способ самоутверждения: радикализм собственной позиции обретал опору в историческом

написал несколько картин на этот «сюжет», утвердил квадрат как универсальную форму - первичную супрематическую «клетку», трансформация которой давала все иные геометрические конфигурации, фальсифицировал дату его рождения, использовал квадрат как знак супрематизма, партийную символику УНОВИСа, ⊕ философское понятие и личную подпись ⊕.

Уже в 1920-х годах появились произведения, где были предугаданы последующие формы и способы интерпретации «Черного квадрата». Ученик Малевича Николай Суетин сделал первую «копию» (в дальнейшем их появится немало) - для того, чтобы понять и «приобщиться к тайне изобретения» ⊕. Цель, которую он преследовал, в 1990-е годы оказалась актуальной, например, для Александра Панкина. «Формалистический» квадрат Суетина можно считать предшественником минимализма и вообще разного рода жестких геометрических вариаций.

Филоновка Татьяна Глебова пишет квадрат Малевича как натуру или природу, преодолевая тем самым его пугающую отвлеченность. Глебова делает квадрат частью среды, окружает растениями, цветными объемными формами. В дальнейшем «органическая» трансформация станет одним из часто встречающихся способов «работы» с малевичевским знаком. Так, она проявится, хотя и совершенно по-разному, в творчестве Франциско Инфанте, Евгения Михнова-Войтенко, Валентины Апухтиной, Валентины Поваровой, Александры Митлянской, Валерия Орлова, Алексея Костромы или «Синих носов».

Василий Кандинский адаптирует малевичевский образ к стилистике собственного творчества, подчиняет его себе (и то, и другое впоследствии будут делать многие). Кроме того, художник предлагает специфический тип композиции, в которой черный квадрат оказывается неким экраном или полем, на (в) котором живут другие формы ⊕⊕. Похожий пластический мотив, связав его в смысловом отношении с проблематикой «все» и «ничто», много лет спустя станет активно разрабатывать Эдуард Гороховский.

прецеденте, в приобщении к революционному жесту Малевича, выбранного здесь не в учителя, а в сообщники.

5 Виктор Пивоваров.
А-Я. №6. 1984. С.18

6 Цит. по: Георгий Пузенков.
Путешествие Моны Лизы.
Буклет выставки в ГТГ. М.,
2004.

7 «Черный квадрат», как это видно на сохранившихся фотографиях, нашивали на обшлагах, применяли в качестве печати и своеобразного логотипа на документах объединения, чертили в дневниках и рабочих блокнотах, фиксируя результат самоидентификации (Л. Юдин, И. Чашник, К. Рождественский).

8 Черным квадратом Малевич помечал письма. Черный квадрат как авторская монограмма стоит на лицевой и оборотной сторонах его поздних фигуративных произведений.

9 Из лозунгов к выставке УНОВИСа (28 марта 1921).
Цит. по: Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998. С. 17

10 «В черном квадрате». Холст, масло. 97,5х93,5. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк.

Владислав Стржеминский, соприкасавшийся с Малевичем в витебские времена, в 1923 году разорвал квадрат на четыре части, отделив их друг от друга. Возможности подобной формы станет серьезно исследовать в своем творчестве Александр Юликов.

Наконец, есть свой ранний аналог и у самых распространенных сегодня по отношению к «Черному квадрату» манипулятивных стратегий. Это альбом Святослава Нагубникова (участника выставок петербургского «Союза молодежи»), не так давно введенный в научный оборот Е. Бобринской ⊕⊕. Реальные письма, телеграммы, фотографии (материальный след любовного романа автора и медсестры, пришедшегося на время Первой мировой войны) соединены здесь с абстрактными построениями из цветной бумаги и почтовых конвертов, отсылающими к супрематизму. На одной из страниц Нагубников прямо цитирует «Черный квадрат». Он «берет супрематическую форму как знак, как тот же редимейд, в принципе не отличающийся внутри коллажной композиции от цитат из журналов или фотографий». «Коллажное совмещение цитат из сферы высокого искусства и частной жизни сообщает двусмысленность, с одной стороны, метафизике супрематизма и, с другой – дает игровую дистанцию по отношению к драматизму реальной жизни» ⊕⊕. По мнению Бобринской, альбом Нагубникова тематизирует внутреннюю двойственность супрематической формы, легко соскальзывающей с философского пьедестала в сферу прикладного искусства и массовой культуры. И сам этот мотив, и найденные здесь приемы аргументации не раз встретятся нам в сегодняшнем искусстве.

Историю современных отношений с «Черным квадратом» следует начать с Владимира Стерлигова. Знаменательно, что возвращение Квадрата было связано именно с этим художником. Ученик Малевича, он, таким образом, передал новым поколениям символическую эстафету. Следует сразу сказать, что мало кто впоследствии сумел или захотел поддержать тот «диалог мировоззрений», который предложил Стерлигов ⊕⊕. Его коллажную композицию 1960 года можно назвать программным сочинением. «Купол Стерлигова» - пластический и смысловой модуль новой картины мира, основанной на принципах криволинейности, взаимопроникновения, всеобщей связи, согласия с природой, - встречается здесь с «Квадратом Малевича». Квадрат

11 См.: Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы.. М., 2003

12 Указ. Соч. С.240

13 Подробно об этом диалоге см.: Мочалов Л. Малевич и Стерлигов. Квадрат и купол / В круге Малевича. СПб. 2000.

помещен внутри купола: система, пришедшая на смену, вобрала в себя предшествующую и построена на ее фундаменте. Стерлигов не отменяет квадрат – малевичевская форма предстает по-прежнему мощной, жизнеспособной. Он развивает, дополняет, «умиротворяет» его, снимая амбиции и усиливая «медитативные потенции малевичевского символа» ①⑥.

В более позднее время, пожалуй, только Юрий Злотников ведет с «Черным квадратом» «диалог мировоззрений», методологически подобный стерлиговскому. В 1988 году он создает полемическое произведение со знаменательным названием «Антитеза «Черному квадрату» К. Малевича» Злотников не столько интерпретирует Малевича, сколько, принимая вызов, отвечает ему. Художник противопоставляет супрематизму собственную пластическую концепцию и «вынуждает» квадрат подчиниться ее законам.

Отношения современного искусства с «Черным квадратом» имеют свои отчетливые фазы, характеризующиеся пристрастием к определенным типам истолкования, свои хронологические пики, когда интенсивность обращений к источнику заметно увеличивается, а плотность «слоя» существенно возрастает. Большинство произведений, отсылающих к «Черному квадрату» было создано в десятилетие, последовавшее за выставкой «Москва-Париж» (1981), на которой впервые после почти пятидесятилетнего перерыва экспонировался шедевр Малевича ①⑥. Многие увидели его тогда впервые. После персональной выставки художника (1988-1989, Ленинград, Москва, Амстердам) в процесс включились новые, молодые силы, и пик интерпретационной активности пришелся на начало 1990-х годов. В дальнейшем интерес к творению Малевича оставался стабильным, хотя и не имел уже признаков «бума».

Среди внушительного и разнородного корпуса интерпретаций «Черного квадрата», выделяются силовые линии, вокруг которых группируются отдельные индивидуальные версии. Одна из них лежит в широком русле геометрической абстракции, включающей единичные образцы «прямого действия», нацеленные на проблематику формообразования (едва ли можно назвать кого-нибудь, кроме Франциско Инфанте и Вячеслава Колейчука), и - гораздо более многочисленные - примеры аналитической направленности, когда пластическая форма воспринимается как готовый образ. Другая (и самая мощная) находится в поле

14

Ук. соч. С. 291.

15

В 1983 году в журнале русского неофициального искусства «А-Я» (№5) была напечатана подборка «Московские художники о Малевиче» (предисловие Б. Гройса, тексты Э. Булатова, О. Васильева, И. Кабакова), прямо связанная с впечатлениями от выставки «Москва-Париж». В 1981 году, увидев на выставке «Черный квадрат», потрясенный Э. Штейнберг написал письмо К. Малевичу. Тогда же создал свой первый «Черный квадрат» И. Чуйков.

разноплановых постмодернистских рефлексивных стратегий, обращенных к «Черному квадрату» как к идее, смыслу, знаку, генератору ассоциаций. Здесь преобладают техники манипуляции «чужим сюжетом», востребованы такие приемы, как цитирование, апроприация, интеллектуальная игра и ирония. «Клетка супрематизма» используется в виде некоего концептуального редимейда, помещаемого в новые обстоятельства и неожиданные контексты. Художественному исследованию подвергаются также стереотипы восприятия, механизмы мифотворчества, формы социокультурного функционирования малевичевского образа.

Несомненно, особая «истовость» в восприятии

«Черного квадрата», одинаково заметная и вприятии и в отрицании, равно как и выбор конкретных способов апелляции к источнику, оказались напрямую связаны с ситуацией существовавшего долгие годы запрета на русский авангард в целом и конкретно на главное произведение Малевича. Подобная изоляция, привела, прежде всего, к явному сбою в преемственности проблематики и формообразования. Именно поэтому у нас не сложилась мощная геометрическая традиция, сколько-нибудь подобная западной, а примеры внутренней, естественной реакции на открытия великого супрематиста (не всегда, впрочем, вполне осознанной в этом качестве), примеры, в которых Малевич является не темой произведений, а их собственной проблемой, стимулируя те или иные художественные идеи, редки и единичны. Самым ярким и самостоятельным ответом на «вызов» Малевича было, на мой взгляд, творчество Бориса Турецкого. В произведениях конца 1950-х - начала 1960-х годов, героями которых становятся одинокие черные формы, художник выходит, как справедливо подчеркнул в свое время Е. Барабанов, к кардинальной для Малевича проблематике «нулевой позиции» ①⑥ (в той ее редакции, которая оказывается сходной с почти одновременными западными тенденциями), к самоценному драматизму пластической оппозиции белого и черного ①⑥. Быть может, еще большее приближение к проблематике, инициированной Малевичем, обнаруживают абстракции 1970-х годов, стилистически мало связанные с супрематизмом. Борис Турецкий собственными путями подходит здесь к тем же темам – ночи, смерти, небытия, немоты ①⑥.

16

Барабанов Е. Зеркальные мистерии нуля // Собрание Ленца Шенберга. Европейское движение в искусстве с 1958 года по настоящее время. М., 1989. С. 73

17

Связь Турецкого и Малевича любопытным образом подтверждает относящееся к началу 1960-х годов воспоминание М. Рогинского: «Малевича я увидел после знакомства с абстрактным творчеством Турецкого и поэтому малевичевский супрематизм не был для меня таким шоковым». (Рогинский М./ Борис Турецкий. Живопись, объекты, графика. Каталог выставки. М., ГТГ. 2003. С.30)

18

Через много лет родственные Турецкому темы подхватывают более молодые художники. Драматизм черного состояния, экзистенциальные мотивы связи бесконечности и небытия, приемы закрашивания или зачеркивания обнаруживаются в творчестве В. Умнова, Н. Наседкина, Г. Гора.

Ситуация запрета на русский авангард, о которой я говорила выше, имела и другие последствия. Привела к тому, что энергия возвращения оказалась позднее прямо пропорциональной силе забвения. Стимулировала сначала мифотворчество, а потом мифоборчество.

Скрытый от глаз, недоступный упрятанный в запасники (попасть туда для художника было равносильно чуду), «Черный квадрат» многократно усиливал свою магию. Вокруг него создавался ореол исключительности и тайны. Симптоматично свидетельство Олега Васильева ①②. «Малевич явился для меня великим первооткрывателем, паломником к высотам интеллектуального искусства, мифическим героем, провозгласившим бездну «черного квадрата» и «белое ничто».

./.../ Я не был знаком с творчеством Малевича и придумал его себе ./.../. На воображение действовало предание о великом художнике. Слух был сильнее зрения. Звезда сияла, и я чувствовал, как из далекого космоса долетают до меня, касаются и возбуждают сознание лучи» ②③.

Не случайно далеким и недостижимым видится в 1978 году «Черный квадрат» Эдуарду Штейнбергу. Маленький, он, кажется, лежит на дне глубокого колодца и, как магнит, притягивает к себе взгляд ②④. В дальнейшем, будто по мере возвращения из небытия, квадрат у Штейнберга увеличивается в размерах, уплотняется, приближаясь к переднему плану. Все чаще он становится жизненной средой геометрических и человеческих фигур, «доской судьбы», на которой фиксируются самые главные записи. Творчество Штейнберга - средоточие мифологии, связанной с истолкованием «Черного квадрата». Он не просто вступил с Малевичем в прямой диалог, ②⑤ но сделал сам этот диалог главной темой своего искусства. В мировоззрении и художественном опыте Малевича Штейнберг акцентирует религиозно-мистическую и символическую составляющие, подчеркивает укорененность в русской традиции, связи с иконой и культурой Серебряного века. Для Штейнберга Малевич является высшим духовным авторитетом, пророком, предсказавшим судьбу России, в которой «Черный квадрат», символизируя «предельную Богооставленность», стал «воплощенной реальностью» царящей в стране «ночи и смерти». ②⑥ Характерно, что

①②

Этот художник по своему откликнулся тогда на проблематику малевичевских квадратов: использовал аналогичный формат, заслонил видимую реальность глухой черной плоскостью, преобразовал «белое» пустое пространство в поле излучаемой световой энергии.

②③

Васильев О. Портрет времени // А-Я, №5 (1983). С.32

②④

Любопытно, что эта, посвященная Малевичу картина, в свою очередь, стала субъектом приключения. В каталоге персональной выставки художника помечено: «похищена».

②⑤

Причем не только живописный, но и эпистолярный - 17 сентября 1981 года он обратился к нему с письмом - посланием на тот свет. См.: Эдуард Штейнберг. Опыт монографии. М.: 1992. С. 67-68.

Штейнберг воспринимал «Черный квадрат» не как самоценную пластическую форму и даже не как чисто знаковую фигуру, но как конкретно-историческую и экзистенциальную метафору. «Для меня Ваш язык стал способом существования в ночи, названной Вами «Черный квадрат». Думается, что человеческая память будет всегда к нему обращаться в моменты мистического переживания трагедии Богооставленности» ②⑦.

Штейнберг подверг Малевича столь сильной сакрализации, что подобный взгляд просто не мог не вызвать противоположной реакции. К середине 1980-х годов по отношению к профетическим потенциям геометрии в целом и «Черному квадрату» в частности пафос явно сменился скепсисом. В литературной форме эта новая - дистанцированная, аналитическая - позиция была сформулирована Ильей Кабаковым. В эссе «В будущее возьмут не всех» он «развенчал кумира», иронически увидев в нем вселяющего ужас «большого начальника», и подверг сомнению духовные амбиции супрематизма ②⑧. Задолго до этого покой малевичевского шедевра, вступив с ним в откровенно иронические отношения, нарушили Леонид Ламм и Вагрич Бахчанян. У Ламма квадрат, снабженный надписью-палиндромом «Мать/Тьма», возносится к небесам. У Бахчаняна - получив «средства передвижения» (колеса или ботинки), - превращается в персонажа, ведущего независимую жизнь. Он внедряется в «тело» самых хрестоматийных произведений русской живописи, замещая собой главных героев ②⑨.

Новый критический взгляд на русский авангард, формулой которого был признан «Черный квадрат», ярче и объемнее всего воплотил соц-арт. В остроумных, резких и смелых произведениях Виталия Комара и Александра Меламида, Леонида Сокова, Александра Косолапова, Ростислава Лебедева, Бориса Орлова, Дмитрия Пригова исходной стала идея обнаружения и демонстрации властных претензий авангарда, разоблачение его утопических иллюзий, анализ превратностей его дальнейшей - посмертной - судьбы и славы. Художники боролись с «Черным квадратом» не на жизнь, а на смерть и придумывали для него все новые и новые невероятные приключения: превращали в постамент памятника вождю, в рисунок на унитаза, в интерьерное украшение, в жирную кляксу на газетной странице, знакомили с Львом Толстым, назначали «новой русской эмблемой»...

②⑦

Там же. С. 67, 68

②⑧

Там же. С. 68

②⑨

Кабаков И. В будущее возьмут не всех // А-Я, №5 (1983). С. 34-35.

②⑩

Художник словно воспроизводит тот шоковый эффект, который произвело «явление» Черного квадрата на знаменитой выставке «0,10».

У авторов, находящихся в орбите концептуализма, рефлексия не была столь откровенно критической, столь однозначно обусловленной идеологией или социологией, она обретала интеллектуальный характер и ориентировалась на глубинные основания авангардного сознания, поведения и пластического мышления. Игорь Макаревич и Елена Елагина исследовали связанные с «Черным квадратом» экзистенциальные и исторические переживания. Эдуард Гороховский испытывал супрематический первообраз на прочность и универсальность: в ходе впечатляющей серии приключений-превращений квадрат становился «мусорным», «арбузным», «бюрократическим», «детским», «красноармейским», «красивым» и даже «китайским». Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов вели с «Черным квадратом» многолетний «диалог- спор» (авторское определение) и по одиночке, и в рамках ТОТАРТа – совместного проекта по «Исследованию Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», в котором он часто выступал в роли центрального объекта. Эрик Булатов и Иван Чуйкова отвечали на поставленные Малевичем вопросы и занимались «онтологией картины» - внутренней конструкцией, пространственной проблематикой, двойственностью существования (предмет и образ, иллюзия и реальность).

Для поколения, сформировавшегося в 1980-е годы, «комплекс Малевича» не был уже столь болезненным и острым. «Развенчание кумира» напоминает здесь веселое состязание, в котором нападающие, получая явное удовольствие от процесса, стремятся нейтрализовать «противника» и, приручив, использовать в своих целях. Они демонстративно провожают Малевича и его детище в прошлое. Алексей Кострома уничтожает «Черный квадрат» при помощи условных рентгеновских лучей. Георгий Пузенков стирает его на компьютерном экране цифровым ластиком и закрепляет полученный результат в виде большого холста, имитирующего дигитальное изображение. Тимур Новиков отменяет одержанную им победу над классикой: по-прежнему могущественные Аполлон и Давид «оседлали» «Черный квадрат». Наконец, группа «Тут-и-Там» (Алексей Кострома, Надя Букреева, Елена Губанова, Иван Говорков и др.) символически предает кумира земле, заставив зрителей съесть морковку, выращенную на «огороде Малевича» – круглом дворе ортодоксальной Академии художеств, вскопанном Квадратом супрематизма.

Самые молодые авторы, не имеющие советского прошлого, относятся к Малевичу как к чему-то само собой разумеющемуся: «супремусы» у них адаптированы и «обезврежены», сведены к формальной геометрии. Они - привычный элемент

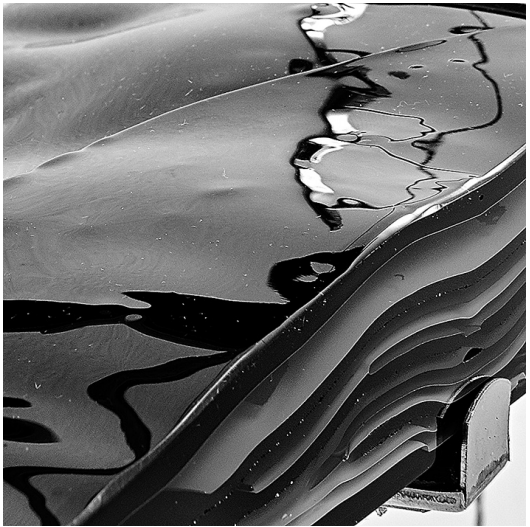
визуального окружения, некие модули или лекала, пригодные для любых - порой весьма и весьма неожиданных - комбинаций. Так, в цикле произведений Александры Галкиной представлен процесс постепенного приближения «выкроек» женского лифа и юбки к конфигурации – соответственно - черного и красного квадратов.

Как видим, приближающийся к своему столетию «Черный квадрат» сохраняет за собой статус самого радикального арт-объекта. Он «и теперь живет всех живых, наше знание - сила и оружие» (не случайно его именем нарекли премию в области актуального искусства). Квадрат по-прежнему будоражит умы и сердца, по-прежнему загадочен и непонятен. Все новые и новые поколения с надеждой или негодованием вглядываются в его «черную прямую пропасть»@@.

По-своему подытожил эту ситуацию петербургский художник Вадим Воинов. Метафизическое «ничто» он смастерил из подручного материала. На черном поле знак вопроса, «сыгранный» реальной вещью - выгнутым шурупом и шляпкой от гвоздя. «Черный квадрат» - картина-провокация. Вечный вопрос, оставленный великим Казимиром. Вечный вопрос, обращенный к нему. Приключения «Черного квадрата» не кончаются. Продолжение следует...

27

Строки из поэмы «Встречи с художниками» Алексея Крученых. См.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Т.2. М., 2004. С. 114.



MALEVICH

—

THE SUN ON THE ROCKS

P E D R O C A B R A L S A N T O

O tremendo esforço realizado pelo pintor Kazimir Malevich ①, no início do século XX, não deve ser isolado da arritmia contextual em que se encontrava mergulhada a Rússia – profundas e dramáticas mudanças, que acabariam por abalar todos os sectores da vida quotidiana. Naturalmente, as questões diretamente implicadas com os afazeres artísticos não foram exceção à regra. Pelo contrário, irromperam pelo século adentro, impulsionadas por uma potente força motriz, capaz de fraturar e de reajustar um sem número de problemas que urgiam por todo o lado, face à aparente disfuncionalidade que se via e conjeturava no fortuito contexto modernista. Contexto que se fazia sentir não só na Rússia, mas em todo o continente europeu – do Atlântico aos Montes Urais, como então se dizia. Nesta deriva, o sentimento dos artistas pioneiros envolvidos nos processos de mudança em curso, dispersou-se em inúmeras correntes ideológicas ②, cujo raio de ação contemplou – e isso é um facto espantoso se pensarmos especificamente no que se passa na nossa atualidade – ora adesões enfáticas ora recusas vigorosas face a esses mesmos valores, gerando, desse modo, situações de conflito entre as “valias” ditas conservadoras e progressistas, que foram, para o bem e para o mal, o alimento desse tempo. A imagem artística foi, pois, parte ativa dessas sinuosidades, intrometendo-se sabiamente nos processos em curso, destronando alicerces poderosos e contribuindo, desse modo, para a edificação de importantes faróis ideológicos, com evidentes responsabilidades nas soluções que se iriam projetar no tempo, com consequências ainda hoje visíveis.

① Kazimir Severinovich Malevich, de ascendência polaca, nasceu em Kiev, em 1879 e viria a falecer em 1935, na cidade de Leninegrado.

② Por questões monárquicas e democráticas, de todos os quadrantes políticos.

A Revolução Russa de Outubro de 1917 foi deste ponto vista uma fonte de ricos e diversos acontecimentos, também presentes nas problemáticas dos afazeres artísticos. Nomeadamente porque este período foi capaz de cruzar, de forma proficiente, a atividade artística com o fervilhante ebulir de ideais revolucionários que, como dissemos, atravessavam toda a Europa, e a Rússia em particular. Por um lado, a Rússia encontrava-se em transição face a uma tímida, mas já evidente industrialização – iniciada um pouco antes, ainda pela mão czarista – e o palpar de inúmeros partidos políticos emergentes (republicanos, monárquicos, religiosos, etc.), que despoletavam um pouco por todo o lado. Por outro, o período que vai de 1915 a 1930 dá-nos a possibilidade de observarmos, na emergência das vanguardas artísticas russas, um tempo discordante, turbulento, mas, ao mesmo tempo, também de procura de processos de adequação face às novas conjunturas.

Este é o tempo no qual o pintor Malevich, acompanhado por outros importantes artistas russos, está diretamente envolvido na actividade da Esquerda Revolucionária. Entrelaçada com o emergente governo revolucionário dos bolcheviques (1918), a vanguarda artística assumiu, assim, parte da responsabilidade dos acontecimentos em causa, tendo obviamente como fito os novos problemas que o contexto impunha: a procura desenfreada de novos códigos visuais que, como afirmava Rodchenko (Kiaer, 1996) ③, fossem capazes de expressar artisticamente (ou visualmente) um Homem novo, completamente novo, na companhia de uma também nova Rússia.

Deste modo, ao conjetarmos este singular período, devemos ter sempre manifesto cuidado, tentando, tanto quanto possível, indagar a génese, ou o princípio, que despoletou parte da mudança, na qual se vislumbram invariavelmente duas velocidades. Ou melhor, dois tempos diversos, e que na realidade acabariam por significar literalmente “coisas” diferentes – circunstâncias simultaneamente contempladas/atravesadas por uma intersubjetividade distinta. Falamos justamente do “antes” e do “depois” da Revolução de 1917. Aliás, quando nos elucidamos o modo como este momento estabelece inevitavelmente dois sentidos distintos, Walter Benjamin (1994) evoca sensibilidades “desfasadas” entre os modos do entender e do fazer artístico, que se iriam traduzir em marcas emblemáticas, próprias do tempo das vanguardas históricas Russas.

③ Rodchenko chega a Moscovo por volta de 1915, acompanhado de Varvana Stepanova, sua companheira e também artista, imbuído pela anunciada dinâmica revolucionária. Foi o pintor Kandinsky quem o ajudou a adaptar-se, compartilhando inclusive o seu atelier com Rodchenko e Stepanova. No entanto, a grande influência artística prendia-se com o escultor Vladimir Tatlin, um dos expoentes máximos da revolução cultural bolchevique.

Comecemos pelo princípio.

Na década que antecedeu a Revolução Russa de 1917, havia consonância entre o ambiente artístico e político. Isto é, por entre a pulsão da mudança em curso, com os ideais ideológicos a imporem-se e com os artistas a aderirem ao supracitado contexto, intuía-se, entre a já tumultuosa comunidade artística da época, que a Arte e a Imagem Artística não podiam ficar à margem das transformações. Até porque, e como Marc Ferro afirma ④, havia já a consciência de que entrar na aventura corrente iria ser de uma enorme utilidade para os problemas específicos que a própria Imagem enfrentava. Mas, por outro lado, essa aventura implicava um evidente risco, uma vez que os próprios desígnios da revolução só se viriam a estabilizar em finais da década de 1920. A vanguarda proporcionada pela revolução bolchevique, deste ponto de vista, foi heroica e temerária, projetando-se de forma indelével no futuro.

Assim, entrosar a imagem artística nas deambulações político-sociais em causa era algo prioritário, definindo um horizonte que podia torná-la numa ferramenta útil face às próprias soluções que se adivinhavam. No entanto, era a sua própria identidade que a vanguarda artística, assim, arriscava.

Temos também o “depois” de 1917, período no qual essa aparente simbiose entre a atividade artística e os ideais revolucionários parece ter virado numa outra direção, quebrando-se alguns consensos, projetando-se, ao invés, num território artístico-político mais complexo, de grande incompreensão mútua entre os ideais vanguardistas já “entrenchados” no poder vigente e as propostas radicais que as vanguardas artísticas russas, através dos movimentos construtivistas ou suprematistas, por exemplo, propunham.

O texto *From Faktura to Factography*, 1984, de H. D. Buchloh, continua, ainda, a ser um elemento de extraordinária importância para nos ajudar a perceber o que de facto se passou, apesar de algumas questões tratadas pelo autor necessitarem de algum ajuste, em particular assuntos que são próprios da dinâmica das vanguardas artísticas russas – temas diversos que envolvem o surgimento das estéticas ocidentais naquele território, como foi o caso do Cubismo ou do Futurismo, pendências que continuam a perpetuar o desencadear de dúvidas e interrogações.

Buchloh, de forma brilhante, estabelece, também ele, dois momentos que são próprios desses acontecimentos: por um lado, um momento que o próprio designa por Faktura ⑤ e outro, mais tardio, intitulado de Factografia ⑥. No entender de Buchloh, estas duas fases foram a pedra de toque deste período, no qual, por entre

④ Marc Ferro (1976) define este passo como algo de extrema importância para todo o futuro desenvolvimento cultural da União Soviética, uma vez que vai dar origem a um novo rumo: “Reconstruir” e “Refundar”.

a adesão política e a recusa face às propostas artísticas, se despoletou um ambiente único, de grande criatividade e exuberância intelectual e artística. O momento designado por Faktura era assim representativo do início do processo que acompanhou, no plano artístico, a implementação da Revolução Bolchevique (Passuth, 1988). De entre muitos factos históricos, ocorridos à época, destaca-se, sem dúvida, a pioneira convocatória por parte do Comité Central do Partido Comunista Russo, os artistas considerados de vanguarda, e já muito conhecidos pela sua adesão às causas revolucionárias, iriam ser convidados para, e através da sua Arte, darem um grande contributo para o que estava em causa, e que era nem mais nem menos do que a construção da Nova Rússia. Este convite estendeu-se a todos os domínios artísticos – artistas plásticos, poetas, escritores, bailarinos, músicos, etc., entre os quais pontuavam nomes como Vsiévolod Meyerhold (1874–1940), Petrov-Vodkine (1878–1939), Natan Altman (1889–1970), Vladimir Mayakovski (1893–1930), Alexandre Blok (1880–1921), Vladimir Tatlin (1885–1953) e Malevich, entre muitos outros. Este momento (Faktura) traduz na integra tudo aquilo que acabamos de afirmar, e faz parte de um tempo de harmonia, com a adesão dos artistas às mudanças sociais e também de um genérico bom acolhimento por parte do poder político.

Já com o momento que designa como Factografia e que se desenvolve a partir de 1920, Buchloh decifra os conteúdos artísticos (em particular a “colagem”) que foram efetivamente gerados no contexto em causa, a partir das várias implicações que ocuparam as três primeiras décadas do século XX artístico Russo.

Aparentemente, porque quando revisto mais em pormenor percebemos que é também durante estes dois momentos, como Buchloh os designa (Faktura e Factografia), que surgiram alguns problemas face a determinadas propostas e âmbitos artísticos, nomeadamente conectados com os “interesses” dos poderes ligados aos setores da Educação, que na época estava em plena associação com o setor da Arte. Conquanto, como afirmamos, no início do processo, as vanguardas tivessem sido chamadas aos meandros da atuação político-social, as autoridades não deixavam de olhar com alguma estupefação face ao arrojo de alguns projetos artísticos, com um carácter muito vincado nas pro-

⑤ **Vocábulo que significa literalmente “textura” e que no caso se prende com o carácter físico, e visual, que exalta das características dos materiais especialmente usados na produção artística. Ou seja, na escolha e seleção dos “efeitos” das propriedades que estão presentes na produção de artefactos, e de acordo com os mesmos. Esta posição é determinante para percebermos a diferença entre as vanguardas europeias ocidentais e as russas, pois aqui procura-se sobretudo a “manifestação material” em detrimento da designada ilusão perceptivo – esta é a questão construtivista por excelência.**

⑥ **Devin Fore no texto «Soviet Factography: Production Art in an information Age», de 2006, situa o aparecimento deste termo nos finais da segunda metade dos anos 20, no período do 2º ciclo do grupo Lef, colectivo formado por Rodchenko, Mayakowsky, Dziga Vertov, Viktor Schlovsky, Sergei Tretyakov com a revista Novy Lef. É um conceito que reposiciona a prática artística como um ativismo e uma construção de factos e não como o exercício reflexivo e deferido da sua experiência: informação e discurso participante e não uma mimética do mundo exterior.**

postas visuais: o Cubo-Futurismo, ⊕ o Suprematismo, o Construtivismo, ou o Produtivismo ⊕. Sobre este assunto encontramos inúmera literatura, com uma plêiade de autores muito diversos, projetando um cenário de fundo pouco consensual sobre este tempo. Assim, os últimos 60 anos foram pródigos na análise sistemática deste contexto, em toda a sua diversidade, análise cujo alcance é manifestamente contraditório.

Se, como Marc Ferro afirma, as imagens eram demasiado radicais, até para aqueles que, não sendo artistas, as apoiavam, existia ainda uma enorme desconfiança face ao que seriam os verdadeiros interesses desses artistas que, para alguns setores da sociedade russa interveniente politicamente, nada interessavam à revolução em curso ⊕. Inclusive, e isso está registado, esses artistas eram, por vezes, acusados de serem ainda uma espécie de reminiscência burguesa, ou de estarem ao serviço de ideologias ocidentais. Talvez por isso que houvesse já muita atividade artística que, antes de ser realizada, tinha de ser comunicada e avaliada, se bem que isso não fosse, ainda, uma prática generalizada. Aqui, a questão fundamental era que a revolução que os artistas plásticos operaram com a imagem visual (o caminho para abstração, o carácter absoluto geométrico, a ausência de conteúdos visuais identificáveis, etc.) já produzia no espectador – e as autoridades políticas eram nesse processo espectadores – um assombro impenetrável, uma quase rarefação, na sua interpretação. O problema passava assim a ser o que fazer dessas imagens (?). Se a revolução pretendia transformar a sociedade, definindo as suas próprias prioridades, estas pareciam chocar com muitas propostas da vanguarda artística, que não deixavam de se apresentar, implicitamente, como um modelo virtual da própria transformação social, da própria revolução, gerando um processo difícil, complexo.

Esta situação iria complicar-se, e muito, durante a década de vinte. E a vanguarda artística seria forçada a uma progressiva transformação, para se integrar nos objectivos da revolução bolchevique, definidos sob a batuta de Lenine ⊕⊕. Vão assim surgir premissas diferentes daquelas que estavam, inicialmente, no terreno. O setor intelectual russo inicia, assim, uma série de reuniões que visam analisar e obter conclusões

⑦ **As questões ligadas quer ao Cubismo, quer ao Futurismo iriam desempenhar um papel diferente no contexto geográfico das vanguardas europeias. Já no específico contexto das vanguardas russas, assistimos praticamente a uma fusão destes dois movimentos, tornando-se assim um ponto importante desta particular aventura – o Cubo-Futurismo. Mas quando analisamos estes dois movimentos no contexto da Europa Ocidental, tal facto não se verificou, antes pelo contrário: o Cubismo e o Futurismo, após uma primeira tentativa fracassada de entendimento, viveram as suas aventuras de costas voltadas.**

⑧ **O texto «Productivism and Its Contradictions», (2018) de John Roberts, procurou estabelecer uma relação direta entre a práxis artística e a produção industrial, ou seja na introdução do artista na própria área de produção, transformando de forma radical a sua atitude. O foco da actividade devia situar-se na fabrica e não no atelier. Artistas como Osip Brik, Boris Kushner ou Boris Arvatov foram os grandes arautos do produtivismo numa fase inicial, tentando converter o Construtivismo no Produtivismo. Com Rodchenko e El Lissitzky a liderar todo o processo, o nível técnico e científico do artista devia situar-se “dentro das relações de produção como uma técnica transformadora e força científica”. Aliás como argumentou Arvatov, em 1923, “é tarefa do Produtivismo transformar laboratórios experimentais em fábricas, porque a**

efetivas sobre o curso da revolução, na tentativa, à época, de proceder a alterações, mesmo radicais, se assim se justificassem face aos resultados que se afiguravam. É no conjunto deste legado político-cultural que muitos acontecimentos vão entrar em campo, nomeadamente a partir da crise iniciada no interior do partido bolchevique, cujo resultado foi de facto uma profunda transformação, definindo o sentido da nascente União Soviética. Trata-se, como é sublinhado por Marc Ferro (1976), de um passo de extrema importância para todo o futuro desenvolvimento cultural russo, e com profundas implicações na própria redefinição da Imagem Visual Artística.

Nesta demanda, muitas questões que se colocavam, face à “desconfiança” que era suscitada por determinados projetos artísticos iniciados em plena Revolução Russa, eram agora interpretadas como parte de uma tradição velha e caduca, que se queria ultrapassar.

Em 25 de maio de 1932, temos acesso, através do jornal *Literatournaia Gazeta*, pela primeira vez, ao termo “Realismo Socialista”. Reside, justamente, neste vocábulo, parte da energia que quer ser mais uma vez o motor de uma enorme mudança, pois aquilo que estava em causa era só, embora não estejamos perante um facto simples, um regresso à ordem (?): as imagens artísticas deveriam estar ao serviço das pessoas e ser compreendidas pelas mesmas, participando assim de foram ativa nas atividades da sociedade. A partir daqui pode-se dizer que as vanguardas históricas ①① russas, em termos oficiais, iniciam um rápido e profundo afastamento face às autoridades político-culturais, uma vez que o paradigma que se procura era agora outro. Mas, se isto foi verdade para a grande maioria das artes, outras artes, que já não a poesia e as artes plásticas, mas o cinema e a fotografia (a par da colagem e da fotomontagem) pareciam ser o emblema, o paradigma, da nova revolução em curso, não escapando a um destino, de certo modo, pré-anunciado – estar ao serviço da propaganda ideológica, o que Marc Ferro (1993), de resto, considera como “um certo mal entendido” entre o que se queria, por exemplo, do cinema soviético, por parte dos artistas, e da visão institucional revolucionária. E aqui está também em causa a visão de Benjamin, e a sua

produção dentro da fábrica, permite à arte oferecer uma transformação fundamental relativa não só às relações de produção propriamente ditas, mas também com as relações sociais da arte”.

① Este aspeto é sublinhado por Benjamin. É sobretudo a partir da amizade iniciada em finais da década de 20, com o dramaturgo Bertolt Brecht e a atriz Asja Lacis, também líder de uma companhia teatral russa, que Benjamin tem, de certa forma, acesso às propostas, e à discussão das mesmas, das vanguardas russas em curso, e já num período crítico de profundas mudanças. Neste contexto, surgem inevitavelmente as questões ligadas à força que o novo cinema russo iria protagonizar, entendido numa dimensão que se expressava muito para lá do entretenimento. Agora, era sobretudo uma máquina dialética para comunicar, com sucesso, com o mundo. Muito influenciado pelo trabalho do cineasta Dziga Vertov, Benjamin tratou de esclarecer o seu pensamento num prodigioso texto «Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», onde acentua o carácter absolutamente novo que esta nova “arte de produção”, como ele a designava, cumpria, antes de mais, uma função quotidiana – a arte vive-se, comunga-se.

①① Vladimir Ilyich Ulyanov (1870-1924), conhecido por Lenine, foi o responsável pela Revolução Russa de 1917, exercendo o cargo máximo do Primeiro Governo Bolchevique da República Russa, entre 1917 e 1918, da denominada República Federativa Soviética da Rússia,

identificação do cinema russo como porta-estandarte da revolução, quando este, a esse tempo, já não acompanhava o fulgor inicial das primeiras vanguardas históricas. Por estranho que pareça, Benjamin não associou o impacto do cinema de vanguarda russo, em termos temporais, ao surgimento da Imagem do Realismo Socialista. Mas não foi só o caso de Benjamin, mas o de muitos artistas, muito ativos e importantes, como Alexander Rodchenko, por exemplo, que viam no cinema e também na fotografia excelentes “meios” na tal procura de novos códigos visuais adequados a um novo mundo – leia-se Rússia. Para sermos absolutamente verdadeiros, já um pouco antes, em 1925, Alexandre Rodchenko, enquanto representante do pavilhão russo na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, em Paris, reforçava o novo ambiente russo descrevendo-o como um novo mundo fantástico, no qual a Arte funcionava como um território de confiança, de festa e alegria (Kiaer, 1996).

Aliás, também não é estranho a este contexto o afastamento, em 1929, de uma grande figura deste processo, Lunatcharski ①②, que desde a revolução ocupava o posto de Comissário do Povo de Educação, cargo que assumiu justamente nas funções do primeiro executivo bolchevique. Figura histórica do partido, e próxima da vanguarda artística, Lunatcharski foi importante na implementação das novas propostas estéticas, mesmo tendo opositores muito fortes como foi o caso de Trotski ou de Voronski, por exemplo. Seja como for, deve-se em parte à sua luta a criação do Proletkult, um importante coletivo de artistas independentes, com participação do poeta Mayakovski, ou a fundação de imensos coletivos de teatro com grande relevo para o celebre Teatro Bolshoi, a manutenção da arquitetura czarista (que sem a sua intervenção seria destruída), o fomento do cinema como uma arte-arma, assim como a ávida defesa da cultura e da herança cultural do passado. O seu afastamento, cujas razões não se sabem ao certo, mas que podem estar ligadas à mudança de rumo na cultura Russa, deixou muitas propostas artísticas sem chapéu de proteção.

No entanto, se o Cinema e a Fotografia continuaram de alguma forma a contar com a proteção do poder vigente, já não se pode dizer o mesmo da poesia,

entre 1918 a 1922. Foi também um dos fundadores e líder do Partido Comunista Russo e um profícuo teórico, estabelecendo as bases filosófico-políticas do nascente Estado Soviético.

①① Temos hoje de ser capazes de relativizar o termo vanguarda. Isto é, de o usarmos de acordo com as expectativas que estavam no terreno. É verdade que encontramos, e de forma muito simplista, esta noção expressa em meados do séc. XIX associado a questões artísticas, justamente na revista *L'Avant-Garde*, fundada em 1878 e dirigida, à época, por Mikhail Bakunin. Também é importante relevar os problemas colocados por Baudelaire em *Mon Coeur Mis à Nu*, onde o autor evoca a vanguarda a partir dos princípios artísticos disseminados pelo projeto artístico de Wagner. Trata-se da «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), na qual a vanguarda artística se materializava na Ópera, numa arte feita a partir de muitas artes. Seja como for, devemos ter algum cuidado na enunciação deste conceito, sabendo que o contexto russo era hiper-idiossincrático, capaz, por isso, de produzir uma frequência única e incomparável.

①② Lunatcharski foi, sem dúvida, um grande entusiasta da revolução bolchevique. Apesar do seu afastamento de Comissário do Povo da Educação, Lunatcharski viria a ocupar outras funções importantes na hierarquia bolchevique, com destaque para o cargo que desempenhou entre 1930 e 1932, como Embaixador Soviético (observador) na Sociedade das Nações.

do teatro e mesmo da escultura ou da pintura ①③, cujas imagens passariam a ser alvo de desconfiança.

Por um lado, pretendia-se, é certo, que os artistas fossem capazes de fornecer um legado de ideias fortes, por outro que esse legado fosse capaz de se intrometer no mundo das pessoas. Por exemplo, por paradoxal que seja, o cinema norte-americano era muitas vezes dado como “veículo” exemplar da utilização das práticas artísticas. ①④ Pretendia-se, sem dúvida, um novo tempo de grande cumplicidade entre a Arte e os artistas e o Homem Novo que a Rússia tinha sido capaz de engendrar. Ou seja, a Arte devia evocar, glorificar, elevar o Trabalhador, o Operário, a Vida no Coletivo. A imagem do Realismo Socialista vai basear-se nestas premissas, substituindo progressivamente as imagens geradas pelo ambiente das vanguardas históricas por outras que, do ponto de vista formal, se traduziam num regresso ao Naturalismo e ao Realismo, embora imbuídos de uma nova roupagem, configurando assim, como já o fazia, de certa forma, o cinema alemão ①⑤, um posicionamento estético muito diferente de outros cinemas. ①⑥

No entanto, e socorrendo-nos das palavras de Vogel, o contexto político russo, ao estar atento ao (e próximo do) cinema que vinha na América tinha as suas próprias ideias acerca do que ele que deveria ser: «(...) a criação duma nova consciência, a destruição de valores reacionários, a demolição de mitos, de Estado, da Igreja e do Capital – estes objetivos deviam premiar a superestrutura ideológica do estado proletário, das suas artes, da sua educação. E o cinema – do ponto de vista de Lenine, a arte mais importante – devia assumir um papel central na luta, porque era arte mais acessível para as massas dispersas e iletradas» (Vogel, 2005:32).

Assim, o esforço realizado por Kazimir Malevich tem de ser forçosamente interpretado face aos acontecimentos atrás descritos, pois foi desenvolvido de forma plena no interior da dinâmica das vanguardas russas. E foi também a partir desse legado que o seu trabalho viria a sofrer várias vicissitudes.

Kazimir Malevich redigiu, em 1916, o manifesto intitulado “*Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: O novo Realismo na Pintura*”, onde se traçava as intenções fundadoras de um mundo que se

13

De que se destacam a Fotomontagem de Alexander Rodchenko e El Lissitzky, o Teatro produzido com a introdução de engenhos mecânicos de A. Gan, a Escultura Monumental de Naum Gabo (1890-1977) e do seu irmão Antoine Pevsner (1886-1962), Vladimir Tatlin (escultura/projecto à *Terceira Internacional*), a Pintura de Malevich, a Poesia, também designada de “Alta Matemática” de Mayakovski.

14

O caso do cineasta Dziga Vertov assume de facto um protagonismo único na aventura da imagem em movimento no contexto vanguardista russo. Mais do que um simples cineasta, Vertov, foi provavelmente o protagonista mais profícuo no que se refere à invenção de inúmeros processos criativos ligados à captação e edição da imagem em movimento, cujo rescaldo atingiu todas as fases conectadas com os próprios processos técnicos empregues. “O Homem da Câmara de Filmar”, de 1929, é prova disso.

15

Veja-se por exemplo o caso exemplar do cinema expressionista alemão. Jean-Michel Frodon definiu-o como um cinema esquizofrénico, pois queria emancipar-se plasticamente do contexto visual/formal do teatro e também da literatura, inventando para isso uma luz cénica de grande aparato, contudo mantendo-se fiel nas questões ligadas à forma de contar histórias, às narrativas convencionais, etc.

queria novo, tendo como ponto de partida a produção de novos códigos deontológicos adstritos à Arte, capazes de definir a atividade artística como pura ideologia pré-revolucionária. Ou seja, a Arte deveria ser a manifestação de uma pura visualidade plástica, livre de toda e qualquer finalidade prática. Por aqui se percebe imediatamente que, de um ponto de vista estrito, face aos novos objetivos da revolução bolchevique, estamos perante o início de um problema. Olhando ainda para o projeto e as intenções de Malevich, conseguimos também perceber que a radicalidade do seu programa artístico passava tão só pelo afastamento inclusive das pré-vanguardas, como era o caso do Impressionismo, ou mesmo das vanguardas propriamente ditas como foi o caso do Cubismo, acusadas de uma “nefasta” ligação ao mundo material. E devemos ainda ter atenção ao uso do termo “realismo”, usado por Malevich, muitas vezes, a partir de um ponto de vista claramente distinto daquele que lhe é atribuído, por exemplo, pelo «realismo socialista» – ponto de vista muito ligado a noções ora oriundas de um certo misticismo ou de outros quadrantes como foi notório na sua aproximação a teorias matemáticas que sugeriam a existência de múltiplas dimensões. Realismo pois num outro sentido, na crença de um mundo verdadeiro que não aquele em que vivemos, mas, precisamente, esse outro mundo mais verdadeiro era aquele no qual se devia produzir, para a vanguarda russa, a revolução e o homem novo ①⑦. Por aí se percebe a transformação que essa vanguarda vai sofrer nos primeiros anos da revolução, quando esse espaço virtual de liberdade assume uma realidade concreta e atual, mas também o seu choque com a realidade e as exigências da revolução concreta. É, contudo, nesse contexto de utopia pré-revolucionária que surge *Quadrado preto sobre um fundo branco*, obra que se deu a conhecer pela primeira vez na ópera cubo-futurista, da autoria de Mikhail Matyushin, intitulada *Vitória sobre o sol*, na cidade de S. Petersburgo, com cenografia e figurinos assinados pelo próprio Malevich. O quadro, exibido numa exígua sala-palco onde decorria o evento (Luna Park), seria em termos históricos entendido como o marco inicial do Suprematismo. Mais tarde, e nas palavras do autor, a realização daquela obra seria atribuída a uma epifania, o sentimento de uma plena imersão na

16

A década de 20, do séc. XX, está indelevelmente ligado ao período áureo que significou a produção massificada da cinematografia americana. Este período iria também ficar marcado pela ascensão de grandes estúdios (Warner Bros Pictures, RKO (Radio-Keith-Orpheum) ou a Metro-Goldwyn-Mayer), que ainda hoje são vitais protagonistas deste território. Este tempo, do cinema mudo, deixaria objetos absolutamente fabulosos tais como: *New York* (1929) de Josef von Sternberg, *Napoleon* (1927) de Abel Gance, *The Gold Rush* (1925) de Charlie Chaplin ou *Faust* (1926), de Murnau. O próprio cinema francês dos anos 20, que a crítica denominou cinema impressionista, onde se destacam autores como Louis Delluc (1890-1924), Abel Gance (1889-1981) ou Jean Epstein (1897-1953), por exemplo, foi de extrema importância para a vanguarda do cinema. Cinema impressionista, por aproximação à pintura e à literatura, e por oposição ao Expressionismo. Os filmes “impressionistas” caracterizavam-se pelo uso de câmaras móveis, de câmaras subjetivas, de montagens muito curtas e pela evocação de imagens em jeito de *flashback*. O cinema russo fez parte de um “sonho” coletivo – um mundo novo para um homem novo. Por isso, é muito interessante que este *input* dado por Vertov, na década de vinte, se tornasse uma contribuição decisiva para a definição de uma “escrita” própria do cinema, tornando-o, do ponto de vista expressivo, autónomo.

noite: “*Eu sentia apenas noite dentro de mim, e foi então que concebi a nova arte, que chamei suprematismo* ①②”. Malevich acabaria por ser apanhado neste complexo jogo ideológico entre o que deveria ser a Imagem Artística e a sua Utilidade. Nesse contexto, a imagem que se iria desenvolver a partir do suprematismo, e se exprime ainda no produtivismo, ou mesmo em Vertov, não conseguiria, em termos ideológicos, competir com o argumentário da imagem do Realismo Socialista, uma imagem que acompanhava a Revolução e não chamava a si mesma a tarefa de a fazer. E que – muito importante – era uma imagem que se pretendia não só adequada aos propósitos de uma Rússia *avant-garde*, mas também compreendida e comungada pelo Povo.

17

Nesse aspeto a vanguarda russa, tanto antes como depois de 1917, alinha, em linhas gerais, com os ideais de Alexander Bogdanov, cuja discordância com Lenin, a partir de uma posição «esquerdista», tinha levado, já em 1909, à sua expulsão do partido. Para Bogdanov o caminho da revolução passava, não pelo papel do partido, mas por um ambicioso «construtivismo social» assente na autonomia de um movimento cultural proletário, perspectiva que daria efetivamente origem ao Proletkult. Do ponto de vista teórico, Lenin tinha em 1909 respondido às teses de Bogdanov através da publicação de *Materialismo e Empirio-criticismo*.

18

Kasimir Malevich, *O Mundo Não objetivo*. In *Die Gegenstandslose Welt, Bauhaus: Bauhausbücher 11, 1927*. Ver também Malevich. In Andreas C. Papadakis, *Malevich*, Academy Editions, 1989, p.81.

Pedro Cabral Santo

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

CIAC – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO ARTE E COMUNICAÇÃO

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Pedro Cabral Santo, (Lisboa,1968), estudou Pintura e Escultura nas Faculdades de Belas-Artes de Lisboa e Porto, especializando-se nas áreas expressivas afetas à Instalação e à Vídeo-instalação. Em paralelo, nos últimos 20 anos, tem vindo a desenvolver as atividades de artista plástico e comissário de exposições, destacando-se os eventos Tilt (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), *O Pedro e o Lobo* (Museu do Neo-realismo, Vila Franca de Xira) *Fernando Brito 1983-2010* (Centro Cultural Vila Flor, Guimarães), Manuel

Vieira—CASA (Cordoaria Nacional, Lisboa) e *Sem Dó*, com Ré, homenagem a Sá de Miranda (Museu do Chiado, Lisboa). De realçar ainda a trilogia *Unconditionally* (2014), *Colégio das Artes*, Coimbra, *Absolutely* (2015) Galeria VPF—Creme ART, Lisboa e *Unforeseen* (2016), Ruínas de Milréu, Estoi (Faro). Em 2018 realizou uma exposição retrospectiva intitulada *Endless* (2018), Centro Cultural Vila Flor, Guimarães. O seu trabalho aborda temas relacionados com a sociedade de consumo, onde toma lugar o propósito experimental, bem como a combinação de meios técnicos e de referências culturais que permitem desencadear a reflexão em torno dos diferentes temas convocados. Atualmente, é Professor Auxiliar no Curso de Artes Visuais da Universidade do Algarve.

Pedro Cabral Santo, (Lisboa,1968), studied painting and sculpture at the Faculty of Fine Arts of Lisbon and Oporto, where he specialized in creative practices concerning the development of multimedia and video installations. Over these past 20 years, he has been active as an artist and also as a curator of contemporary art. The main highlights of his artistic career are *Tilt* (Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon), *O Pedro e o Lobo* (Museu do Neo-realismo, Vila Franca de Xira), *Fernando Brito 1983-2010* (Centro Cultural Vila Flor, Guimarães), *Manuel Vieira—CASA* (Cordoaria Nacional, Lisbon) and *Sem Dó*, with Ré - tribute to Sá de Miranda, (Museu do Chiado, Lisbon). Also important to his artistic career is the trilogy exhibitions *Unconditionally* (2014), *College of Arts*, Coimbra, *Absolutely* (2015) Gallery VPF—Creme—ART, Lisbon and *Unforeseen* (2016), *Ruins of Milréu*, Estoi (Faro). In 2018 he held a retrospective exhibition entitled *Endless* (2018), at Vila Flor Cultural Center, in Guimarães. His artwork addresses issues related to consumer society, and explores experimental approaches combining both technical and cultural references that trigger a purposive and critical reflection on the different themes framing his art research. He is, currently, an Assistant Professor at the Visual Arts School of the University of Algarve.

BIBLIOGRAFIA

AMENGUAL, Barthélemy – *Clefs pour le cinéma*. Paris: Seghers, 1971.

ARNHEIM, Rudolf – *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUMONT, Jacques – *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

BADIOU, Alain – *Cinéma*. France: Nova Éditions, 2010.

BADIOU, Alain – «El cine como experimentación filosófica». In YOEL, Gerardo (Org.) – *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

BAUDELAIRE, Charles – *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Editorial Inquérito Lda, 1941.

BENJAMIN, Walter – *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

– *Paris, capital du XIX siècle. Le livre des passages*. Paris: Les edition du Cerf, 1997.

– *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D' água, 1994.

BUCHLOH, Benjamin H. D. – «From Faktura to Factography». In *October* Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.

CHEHONADSKIH, Maria – «The Comrades of the Past: The Soviet Enlightenment Between Negation and Affirmation».

In *Crisis & Critique*, Volume 4, Issue 2, 7 November 2017.

– «The Stofflichkeit of the Universe: Alexander Bogdanov and the Soviet Avant-Garde». In *e-flux journal*, #88, February 2018.

DEBORD, Guy – *Theorie de la Dérive*. In BERREBY, Gerard (Ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste 1948-1957*. Paris: Editions Allia, 1985.

EISENSTEIN, Sergei – *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

FERREIRA, José Mendes – *Antologia do Futurismo Italiano*. Lisboa: Editorial Vega, 1979.

FERRO, Marc – *Analyse de Film, analyse de Sociétés*. Paris: Hachette, 1976.

– *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993.

FITZPATRICK, Sheila – *The Commissariat of Enlightenment: Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky, 1917-1921*. Cambridge University Press (1970), 2002.

FORE, Devin – «Soviet Factography: Production Art in an information Age». In *OCTOBER*, 118, (Fall 2006), pp.3-10.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin – *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

FRODON, Jean-Michel – *L'art du Cinéma*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2014.4

KIAER, Christina – «Rodchenko in Paris». In *October*, 75 (Winter 1996).

KRAUSS, Rosalind (et al) – *October (the Second Decade, 1986-1996)*. London: The MIT Press, 1998.

LISTA, Giovanni – «Le futurisme». In LISTA, Giovanni; LEMOINE, Serge; NAKOV, Andrei – *Les Avant-Gardes*. Paris: Hazan, 1991.

MOHOLY-NAGY, László – *Peinture, Photographie, Filme et autres écrits sur la photographie*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

PASSUTH, Krisztina – *Les avant-gardes de L'Europe*. Paris: Flammarion, 1988

PETRIC, V. – *Constructivism in Film, The Man with the Movie Camera – a Cinematic Analysis*. New York: Cambridge University Press, 1987.

ROBERTS, John – «Productivism and Its Contradictions». In *Third Text*, 23: 5, pp. 527-536.

SOCHOR, Zenovia A – *Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.

TUPITSYN, Margarita. – *Malevich and Film*. London: Yale University Press New Haven, 2003.

VERTOV, Dziga – «We: Variant of a Manifesto». In MICHELSON, Annette (Dir.) – *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1985.

VILLAIN, Dominique – *Le cadrage au Cinéma: L'oeil à la caméra*. Paris: Éditions de l'Etoile - Cahiers du Cinéma, 2001.

VOGEL, Amos – «The Destruction of Plot and narrative». In VOLGEL, Amos – *Film as a subversive art*. London: D.A.P. / C.T. Editions Ltd, 2005.



MALEVICH, QUADRADO NEGRO

LUÍS QUINTAIS

Um erro metafísico,
Um insulto à pureza e à altura.

Para que servem as formas?

Para esconder a nossa face
De anónimos mortos
Entregues à cinza.

Propicia-se a luz.
A noite dos místicos e dos frágeis esplende.
Não há desenho que reclame
A mão do prodigioso desenhador já.

Sob lâminas e dúvidas
O mundo esmorece.
Sépalas amparam a forma, o mar
Onde se escuta o negro quadrado.

O que se lê por entre ilegível caligrafia?
Alguém comenta a fúria dos modernos.
Uma cidade é arrasada. Eis a última estação.
O inferno suspende-se. Uma poeira
Cai sobre a pele.

Lembramos os muros de infância
Onde vimos sombras assim, recortadas
Subtilmente, ameaçadoras.

Um assentimento
Destruía-nos.
Frasas alagavam a página,
Não continham esse regresso:

«O vazio é a tua morada».

Luís Quintais nasceu em 1968. Poeta, ensaísta, antropólogo e professor junto da Universidade de Coimbra. Publicou treze livros de poesia: “A imprecisa melancolia” (1995), “Lamento” (1999), “Umbria” (1999), “Verso antigo” (2001), “Angst” (2002), “Duelo” (2004), “Canto onde” (2006), “Mais espesso que a água” (2008), “Riscava a palavra dor no quadro negro” (2010), “Depois da música” (2013), “O vidro” (2014), “Arrancar penas a um canto de cisne. Poesia” 2015–1995 (2015), “A noite imóvel” (2017), “Agon” (2018). Publicou ainda um livro que reúne polaroids e uma ficção intitulado “Deus é um lugar ameaçado” (2018). Foi distinguido com vários prémios, entre os quais se destacam os prémios Aula de Poesia de Barcelona, PEN Clube Português, Prémio Fundação Luís Miguel Nava, Prémio Fundação Inês de Castro, Prémio António Ramos Rosa, e Prémio Associação Portuguesa de Escritores (Teixeira de Pascoaes). A sua poesia encontra-se traduzida para as principais línguas europeias. A sua página pessoal na web pode ser encontrada em: luisquintaisweb.wordpress.com

Luís Quintais was born in 1968. Poet, essayist, anthropologist and professor at the University of Coimbra. He published thirteen books of poetry: “A imprecisa melancolia” (1995), “Lamento” (1999), “Umbria” (1999), “Verso antigo” (2001), “Angst” (2002), “Duelo” (2004), “Canto onde” (2006), “Mais espesso que a água” (2008), “Riscava a palavra dor no quadro negro” (2010), “Depois da música” (2013), “O vidro” (2014), “Arrancar penas a um canto de cisne. Poesia” 2015–1995 (2015), “A noite imóvel” (2017), “Agon” (2018). He has also published a book that brings together polaroids and fiction, entitled “God is a Threatened Place” (2018). He has been distinguished with several prizes, among which are the Poetry Prizes of Barcelona, PEN Portuguese Club, Luís Miguel Nava Foundation Prize, Inês de Castro Foundation Prize, António Ramos Rosa Prize and Portuguese Writers Association Prize (Teixeira de Pascoaes). His poetry is translated into the main European languages. His personal webpage can be found at: luisquintaisweb.wordpress.com



QUADRADO ALONGADO-ECRÃ NEGRO

•

**Para uma profecia
cinematográfica**

A N A R I T O

Em *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (*The Metaphysical, Physical, and Technical History of the Two Worlds, the Major as well as the Minor*) (1617 – 1621), o cosmólogo e alquimista Robert Fludd, na senda de Paracelsus, teoriza sobre aquilo a que o próprio denomina de “pré-universo” ou “não-universo”, cuja materialização visual assume a forma de um quadrado negro, uma síntese capaz de sugerir o nada anterior a toda existência, uma não-criação anterior a toda a criação, uma cor que não é realmente uma cor - uma cor que nega ou consome todas as cores, apresentando um quadrado que não é realmente um quadrado, mas antes uma caixa que tudo, ou nada, contém. Cada um dos quatro lados do quadrado (ligeiramente distorcido) é marcado com as mesmas palavras: “Et sic in infinitum”.

Em determinado momento, Fludd descreve o estado anterior à criação como “a névoa e a escuridão dessa região até então disforme e obscura, na qual a parte impura, escura e densa da substância do abismo é dramaticamente transformada pela luz divina.” ⊕

Assim, o quadrado negro é então esta imagem que, para ser vista, se nega, um “não-universo” que só se apresenta na sua própria ausência.

Um quadro é a sensação da essência do objecto, porque, mais uma vez, a força vem da absorção, da reversão e da dissolução dos objectos no abismo branco. ②

É neste jogo de potências (de presenças e de ausências) que as formas se reduzem a um não significado. Segundo José Gil, *Quadrado negro sobre fundo branco* (1913-1915) de Kasimir Malevich apresenta-se como sendo um objecto do Suprematismo e também do “nada libertado”. E é segundo essa ideia de nada libertado que vivem as não-formas do sistema suprematista, confluindo em algo que está para além da lógica ou para lá da razão, como sugeria a prática da linguagem *transmental* ou a poesia *zaum* (veja-se o libreto da ópera “*Vitória sobre o Sol*” de Aleksei Kruchonykh), nas quais a associação alógica entre elementos no quadro, não adiciona sentido, antes subtrai a sua semântica, desestabilizando os processos racionais. *Quadrado Negro* transparece uma constante impossibilidade da representação, funcionando como uma espécie de “buraco negro” que engole e absorve todas as formas da natureza - confundindo visível e invisível, interior e exterior – enquanto manifestação primeira do fenómeno das “pequenas percepções”.

O olhar está sempre em oscilação entre uma percepção das formas tal como elas se apresentam e uma percepção que não é trivial. Esse equilíbrio instável é próprio da estética. Olhamos para um quadro e vemos aquilo que nos é dado pela percepção trivial. De repente o olhar tem uma espécie de vertigem e passa para um outro olhar, é aí que a percepção deixa de ser trivial e se torna estética. Ao mesmo tempo aparecem as pequenas percepções, que não são da ordem da claridade perceptiva, estão (tal como o inconsciente) no centro da claridade e da consciência, mas são estas pequenas percepções as vias de acesso que revelam os outros sistemas perceptivos meta-estáveis. ③

Jacques Derrida, no capítulo inicial de *The Truth in Painting*, expõe uma leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo* ④ na qual sugere a ideia de que cada obra de arte transporta consigo uma estrutura de suplementação (*parergon* ⑤) que não se localiza nem dentro nem fora desta (*ergon*).

① Robert Fludd, *The Technical, Physical and Metaphysical History of the Macrocosm and Microcosm*, in Robert Fludd (Western Esoteric Masters Series) Berkeley: North Atlantic Books, 2001, p.74

② José Gil, *A Arte como Linguagem*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2010, p.30

③ José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, Lisboa: Relógio d'Água, 1996, p.23.

④ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

⑤ “O *Parergon*, este suplemento quase aperitivo, se possui o estatuto de um conceito para-filosófico, deve nomear uma estrutura predicativa e formal, geral, que possamos transportar intacta ou regularmente distorcida, reformulada, noutros campos, para que se submeta a novos conteúdos”, Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p.64.

⑥ José Gil, op. cit., 93.

A análise de Derrida procura demonstrar o carácter discricionário da distinção que Kant instituiu entre o dentro e o fora de uma obra, definindo o estatuto do *parergon* como algo que possibilita o suprimento, uma “resolução interna” da entidade a que se adita.

No caso de uma pintura, veja-se o exemplo, é a moldura que delimita a obra do meio circunjacente e lhe confirma a inteireza de sentido que permite a sua “pessoalidade”. Enquanto “suplemento” o *parergon* opera ao lado da obra, mas só se adiciona se esta o convocar. José Gil, em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, acerca-se do pensamento de Derrida.

A imagem-nua é justamente o *ergon* que, por razões de “insuficiência interna”, solicita um *parergon* verbal que trace um caminho para o fabrico do seu sentido: “a imagem só adquire sentido (quer dizer, só tem efeito artístico sobre o espectador) numa certa relação com o seu sentido verbal (...) a imagem-nua provoca um apelo ao sentido (como um vazio suscita um apelo ao ar)”. ⑥

Estas imagens criadoras de “pequenas percepções” estão coligadas a forças que demandam uma significação verbal ausente que irá plenificar o seu vazio ou “nudez”.

A inclusão das noções de força e inconsciente alterou os conceitos clássicos da fenomenologia, nomeadamente os de visível e invisível.

A querela entre o estatuto do invisível e dos seus níveis ontológico e fenomenológico não encontra em Merleau Ponty uma resposta definitiva: não identifica totalmente o invisível com o inconsciente (deixando indeterminada essa definição), remetendo o visível para a fenomenologia e o invisível para a ontologia. Merleau Ponty não confere ao invisível uma autonomia clara.

Para ele o invisível é a “impercepção da percepção”. Por sua vez, José Gil define o invisível como uma experiência para além (para “lá”) da consciência. Assim, a percepção do invisível é uma “visibilidade segunda”, é o avesso do visível (o revestimento deste).

É na estética que a percepção do invisível se torna fulcral, pois é a arte que possibilita tornar o invisível, visível, pois é no segundo que se denuncia o primeiro.

A estética “vê” o invisível *a priori*.

As pequenas percepções são afins da percepção artística, são sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham a apreensão de uma forma (pictural, musical ou outra). ⑦

Gil define a percepção estética como sendo um sistema naturalmente instável, revelado através das “pequenas percepções”. Estas são sensações “mínimas”, imperceptíveis situadas no âmago da própria percepção, também entendidas como “fenómenos de fronteira ou de limiar”, não-conscientes, para os quais terá de ser desenvolvido um novo conceito de experiência, mas não a experiência do sujeito consciente.

O fenómeno não-consciente da comunicação artística distingue-se por ser próprio de fenómenos de “limiar ou de fronteira”.

Estes fenómenos são absorvidos numa primeira aproximação como respeitantes ao campo das “pequenas percepções” e não contêm espaço de operatividade próprio, pois obedecem em geral ao movimento destas por se posicionarem na fronteira que aparta e sobrepõe a consciência e o inconsciente.

⁷
José Gil, op. cit., 90.

A ideia do “não-consciente” implica, através das pequenas percepções, a ponderação das forças e não das formas, ou do modo como as primeiras se registam nas segundas.

E é precisamente aqui que posicionamos o “quadrado negro” de Malevich e o “quadrado negro” de Fludd.

É no cruzamento das noções de força e destas pequenas percepções que se funda a autonomia atribuída ao invisível, o que não sucede em Merleau Ponty, para o qual o invisível (polo negativo) depende do modelo perceptivo do visível (polo positivo).

As noções de “força” e “intensidade” vêm assim reanimar as noções clássicas de “visível” e “invisível”. A visibilidade secreta, a visão interior (de dentro) que “tapiza” a visão de fora não possui (em Merleau-Ponty) um estatuto claro. ©

Para Gil, a Ponty falta diferenciar o olhar da visão. Para ver, é necessário olhar; mas pode-se olhar sem ver: pode-se até ver mais (para “lá”), olhando; não só recolher estímulos, decifrá-los (ver), mas fazer interferir o corpo na “paisagem”.

⁸
Ibid., 33.

Olhar é fazer brotar movimentos ínfimos entre as coisas, juntá-las em unidades quase discretas (zonas), aglomerados, “dobras”, accionando na “paisagem” cortes prontamente cerrados pelas “pequenas percepções”.

Pelo contrário, o ver, parece obedecer a uma espécie de “vício mental”: focaliza, delimita, organiza e pré-condiciona o acto ou a percepção visual.

O que Gil propõe é fundamentalmente a noção de sensação pura: uma percepção visual anterior ao ver, um olhar apenas.

Um mesmo olhar que “esquece” o significado, a intenção, o sentido e fixa-se no fluxo (das imagens, das superfícies, das películas, dos ecrãs), um “pré-universo”, portanto.

If we keep the eyes open in a totally dark place, a certain sense of privation is experienced. The organ is abandoned to itself; it retires into itself. That stimulating and grateful contact is wanting by means of which it is connected with the external world... ©

Quando Goethe discute brevemente a essência do preto é em grande parte para discutir os processos de combustão e oxidação que escurecem objectos como a madeira ou metal, analisando-os e aproximando-os da prática da Alquimia (Nigredo).

Para Goethe, assim como para Schopenhauer, preto e branco são acréscimos ou privações de luz, sendo que o preto e o branco nunca são realmente vistos, determinando, ainda assim, a percepção da cor.

No entanto, Schopenhauer, em *On Vision and Colors* vai mais longe e determina que o preto é o estado fisiológico da “inactividade retiniana”, o olho sem visão (ponto cego?)

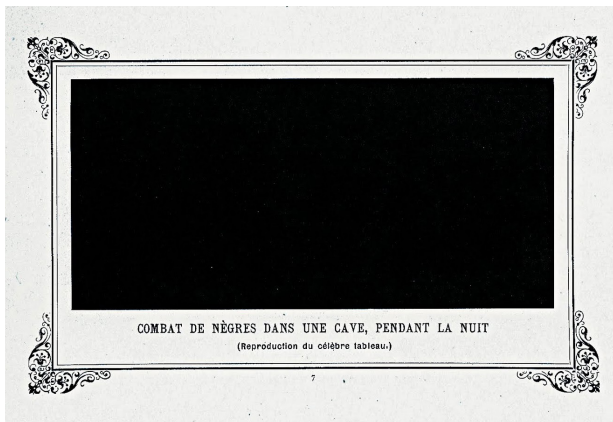
⁹
Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Colors*, Charles Lock Eastlake, Cambridge: MIT Press, 1970, p. 2.

Em suma, enquadrámos de novo o quadrado preto de Fludd e o que precede a existência da própria luz, da própria visão - o “pré-universo” ou a “pequena percepção”.

ECLIPSE OU A VITÓRIA SOBRE O SOL

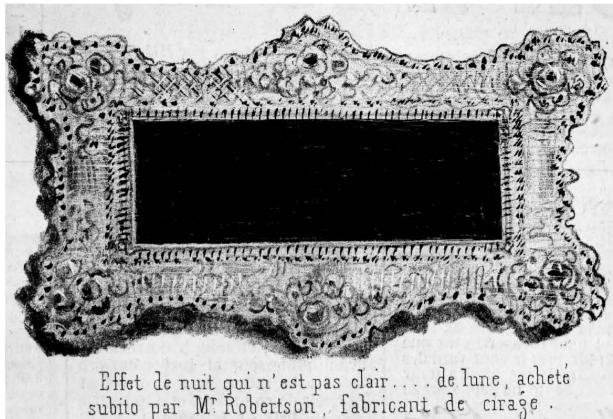
Em 2015, após examinar o “Quadrado Negro” de Malevich, Ekaterina Voronina, Irina Roustamova e Irina Vakar da Galeria Tretyakov, que abriga duas das quatro versões da composição suprematista, descobrem uma inscrição manuscrita sob um acabamento de tinta preta, *Nègres se battant dans une cave*, fazendo claramente referência a *Combat de Nègres dans une cave, pendant la nuit*, uma obra de 1897 do escritor e humorista francês Alphonse Allais, que por sua vez, reproduz uma pintura de Paul Bilhaud, de 1882, apresentada na primeira *Exposition des Arts incohérents*, em Paris.

A genealogia destas superfícies negras leva-nos ainda a *La page noire*, em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760), publicado por Laurence Sterne, a Raimond Pelez, com *Première impression du Salon* de 1843, a Charles Albert d'Arnoux (1843), a Amédée de Noé Cham, *Histoire de Mr. Lajaunisse* (1839) e ainda a Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, de 1854.



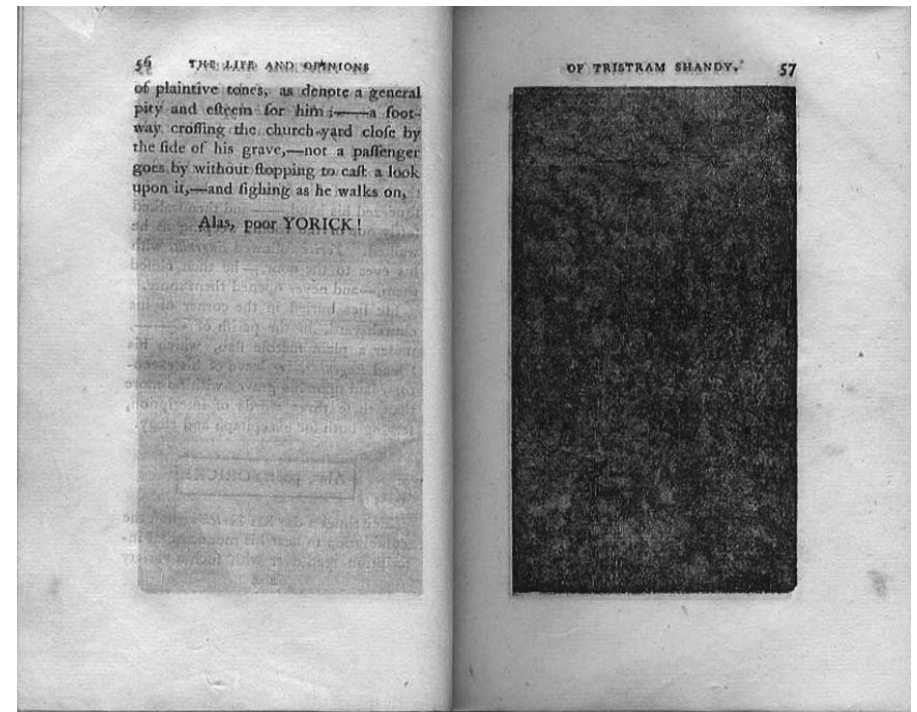
COMBAT DE NÈGRES DANS UNE CAVE, PENDANT LA NUIT
(Reproduction du célèbre tableau.)

Alphonse Allais, *Combat de Nègres dans un cave, pendant la nuit* (1882), Album primo-avrilésque, Paris, 1897

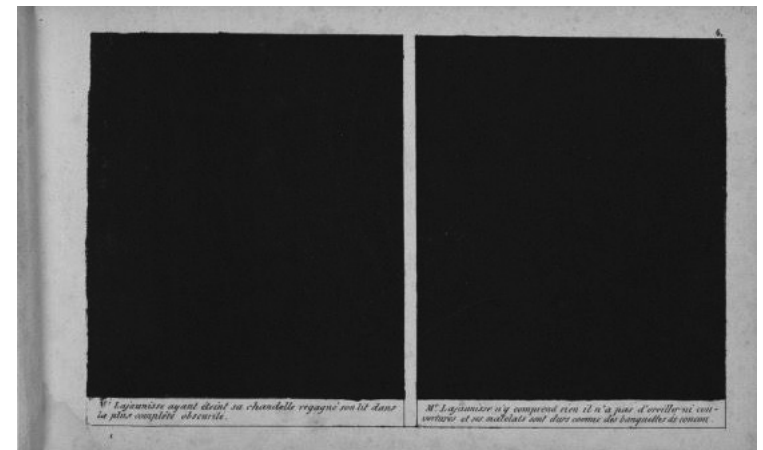


Effet de nuit qui n'est pas clair... de lune, acheté subito par M^r Robertson, fabricant de cirage.

Raimond Pelez, *Effet de Nuit*, Le Charivari, 1843.



Laurence Sterne, *La page noire*, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. 1, 1760



Amédée de Noé Cham, *Histoire de Mr. Lajaunisse*, Paris, 1839

HISTOIRE
DE
LA SAINTE RUSSIE

O rus, quando te aspiciam!

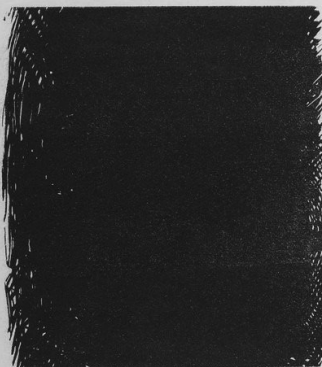
HORACE.

Qui les meut! qui les poinct! qui les conduit! qui les ha ainsi conseille
He, ho, ho, ho! Mon Dieu, mon sauveur, aide-moi, inspire-moi, conseille-moi

RABELAIS.

SE ER RUCALISSE.

CONFUCIUS.



L'origine de l'histoire de Russie se perd dans les ténèbres de l'antiquité.



Ce n'est que vers le 11^e siècle qu'elle commence à se dessiner.



Mais l'ère première de cette histoire n'offre rien d'intéressant.

1

Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, Paris, 1854.

But is absence a negation? There's no light, there's no color, but does that mean that light is negated? That black has successfully fought off the colors? Isn't it an overestimation of black's power to think it capable of negating anything whatsoever? No, black negates neither light nor the colors. It is their pure absence. Black is passive negation; it merely indicates the absence of its extreme opposite, light. But isn't that glorious light the pure whiteness of which black is merely the absence? Don't we have to return to the fatal couple of black and white? ☉☉

Hurllements en faveur de Sade (1952), de Guy Debord, um filme sem imagens, rompe com qualquer forma de representação cinematográfica ☉☉, apresentando o dispositivo fílmico através da performatividade do próprio processo perceptivo.

Este gesto inaugural de “nada” dar a ver, manifesta-se segundo uma espécie de dialéctica: entre o preto e o branco (Badiou).

Ao ecrã branco correspondem vozes, leituras de fragmentos de texto que funcionam como banda sonora. Ao ecrã negro corresponde o silêncio, sendo que a sequência final tem a duração de vinte e quatro minutos.

A intermitência da visão gerada pela passagem de um ecrã a outro, activa uma zona intersticial no campo da percepção, uma espécie de buraco negro ou ponto cego, para onde tudo (ou nada) conflui e de onde tudo (ou nada) parece fluir.

Ora, a esfera programática instaurada pelo cinema experimental (que Debord, assim como os Letristas e os Situacionistas, representa) não se manifesta unicamente enquanto uma transição, ou reconfiguração histórica entre os dispositivos e as funcionalidades da representação predominantes.

Antes, apresenta-se como um território singular, no qual se influem contaminações e mutações, assumindo-se enquanto charneira crítica na fundamentação de uma multiplicidade de modelos.

Jean-Louis Baudry introduz o conceito de dispositivo no que concerne à experiência cinematográfica, entendendo-o como uma correspondência entre uma tecnologia e um discurso/linguagem e colocando o ecrã, componente operante de toda essa construção, no centro da discussão. Baudry associa o mecanismo óptico e técnico do cinema à representação/construção perspectivada da Renascença, que lhe serviu de modelo, relação esta, expressa, por exemplo, nas

☉☉

Alain Badiou, *The brilliance of a noncolor*, Polity Press, Cambridge, 2017, p.18

☉☉

Veja-se ainda as experiências cinematográficas disruptivas de Maurice Lemaître, com *Le film est déjà commencé* e de Gil Wolman, *The Anticoncept - Cinematochronic Argument For A Physical Phase of the Arts*, ambos de 1951.

dimensões e no formato do ecrã de projecção, que coloca em evidência a relação “entre a altura e a largura, calculadas a partir de uma proporção média retirada da pintura de cavalete”.

Ora, o ecrã circunscrito pela obscuridade da sala potencia a eficiência do dispositivo num espaço de circulação nula.

Em *Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, e partindo do texto clássico da alegoria da caverna de Platão, Baudry considera a imobilidade dos prisioneiros-espectadores e a sua relação com as sombras-imagens e o ecrã-parede, “uma metáfora de ordem óptica, uma construção óptica que anuncia termo a termo o dispositivo cinematográfico”.

Por sua vez, Tom Gunning aponta os espectáculos de Phantasmagoria como estando em sintonia com o pensamento de Baudry, relativamente à mecânica do dispositivo cinematográfico: posição fixa do espectador e efeito de imersão total, devido ao efeito suscitado pela mobilidade do projector (resultando na mobilidade das imagens).

A impressão de movimento rápido, produzida pela ampliação da imagem, provocava uma sensação potente mas contraditória. A ilusão de movimento, característica destas operações espectrais, enquanto efeito visual, será permanentemente evocada no “cinema de atracções”, na confrontação directa entre o ecrã e o espectador, e em experiências posteriores nas décadas de 1920 e 1950.

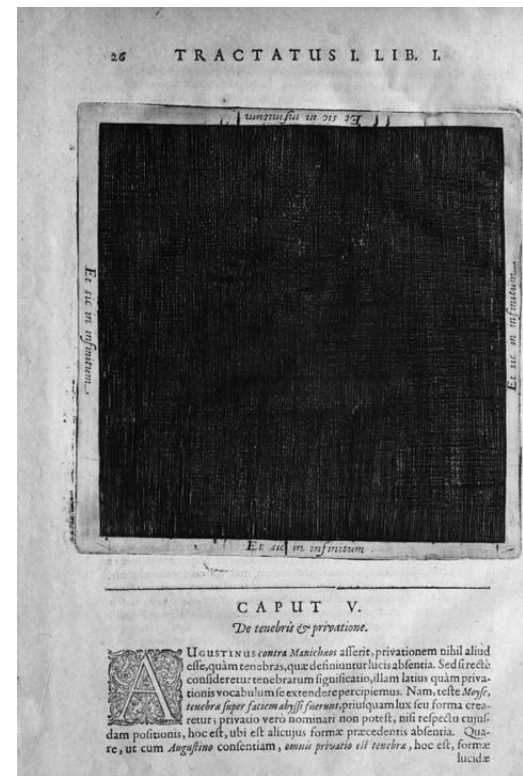
Convencionalmente, as projecções têm lugar num ambiente obscurecido, concretizando uma espécie de “eclipse do espaço”, ao mesmo tempo que a superfície onde a imagem é projectada, por seu lado, “abre”, desvelando um lugar “outro” (porque ficcional), como propõe Roland Barthes, quando discorre sobre a experiência do cinema.

Hurléments en faveur de Sade faz coincidir (na senda do “cinema de atracções”) estes dois espaços (o ambiente obscurecido e a imagem projectada), potenciando o eclipse total.

Deste modo, o ecrã-quadro é compreendido enquanto campo de ilusão e de simulacro, de pura construção e colisão entre a luz, a sombra e a superfície que recebe a imagem projectada. Neste, e na sua essência, o tempo da imagem pode ser interrompido, suspenso, revertido, acelerado, ou oscilar entre passado e futuro, presente e passado.

O *frame*, (por exemplo) no sentido em que este se reporta quer à moldura da imagem, quer à imagem como moldura, procurando partir desta ambivalência, deste deslizamento do sentido para reflectir sobre a natureza das imagens.

A pertença, quer ao exterior da imagem quer à própria imagem, constitui então o *parergon* precisamente como um espaço entre, o dentro e o fora de campo (sendo simultaneamente um e outro).



Robert Fludd, *Utriusque cosmii maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1617-1621.

(...) Malevich dividia o quadrado em listras horizontais e verticais, com o objectivo final de formar uma cruz. Contudo, antes de as barras da cruz se cruzarem definitivamente, formam aquilo a que Malevich chamava de “quadrado alongado”. A partir desta posição, sai do campo da geometria para entrar no campo do filme. ①②

Malevich and Film, projecto curatorial ①③ e investigativo de Margarita Tupitsyn (e o livro que o acompanha) estabelece uma narrativa revisionista ambiciosa que, partindo do “Quadrado Negro sobre fundo branco”, primeiramente apresentado enquanto cortina de cena da ópera Vitória sobre o Sol de 1913, se aproxima do cinema e dos seus constituintes. Para Tupitsyn, este quadrado negro sintetiza uma espécie de cosmologia suprematista, interpretando esta superfície para lá do pictórico em direcção ao filme e em direcção ao ecrã.

É conhecido o cepticismo inicial de Malevich relativamente ao cinema ①④, expresso em textos como *On Exposers. Posters* (1925), *And Visages Are Victorious on the Screen* (1925), *The Artist and*

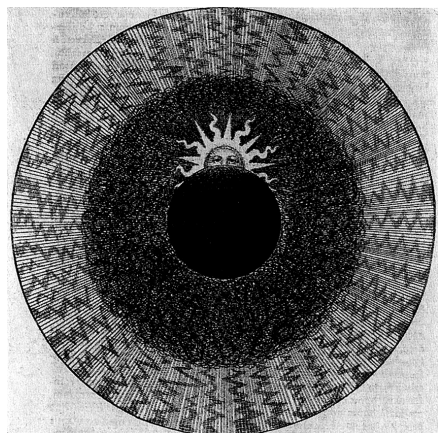
the Cinema (1926), *Letter to Laszlo Moholy-Nagy on Painting and Photography* (1927), *Cinema, Gramophone, Radio, and Artistic Culture* (1928) e em *Pictorial Laws in Cinematic Problems* (1929), no qual elogia Vertov pela sua montagem, hábil em tornar visível a “pura força e o dinamismo”.

No entanto é no encontro com Hans Richter que Malevich intui a potencialidade do filme em materializar o aparelho suprematista, chegando a iniciar um argumento cinematográfico, *Art and the Problems of Architecture. The Emergence of a New Plastic System of Architecture. Script for an Artistic-Scientific Film. To Hans Richter* (1927). Este documento inacabado, de três páginas, interpoladas de desenhos, não fornece quaisquer instruções sobre a estrutura do filme.

Ao invés, descreve o desenvolvimento de elementos suprematistas básicos: um quadrado, um círculo, uma cruz. Logo, a importância deste argumento (puramente visual) está na exposição da trajetória transformadora da geometria de Malevich, nas formas e no meio.

Nele, observamos a passagem (movimento) do quadrado a círculo, do quadrado a rectângulo, alongando-se, do rectângulo a ecrã.

A profecia de Fludd parece anunciar estas transformações, estas passagens sucessivas de uma coisa a outra (processo alquímico), desestabilizando sistemas de representação e rejeitando enunciados que não convocam mais do que a repetição desses mesmos sistemas. O eclipse total, ou a vitória sobre o sol, traduz esse caminhar para obscuridade que tudo (ou nada) dá a ver. ①Ⓜ



Robert Fludd, *Sacred Geometry, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia* (detalhe), 1617 - 1621

12

Margarita Tupitsyn, *Malevich e o Cinema*, Yale University Press New Haven and London, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002, p. 58

13

Centro Cultural de Belém, Lisboa e Fundação La Caixa - Madrid, 2002

14

Oksana Bulgakowa, *The White Rectangle: Writings on Film*, Berlin: Potemkin Press, 2003] e Alexandra Shatskikh, *Malevich and Film*, "Burlington Magazine" [July 1993]: 470-78

15

A autora escreve segundo o antigo acordo ortográfico.

Ana Rito

CIEBA - FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Ana Rito (Lisboa, 1978) é Artista Visual, Curadora, Investigadora e Docente.

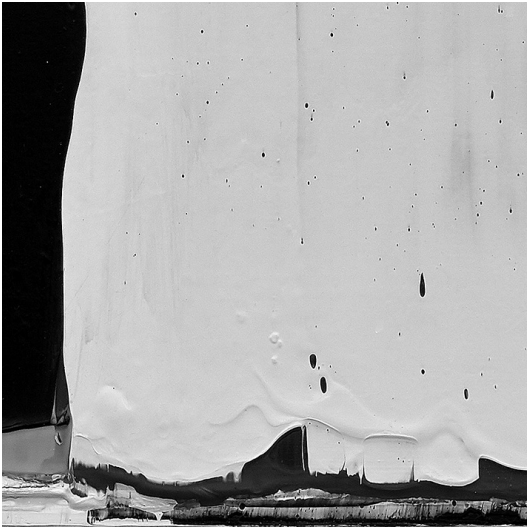
É Doutorada em Belas Artes, na especialidade de Instalação. O seu domínio de especialização centra-se nas práticas transmedia, a performatividade da vídeo-instalação, a imagem movente e as dinâmicas do espectador. Dos seus projetos curatoriais destacam-se a exposição "OBSERVADORES—Revelações, Trânsitos e Distâncias", Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Coleção Berardo, (Co-Curadores Dr. Jean-François Chougnnet e Hugo Barata); "THE EMBODIED VISION—Performance para a câmara"—Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (MNAC), com co-curadoria de Jacinto Lageira, em 2014; "Arquivo e Democracia", de José Maçãs de Carvalho, MAAT, 2017.

É atualmente Investigadora Integrada no CIEBA—Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (FBAUL).

Ana Rito (Lisbon, 1978) is a Visual Artist, Curator, Researcher and Professor.

She holds a PhD in Fine Arts, in the specialty of Installation. Her domain of expertise focuses on transmedia practices, the performativity of video-installation, the moving image, and the dynamics of the viewer. Her curatorial projects include: "OBSERVERS—Disclosures, Transits and Distances", Modern and Contemporary Art Foundation Berardo Collection Museum, (Co-curators Dr. Jean-François Chougnnet and Hugo Barata); "THE EMBODIED VISION—Performance for the camera"—National Museum of Contemporary Art—Chiado Museum (MNAC), co-curated by Jacinto Lageira in 2014; "Archive and Democracy", by José Maçãs de Carvalho, MAAT, 2017.

She is currently an Integrated Researcher at CIEBA—Center for Research and Studies in Fine Arts (FBAUL).



HOW FLAT IS DARKNESS?

ANTÓNIO OLAIO



Is Malevich's "Black Square" black? Is it really a square? Was it really meant to be a square?

If we think of it not as being black but, instead, as an attempt to represent the darkest shade of dark, maybe we can go somewhere else, our mind going forward and backwards at the same time. Forward, as we might feel we're in the process of finding a new meaning for it, at least to ourselves. Or backwards, if we feel we are in the process of finding out what it was meant to be, or even what it turned out to be, just after it was made and beyond that, having it reached somewhere in time a stable state, or having reached a transitory state before becoming something else.

If we believed in the alchemic virtues of our mind, we might even think we would be able to interfere in what that “Black Square” might become... Just by thinking about it. In a research that could be opened to an indefinite field of possibilities, we could be led to think we could actually change it into something else, or, at least, that we could add something to what it already is.

Or we could, wisely, not rely completely in our concept of time, or even if there is such a thing as time, something that had enough reliability as an existence, for us to try to conceive. If time didn't exist, what would be the purpose of trying to define it?

In his Suprematist exhibition in 1915, Malevich held his Black Square on the top corner of the exhibition room, the place where an icon should be, if there was an icon in the room. He could be probably stating with this action that, like icons, his “Black Square” was looking at us and not being looked at.

And this change on what or who is looked upon makes quite a huge difference. If the Black Square was the beholder and in fact looking at us, there would be no purpose in elaborating on the content, both material and immaterial, that we might perceive in it, since our viewing would have no significant place there. If we were allowed to problematize about the possibility of this inert painting being a beholder, what would really matter was what it might think of us. And even so, we could only wonder what both perception and thought meant to it, regarding that painting, or what kind of entity that painting was referring to.

But allowing ourselves to think it as being dark, the darkest shade of dark (being the black colour what the artist usually use in their attempt to represent that ultimate state of darkness) we might not even feel obliged to think of it as a square, we might see it as a sample of darkness, probably the most elementary one our rationality could get. In Malevich's Suprematist exhibition there were also other black shapes, but it was the square that was chosen and made to be in that upper corner, an elementary sample of darkness, the simplest shape, the closest thing to nothing, but just enough to exist.

And being so, we could even go beyond the idea of icon, not quite what could take the place of an icon, replacing an icon, literally iconoclastic, but going back to the substance icons could be made of.

Ultimately not being satisfied by reaching God but going further back, before Good and keep on going back...

But let us be satisfied by now by seeing that “Black Square” as dark, the darkest shade of dark.

If, when we stand before darkness, we decide to walk forth, we might bump our nose onto a hard wall, we might fall into

an abyss, or we might find ourselves walking forward, forever, in an endless path. Facing darkness through that square we might be facing pure possibility in its rawest state.

In 1858 (in the early years that, in Portugal, people stopped being allowed to bury their relatives in churches and cemeteries had to be built in open ground), my great-great-grandfather built a small cemetery for his own family. It's not that he believed his family should have had the privilege of a cemetery of its own. He just didn't agree with the place where the local cemetery was going to be built. For public health and disease control reasons (the justification why cemeteries had to be built in the first place) he believed (and time proved him to be right) that the land chosen back then by the municipality, for the cemetery, didn't offer the suitable conditions for bodies to be buried.

He was stubborn enough to build his own cemetery in the land he believed the local cemetery should be. He asked permission to do so, and he got it.

His wife was the first to be buried there (actually, she was buried in the cemetery ground while it was still about to be built, anticipating the cemetery as an idea before it was materialized). And, being the one who decided to built it, he chose to be buried in a place where anyone that would go there would have to step on, just having to walk along the small path that divided that cemetery in two halves (one for each of his two daughters and their descendants).

A stone cross stood at the end of that path, on the ground, reminding us the place where he was, just because we were told he was there. If we didn't know he was there, that cross would still accomplish the role it probably was also meant for, telling us we were in a cemetery, standing on holy ground. The cross on the top of the cemetery's iron gate already announced what kind of place this was. But that heavy stone cross, standing where it was, showed us how important that flat ground was in that space.

Having been buried there, my great-great-grandfather found a way of putting himself in the right place for the founder of the cemetery. The place all his descendants would step on, being aware of his presence, even of his physical presence. The relatives who had met him and, mostly, all the ones that came after, for whom he was completely unknown, would be able to be literally close to him,



people without his surname (not having had male children this was predictable to happen) but whose blood was in their veins.

And he is really there. He is someone his descendants, such as me, obviously relate to, but at the same time, feel that he has become a fictional character in a mysterious story, leaving us wondering if there wasn't much more to it than a simple choice of the proper land for a cemetery.

Quite a mysterious little cemetery, with shallow graves, flat ground, with no tombstones, no names to identify the people buried there. Condition followed by his descendants just because it was meant to be that way. I don't recall anyone ever telling why, just respecting his will, never questioning why, as far as I know...

I even wondered if there was any dark secret in this family that led to this strange cemetery. But why not instead believe and focus on how brilliant my ancestor was, before the possibility of building a cemetery, to have had the extraordinary idea of making this place that looked like it was celebrating oblivion more than it celebrated memory.

At the same time, those graves wouldn't be anonymous if each of your ancestors told his descendants where the former bodies were buried. A memory passed from one generation to the next, in a personal way, a real connection only to be ended if those family ties were broken. Probably he hoped it would never happen...

Nevertheless, there aren't people anymore who know where all the bodies are buried and, if it were allowed to continue to bury people there, some chaotic mixture of bodies would occur. But probably no one would mind, because they all belonged to the same family... Ultimately something the founder of that cemetery had already predicted it might occur...

My father was the last one to be buried there in the early 1980's. I remember it wasn't meant to be allowed to happen, but it was. There couldn't be people buried in such places as private cemeteries, places that weren't even meant to exist.

Probably no one will have permission to have more burials there, but we may find a way.

People's ashes can be put anywhere, so, why not there?

I imagine the possibility of, with a simple small gardening shovel, to mix the ashes with the earth, starting to do it in a corner of that cemetery, putting everyone's ashes there, mixing them with the earth and with the ashes of everyone whose ashes were put there before...

And so, in that cemetery, we could find an interesting way of following its founder's will, adapting to new circumstances, finding a way to do it, doing it without raising any legal issues.

Everyone's remains being together in an abstract shapeless matter, the flat surface of that cemetery growing on density, as much in memory as in oblivion.

All squares are rectangles but not all rectangles are squares.

About 7x8 meters, we might see that cemetery not exactly as a square, but as though it could be tending to be a square, maybe tending to be some kind of version of Malevich's Black Square, maybe for everything's else but the fact it is almost a square, for we may end up to realize that to be a square wouldn't be Malevich's Black Square's most relevant ambition...

You might wonder what could this story have to do with Malevich's Black Square? To that question we might add another one: What does Malevich's Black Square have to do with a black square, if we consider the possibility of it having a much broader ambition beyond being a black square, to which that square black shape would only be a medium to?

Believing in the fact Malevich had written something like "black people working in a coal mine" before covering that sentence with black paint and making the first version of the Black Square, we can be led to believe that, adding to the ambition of an important place in Suprematism and its conceptual consequences, Malevich didn't even neglected the possibility of such a crude approach to blackness, even risking making something that can be easily taken for a racist joke, but dealing with no matter what conceptual shades of black this painting might lead to... Leading to everything art is concerned with or anywhere else beyond art. Dealing with all the range of possibilities it might raise.

Wondering what the story of this cemetery has to do with art, it might lead you to raise an even more interesting question that could be: What art has to do with art?

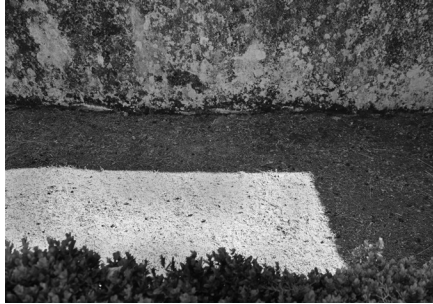
When Duchamp raised the question: "Is it possible to make works that are not of art?" he probably was more interested in the question itself than in a possible answer. By raising that question, he put us before the inevitability of having to define art, if we really wanted to put ourselves in the process of answering it. He never tried to do it himself, maybe because he was too clever to make such an attempt.

It was good enough for him to enjoy the possibilities raised by questions like that, aesthetic experiences disguised as what we recognize as sentences or as questions...

I could try to inscribe the question "How flat is darkness?" in the same category I find Duchamp's sentences and questions might belong to... A question not meant to be answered. But it might be interesting enough trying to answer it anyway. An attempt

to answer it, even if in a shamelessly superficial way... But probably experiencing multiple ways of being superficial...

Darkness might be the flattest thing you can get, like a wall beyond which you're blind (in fact, experiencing blindness just by facing it), a door to everything else if only you could go through. Not being able to see beyond, flatness might be the closest thing to anywhere else, to imagine everything compressed into a surface, just a surface and zero thickness. Nothing to see, but yet perceivable as being close to be anything, anything else...



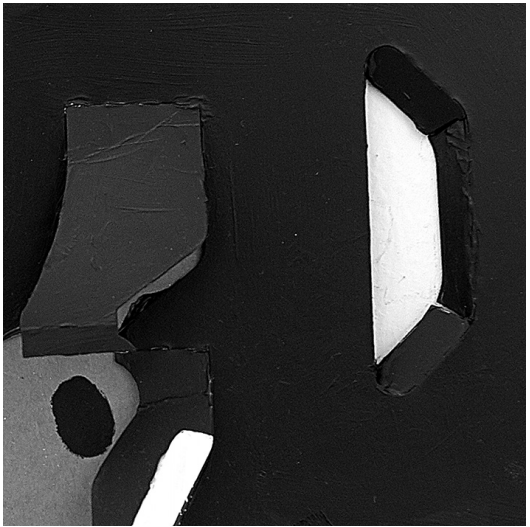
António Olaio

DARQ-FCTUC, COLÉGIO DAS ARTES, CES.
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

António Olaio (1963). Doutorado pelo Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra em 2000 com a tese "O campo da Arte, segundo Marcel Duchamp". Professor no Curso de Arquitetura e Diretor do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Investigador do Centro de Estudos Sociais. As utilização de vários meios na sua prática artística (pintura, desenho, vídeo, música) decorre duma forte relação com a performance, numa intensa atividade desde 1984 (<http://antonioolaio.com>). Os livros e artigos que publicou revelam a centralidade da sua condição de artista, e da da arte enquanto espaço especulativo na sua produção teórica, explorando dinâmicas de relação entre a reflexão e a experiência estética.

António Olaio (1963). Doctor in Architecture by the Department of Architecture of the Faculty of Sciences and Technology of the University of Coimbra in 2000 with the thesis "The field of art, according to Marcel Duchamp". Assistant Professor in the Architecture Course and Director of the College of Arts of the University of Coimbra. Researcher at the Center for Social Studies. The use of various media in his artistic

practice (painting, drawing, video, music) stems from a strong relationship with performance in an intense activity since 1984 (<http://antonioolaio.com>). His published articles reveal the centrality of his status as an artist, and of art as a speculative space in his theoretical production, exploring the dynamics of the relationship between reflection and aesthetic experience.



MALEVICH

•

“NO ESPESSO SUBSOLO DA CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO”^①

CARLOS VIDAL

1. DUALIDADES INSTALATIVAS

É talvez a obra do século XX que mais dualidades, internos desacordos, contradições ou ambivalências convoca, o famoso e icônico (termo aqui aplicado com toda a probidade!) *Quadrilátero* [ou *Quadrado Negro*], um óleo sobre tela de 1915, que é também uma *mise-en-abyme* (!!), onde temos um quadrado negro ocupando toda ou quase toda uma superfície e rodeado de branco em volta, cerco geometrizado (e este negro/branco tem de ser fundamental e, como tal, lido), gerando uma pintura de médio formato de 79,5 × 79,5 cm: *mise-en-abyme*, claro, um quadrado negro sobre um quadrado branco que o contém e ladeia. Ou somente um quadrado negro dotado de uma “moldura” branca que o contrai ou o deixa expandir-se (como diria Deleuze das figuras de Bacon)?

① Malévich, *Escritos*, org. Andréi Nakov, trad. francesa André Robel, trad. espanhola Miguel Etayo, Madrid, Síntesis, 2010, p. 269 [Manifesto Branco]

As tensões do próprio quadro são pertença do (ou são o) próprio quadro, digamos que são formais e estruturais, e o quadro negro é dedutível do branco externo. Mas a instalação expositiva do *Quadrilátero* é igualmente parte da obra e é muito mais do que o acondicionamento do visível-invisível-invisual que *enforma a forma*

do quadro. Seria interessante uma espécie de “jogada” de avanço no tempo para recorrer ao recente conceito de “Total Installation” de Ilya Kabakov, conceito oriundo da obra praticada por este muito importante artista (e produtor operático) russo e por ele explanado em 15 Lições ministradas na Städelsschule de Frankfurt no ano lectivo de 1992–1993. ©

Diz-nos Kabakov que há “Pequenas Instalações” que convocam ligações entre um pequeno número de objectos; “Instalações ligadas à Parede” que ocupam parede ou parte do chão (e aqui eu apontaria para as instalações do próprio Kabakov enquanto ele nos fala de Mario Merz, e é muito curioso este entendimento de Kabakov sobre a dependência de Merz em relação à parede da sala/salas) e, enfim, as instalações que ocupam todo o espaço, detalhando Kabakov que, neste último contexto (o de todo o espaço ocupado), a “instalação total” faz o espectador crer que esse espaço da “obra” existe mesmo. Esta digressão pelo conceito ou prática da instalação justifica-se pelo atrás afirmado de que o *Quadrilátero* de Malevich deve ser encarado como o quadro e a sua montagem: e refiro-me à conhecida escolha do autor em, na importante exposição “0.10: A Última Exposição Futurista de Pinturas” (Petrogrado, 1915), © ter optado por uma montagem da tela similar aos ícones religiosos na habitação tradicional russa, criando associações religiosas no que era visto como simbólica provocação niilista; no fundo, desde essa opção, afasta-se assim a obra da materialidade (ou matéria) tridimensional do mundo para se alancorar a um nível superior de consciência.

E começam, ou continuam, aqui as dualidades conflituais da obra, pois é, ao mesmo tempo, uma peça de vanguarda niilista (como niilistas são o futurismo e o dadaísmo, aspirações à razia da história, digamos, à “tábua rasa”) que contém elementos da cultura bizantina, sendo esta marcada por períodos de iconoclastia (terminados no século VIII, como veremos). Trata-se pois de uma obra de vanguarda (ainda não inserida na subsequente “vanguarda política”, pois a obra é pré-revolucionária) constituída por “sinais” pré-vanguardistas, pré-modernos, pré-críticos (falando *com* Kant) pré-linguísticos ou assexuados (como Benjamin Buchloh define o minimalismo americano). E, neste sentido, Malevich desmente ou complementa os tempos eleitos da vanguarda, tendencialmente ligados ao “aqui e agora” de Barnett Newman e do Expressionismo Abstracto, e ao futuro implícito no próprio termo “futurista” no qual o automóvel teria de ser mais “belo” que a Vénus de Milo: complementa o nosso autor a vanguarda com o “passado”, ou

②
Cfr. Ilya Kabakov, *Über Die “Totale” Installation / On the Total Installation*, Ostfildern, Cantz, 1995.

③
Ver Bruce Altshuler e a própria Phaidon, *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History, I, 1863-1959* (Phaidon, 2008), onde a exposição futurista de Petrogrado é considerada uma das mais importantes do espectro cronológico da recolha.

seja, com a sua radicalização na forma de busca de uma desconhecida (coberta?) origem, não nos esquecendo que essa origem é a própria realidade/mundo existente, e o branco e o negro são, como no-lo diz Alain Badiou (embora não esteja a falar ou escrever sobre Malevich), uma mistura (que, essa sim, está na obra de Malevich) entre uma ausência pura (negro) e uma permanência impura (porque o branco é sempre “híbrido”). Passemos à leitura do excerto de Badiou, num curioso livro ou estudo sobre a “cor” negra:

Alors, prenons garde aux traquenards du blanc. Les scientifiques s’en portent garants: le blanc n’est qu’un résultat complexe et mouvant, une combinaison évanescence. Car qu’est-ce que le blanc de la lumière, sinon, como les montrent prismes et arcs-en-ciel, le total mêlé et indistinct de toutes les couleurs possibles?

Le noir est l’absence de toute couleur, cependant que le blanc est l’impure mélange de toutes les couleurs. Or, “en voir de toutes les couleurs” est une expression sagement négative. Elle nous rappelle qu’il n’est pas bon de ne voir que le blanc, ce fantôme du total des couleurs dissipées dans le Tout. ©

Ora, pensando e seleccionando um corpo de teorias da vanguarda, pensando ainda que há uma matriz hegeliana nas vanguardas que apontam para o “progresso” indefinido (e note-se que em Hegel a História tanto termina no presente como se abre para o progresso constante da liberdade), pensando, a partir da teoria óptica-fisiológica da cor, no branco como a mistura das possibilidades e no negro como a ausência, tentemos ligar as vanguardas ao branco e o negro a uma era pré-crítica (pré-moderna, pré-iluminista ou pré-kantiana, para ligar a pré-modernidade ao pré-kantismo), místico-iconoclasta por leitura religiosa, embora nem todo o iconoclasmo seja “religião”.

O branco possui pois imagens e o negro arranca-as da existência ou as interdita. Então, o negro de Malevich é o de uma vanguarda pré-vanguardista ou pré-moderna. Na História da Arte, seria um regresso a uma origem radical onde só o tempo de Deus existe e sem equivalente iconográfico, leitura quiçá restritivamente literal e limitada do Livro do Êxodo. Malevich, na sua evocação instalativa do ícone bizantino, na montagem do seu *Quadrilátero*, como que regressa ao iconoclasmo bizantino do século VIII e a um tempo pré-pictórico: resumindo, pré-humanista ou pré-“giottiano”, para recuperarmos

④
Alain Badiou, *Le Noir: Éclats d’une non-couleur*, Paris, 2015, pp. 42-43.

Giorgio Vasari que viu em Giotto a reabilitação da Pintura depois do desprestígio a que a levou o medievalismo bizantino, com o qual Malevich se quer relacionar para INVENTAR [sublinhado meu] uma nova modernidade, ao mesmo tempo pré-vasariana, pré-vanguardista, mas suspensa no tempo, o que a torna talvez ainda mais revolucionária. De onde vem e como se caracteriza este iconoclasmo e sua história?

2. AS IMAGENS AUTORIZADAS (ÉTICA), SUA ARQUEOLOGIA

Vejamos antes de mais as fontes, os textos do Antigo Testamento em causa, e a forma como o catolicismo soube abrir as exceções (centradas na figura de Jesus) para reabirmos a entrada das imagens. Assim o faremos citando Joseph Ratzinger, o Papa emérito, e reafirmo considerando que Malevich pretendia recuar a estes tempos em busca de uma origem ainda e sempre indefinida, crendo, suponho, ver nessa indefinição um indício de revolução. Ratzinger, portanto, para percebermos que é ao começo deste raciocínio que Malevich pretende recuar, ou seja, a um tempo de uma pré-objectualidade-imagem, fazendo com que a vanguarda seja o começo, efectivo, que sempre quis ser (depois de tudo ter “destruído”, a começar pelos museus e suas histórias). A citação é longa, mas esclarecedora:

No primeiro mandamento do Decálogo, onde se realça a singularidade do Deus Único a quem só cabe ser adorador, podemos ler a prescrição: “não farás para ti imagens esculpidas, nem qualquer imagem do que existe no alto dos céus, ou do que existe em baixo, na terra, ou do que existe nas águas, por baixo da terra” (Ex [Êxodo] 20, 4; Dt [Deuterónimo] 5, 8). Existe, porém, uma excepção notável a respeito dessa proibição de imagens: trata-se do lugar mais Santo do interior do Antigo Testamento, que é a tampa de ouro da Arca da Aliança – na altura o lugar da penitência. “É ali que me encontrarei contigo” (diz Deus a Moisés, Ex 25, 22). “É ali que te comunicarei todas as minhas ordens para os filhos de Israel”. Quanto à forma da tampa, Moisés obtém as seguintes instruções: “Farás dois querubins de ouro; fabricá-los-ás de uma só peça, sobressaindo nas duas extremidades do propiciatório... Estes querubins terão as asas estendidas para diante... Com os rostos voltados um para o outro, inclinados para o propiciatório sobre a arca” (Ex 25, 18-20). ⑤

Conclui-se pois, sobretudo no catolicismo, que são as imagens (“esculturas”) que velam a revelação e o corpo de Deus, o qual quase se tornou imagem através do Filho.

Leão III, o Isáurio, foi o imperador bizantino (714–741) do iconoclasmo. Susteve no seu tempo investidas árabes, governou a seu modo, mas interessa-nos antes os seus mandos religiosos ou teológicos. Quanto às imagens, julgou até que as irrupções vulcânicas de Thira (Santorini) se deviam à idolatria (e iconoclastia. Vs idolatria foi a grande querela entre Moisés e seu irmão Aarão, como se sabe; quando o primeiro recebe as tábuas da lei e as tribos de Israel esperam pela descida do seu líder, descida que tardou ao ponto de Aarão ter construído o proibido “bezerro de ouro”, escândalo para Moisés). Isáurio destrói imagens e consolida o iconoclasmo como lei. Em 769, no Concílio de Latrão, Constantino V e o Papa Gregório III estabelecem relações que levarão à recuperação das imagens no Concílio Ecuménico de Niceia em 787: a partir daqui o iconoclasmo passa a ser considerado ignorância. ⑥

Entretanto, e nesta mesma altura, o Abade Teodoro, o Estudita, assim coloca o tema da derrota do iconoclasmo, derrota pela qual batalhou: “Se engolimos o corpo de Cristo e bebemos o seu sangue vertido em vida, porque não haveremos de o mostrar em pintura, que o pode representar? Tanto quanto ele simplesmente é, de nenhum modo o podemos representar, porque ele é o Deus fora de qualquer lugar. Mas, na medida em que ele vem até nós num ser correspondente ao nosso, ele é um homem e pode ser representado por causa da sua constituição, uma vez que ele é dois sem mistura (...)”. ⑦

3. DA MANIERA GRECA À VANGUARDA

A igreja produz então e doravante imagens incessantemente (e não contamos aqui com o posterior parêntesis luterano, pois afirmei referência ao catolicismo). Mas estas são posteriormente esteticamente desclassificadas por humanistas, literatos e escritores como Dante, Petrarca, Boccaccio ou Villani (este, no seu *Liber de Origine civitatis Florentiae et Eiusdem famosis civibus* de 1382) e sobretudo por Vasari em 1550 e 1568 (2ª edição das “Vidas”), que reputa a Cimabue e Giotto a reabilitação de uma arte tão denegrida pelo medievalismo bizantino: Giotto é, para Vasari, o moderno que transforma a *maniera greca* (bizantina) em *maniera moderna*, em 1300, ano da realização da Capela Scrovegni de Pádua. ⑧

⑤ Joseph Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, trad. Jana Almeida Olsansjy, Lisboa, Paulinas, p. 85.

⑥ Cfr. Marie-France Auzépy, *L'Iconoclasme* Paris, PUF, 2006.

⑦ Abade Teodoro, o Estudita, citado por Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago University Press, 1994, p. 508.

Com a opção de instalação na exposição “O.10” do seu *Quadrilátero*, Malevich é claramente anti-ou pré-vasariano. É um arqueólogo do iconoclasmo bizantino e da *maniera greca*. E é um artista cimeiro das vanguardas russas, anteriores e posteriores à Revolução. Ele é mesmo o arqueólogo absoluto, reunindo forma e figura, buscando de uma e de outra as matrizes.

Como em Malevich, a vanguarda não pode deixar de ser inerente a uma junção de modelos contraditórios entre si e para si mesmos, como sejam os do *prolongamento histórico* (que pretende a vanguarda como uma natural prossecução da história da arte e do século XIX em particular, bem como da sua vocação demiúrgica e fundacional); da *ruptura* (pouco estimulante conceptual e ideologicamente, mas ainda assim a considerar no plano das intenções: foi uma proposta concreta, na arte e na política, e uma ambição); da *expansão* (aproximando-se aqui a vanguarda da noção de experimentalismo, de uma progressão cruzando limiares disciplinares – o que é diferente de uma *ruptura* e do equívoco *progressivista* tão claramente negado por Clement Greenberg).

As leis da vanguarda podem ainda ser, com maior ou menor pertinência, e num segundo e mais sofisticado plano de abordagem, sujeitas a uma releitura a partir de outro conjunto de corpos ou modelos; como o *traumático*; o *retórico*; e o *anatômico-biológico*. Estabelecendo paralelos com os modelos do parágrafo anterior, teremos: a vanguarda como prolongamento histórico é um processo traumático: acontece algo, de tempos a tempos, e de cada vez o momento anterior é consolidado na sua importância pelo posterior. A vanguarda como ruptura é uma forma de retórica, apenas – não há rupturas integrais pois, como diz Alain Badiou a propósito do “acontecimento” (irrupção do inédito que gerará uma sequência que se torna gradualmente familiar), a ruptura é ela própria uma aspiração que se junta ou provém daquilo que existe. O modelo anatômico-biológico corresponde à vanguarda como alargamento ou expansão de experiências e processos, alguns mesmo de todo desconhecidos como possibilidades (deixando assim de o ser, desconhecidos).

É neste ponto, depois de atravessada a história da arte bizantina, depois de analisado Vasari e a glória racional (ligada à cientifização perspéctica) florentina, é neste momento, depois da rejeição ou louvor, em Malevich, do ícone e da conquista da *maniera moderna*, que podemos tentar encontrar o lugar do artista na História da Arte. Ou o seu mérito maior estará na fuga à própria história? Talvez. Porque foi dos poucos artistas que juntou ou fundiu sem problemas

③ **Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultore Italiani d Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, com una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Florença, Lorenzo Torrentino, 1550. Consultada: *Las Vidas de los más Excelentes Arquitectos, Pintores y Escultores Italianos desde Cimabue a Nuestros Tiempos*, trad. María Teresa M. Baiges e Juan M. Montijano Garcia, Madrid, Tecnos / Alianza, 2006.**

e incompatibilidades os arcaísmos pré-modernos numa vanguarda sem definição, avançadíssima.

Claro, a sua ausência de lugar coloca-o antes e depois do seu tempo. Integra-o muito depois do seu tempo. Ou sem tempo. ④

④ **O autor escreve segundo o antigo acordo ortográfico.**

Carlos Vidal
FACULDADE DE BELAS-ARTES
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Carlos Vidal, Artista e professor universitário na FBAUL, onde leciona Pintura, Composição, Instalação, Temas de Arte Contemporânea (Mestrado de Pintura) e seminários de doutoramento. É doutorado em Belas-Artes/Pintura com a tese «Invisibilidade da Pintura: História de uma Obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)», publicada (Lisboa, Fenda, 2015). Tradução e edição espanhola, Brumaria, Madrid, 2018 (Esgotada), 2ª edição: Brumaria, 2019. Participou nas mais significativas exposições da década de 90 como «Imagens para os Anos 90» (Serralves, 1993) e várias edições dos Encontros de Fotografia de Coimbra. Reintroduziu o estudo de Guy Debord em Portugal com a coletiva «Espetáculo, Disseminação, Deriva e Exílio: Um projeto em torno de Guy Debord» (Beja, 1995). Redigiu vários capítulos de livros coletivos. Publicou outros livros: «Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos» (1ª edição: Lisboa, Vendaal, 2011; 2ª edição: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014; 2ª edição espanhola com 3ª reimpressão, 2018). Em 2018 publicou a partir do original português «La Sombra Total: Arte, Amor, Ciência y Política en Alain Badiou» (Brumaria, Julho, 2018).

Carlos Vidal is an artist and an assistant professor of the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon (FBAUL), where he teaches Painting,

Composition, Installation, Contemporary Art Themes (Master of Painting) and doctoral seminars. He has a PhD in Fine Arts / Painting with the thesis «Invisibilidade da Pintura: História de uma Obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)» («Invisibility of Painting: History of an Obsession [from Caravaggio to Bruce Nauman]»), published (Lisbon, Fenda, 2015). Spanish translation and edition, Brumaria, Madrid, 2018 (Out of print), 2nd edition: Brumaria, 2019. Participated in the most significant exhibitions of the 1990s as «Imagens para os Anos 90» («Images for the 90s»), Serralves, 1993, and several editions of the Encontros de Fotografia (Photography Meetings) of Coimbra. He reintroduced Guy Debord's study in Portugal with the collective «Espectáculo, Disseminação, Deriva e Exílio: Um projecto em Torno de Guy Debord» («Spectacle, Dissemination, Drift and Exile: A project around Guy Debord»), Beja, 1995. He has written several chapters of collective books. He published other books: «Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos» («God and Caravaggio: The Negation of the Chiaroscuro and the Invention of the Compact Bodies») (1st edition: Lisbon, Vendaval, 2011, 2nd edition: Coimbra University Press, 2014, 2nd Spanish edition with 3rd reprint, 2018). Recently published, from Portuguese original (Lisbon, Vendaval), «La Sombra Total: Arte, Amor, Ciencia y Política en Alain Badiou» (Brumaria, July, 2018).



MALEVICH: COMO PINTAR A GOLPES DE MARTELO

PAULO PIRES DO VALE

“Completamente escura é a tua boca, da qual fui soprado”

RAINER MARIA RILKE

1.

Quando Rafael morreu, a 6 de Abril de 1520, colocaram e velaram o seu corpo em frente à sua última obra, ainda inacabada: “A transfiguração de Cristo no Tabor”.

Quando Malevich morreu, a 15 de Maio de 1935, colocaram e velaram o seu corpo em frente à sua Primeira Obra (a inaugural), o resultado da sua *trans-figuração*: “Quadrado negro sobre fundo branco”. Sobre ela, tinha escrito o artista, em 1916, numa carta de resposta ao artigo do escandalizado Alexandre Benois: “Os deuses estão mortos e não ressuscitarão mais! (...) Da minha época, não possuo senão um ícone nu (...). Mas a possibilidade de não me parecer consigo dá-me força para avançar cada vez mais longe na nudez dos desertos. Pois é aí que reside a transfiguração”.

2.

O artista e crítico Alexandre Benois sentiu e compreendeu bem o que estava a ver, e isso metia medo. Não sabia como lidar com aquilo. “Os pais gostam que os filhos se pareçam consigo”, respondeu-lhe Malevich, e aquilo não se parecia com nada do que ele conhecia ou podia esperar conhecer. Assustado, Benois repeliu-o e escreveu: “Já não é o futurismo que temos diante de nós, mas o novo ícone do quadrado. Tudo o que tínhamos de santo e de sagrado, tudo o que amávamos e que era a nossa razão de viver, desapareceu.” Sim, tudo tinha sido

destruído. Benois não podia aceitar aquele convite a entrar no deserto e abandonar a segurança das suas certezas intocáveis, sagradas. Olhou a escuridão e, assustado, virou-lhe as costas. A noite escura não é útero para todos: ameaça com a dor do abandono; exige o despojamento e a aprendizagem da redução como método; é exercício de pobreza e de plasticidade. Poucos aguentam os golpes que destroem os ídolos consoladores e que deixam esses orfãos no aberto, diante do não-saber. Poucos resistem à tentação de encher rapidamente esse vazio com a ilusão do conhecimento e do poder, do já-sentido e do já-pensado. A cegueira do nada não é uma doença apetecível. Mas não era o cego Tirésias o verdadeiro vidente?

3.

Aprender a não-ver: felizes os que duvidam do que julgam ver bem, ou conhecer bem. Um axioma da teologia negativa, que os místicos repetiram, lembra que: *se compreendes, então não é Deus*. E Mestre Eckart propunha de forma radical que se pedisse uma suprema violência: “Roguem a Deus que nos esvazie de Deus”—criticando desse modo as imagens limitadas e pretensamente seguras que fazemos do divino. É preciso destruir a imagem que fazemos de Deus. Não ficar contente com ela. Uma nuvem de cegueira existe entre o homem e Deus—e por isso, o conhecimento mais exacto de Deus é o assumir da ignorância. O anónimo inglês que escreveu o tratado espiritual medieval intitulado *A Nuvem do Não-Saber*, lembra aos leitores, depois de os ter tentado dissuadir a não avançar na leitura daquele livro, que devem colocar também uma nuvem entre eles e as coisa materiais que lhes parecem evidentes e que julgam conhecer. A cegueira é mestra: coloca-nos em estado de acolhimento, de despojamento, de espera sem espera.

4.

O esvaziamento é o estado inicial de qualquer revolução: é o começo para aquele que se perde, que se esvazia, que sai de si, para encontrar algo novo que o ultrapassa—e, desse modo, encontrar-se a si mesmo, com possibilidades de si antes desconhecidas, ainda por vir, a-fazer-se. Esvaziar-se implica tocar, ou pelo menos aproximar-se, do nada. E o falhanço, a consciência da fragilidade, da nossa cegueira, aproxima-nos mais desse estado—é preferível à soberba das pretensas conquistas e excesso de confiança nas suas capacidades. Não se pode chegar a esta contemplação sem passar pela destruição—e, acima de todas, “a destruição da consciência do seu próprio ser”. A cegueira é o início da visão autêntica: não teríamos o entusiasmo revolucionário de Paulo sem a passagem pela noite cega de Saulo—foi preciso morrer Saulo,

nessa noite de 3 dias, para que Paulo nascesse. Nascer na noite e para a noite: e não nascemos nunca o suficiente.

5.

A contemplação é, no vocabulário do monge inglês do século XIII, um trabalho que não é para todos - aquele livro não devia circular nem ser lido de forma indiscriminada, nem sequer aconselhado. Essa tarefa é difícil, cheia de armadilhas, sem consolações imediatas e o seu resultado parecerá um falhanço: “Ao executares pela primeira vez o trabalho de que falo, só encontras escuridão e como que uma nuvem de desconhecimento. [...] Por conseguinte, dispõe-te a permanecer na escuridão o mais que puderes, clamando sempre por Aquele que amas. É que, se alguma vez O houveres de sentir ou ver, na medida do possível neste mundo, tal só deverá acontecer nesta nuvem e nesta escuridão”. Não é, então, o sol e a sua luz que devemos associar à verdade. “Estou a ver!” não devia ser usado como sinónimo de “compreendo!”. Era necessário realizar uma outra revolução copernicana do conhecimento: uma *vitória sobre o sol*.

6.

Aprender a lidar “com tão cego nada”, é a aprendizagem que o mestre relutante de *A Nuvem do Não-Saber* propõe: “Deixa de lado o tudo em toda a parte, em troca do nada em parte nenhuma. Não te apoquentes se os teus sentidos desconhecem esse nada, pois desse modo eu o amo ainda mais. Trata-se de algo com tanto valor em si mesmo que os sentidos não são capazes de o conhecer. Tal nada sente-se, muito mais do que se vê, porque é totalmente invisível e escuro para quantos ainda só o contemplaram por pouco tempo. No entanto, para falar com mais exatidão, se a alma fica cega, ao experimentá-lo, isso deve-se mais à abundância de luz espiritual do que à escuridão ou ausência de luz material. De resto, quem diz que aquilo é nada? O nosso homem exterior, e não o interior. O nosso homem interior diz que aquilo é Tudo, pois lhe ensina a compreender todas as coisas materiais e espirituais, sem que ele precise de considerar nenhuma delas em especial”. Aí, então, poderá contemplar-se o Transfigurado—e nos relatos evangélicos da Transfiguração de Cristo, a voz divina que revela a verdade surge de uma nuvem.

7.

Nietzsche, que desejava a transmutação e que sabia como filosofar a golpes de martelo, viu na *Transfiguração* de Rafael, como escreve em *A origem da tragédia*, a luta entre o apolíneo e o dionisiaco, entre a medida e a desmesura, entre a serenidade e a inquietude, entre a

elevação santa e a possessão demoníaca: na parte superior do quadro, a leveza da luminosa beleza; na metade inferior, a confusão escura da turba humana. Aí, ainda que na aparência da aparência, encontrou a interdependência conflitual entre o resplandecente céu e a terra avessa à luz. Mas o filósofo alemão, tal como Malevich, sabia também que a sua época já não era a do pintor italiano: ter morto Deus com as suas próprias mãos implicava perder o horizonte de possibilidades onde se movia: “Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte?—pergunta o louco em *A Gaia Ciência*—Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘em baixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã?”

8.

Com o seu ícone negro, Malevich inaugura um novo espaço, dentro e fora da tela, psicológico e físico. Destrói a perspectiva antiga, o desejo de cópia ou mimésis dos elementos do mundo—mesmo espacialmente, propõe uma nova forma de colocação e montagem na parede, de relação entre a obra e o espectador. Era preciso dizer em voz alta que o mundo antigo estava moribundo e que não permitia que a vida germinasse. Era urgente começar uma revolução, deitar fogo ao mundo, criar um novo horizonte de possibilidades. O quadrado negro é feito da cinza de todas as obras que ele próprio queima, o branco é o infinito abismo onde repousam. Aí se guardam os restos da destruição do anterior quadro social, político, artístico. Tudo o que não serve a vida tem de ser derrotado, como escreveu o pintor no manifesto “Do Museu”: “A vida sabe o que faz e se ela aspira à destruição não a devemos impedir, porque ao levantar-lhe obstáculos barramos o caminho à nova concepção de vida que ela engendrou. (...) Podemos fazer apenas uma concessão aos conservadores: queimar todas as épocas, como um corpo morto, e montar uma farmácia única (onde se guardam as cinzas em frascos)”.

9.

Esquecer. É preciso louvar a virtude do esquecimento. Não podemos sucumbir à doença histórica, tinha avisado Nietzsche, em 1872, na *Segunda consideração intempestiva—Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida*—que Malevich, tantas vezes parece ecoar. O excesso de história pode ser mortal. Ou anestesiante. É preciso ter cuidado para não tornar a consciência histórica numa “virtude

hipertrofiada”, num saber que paralisa e que não permite a irrupção do novo: “O homem que é incapaz de se sentar no limiar do instante esquecendo todos os acontecimentos passados, aquele que não pode, sem vertigem e sem medo, pôr-se de pé um instante, como uma vitória, jamais saberá o que é uma felicidade e, o que é pior, nunca fará nada para dar felicidade aos outros”. É preciso dominar o tempo e experimentar a alegria do presente, como uma criança que brinca e para quem nada mais tem importância: “toda ação exige o esquecimento, do mesmo modo que toda a vida orgânica exige não somente a luz, mas também a obscuridade”.

10.

Se a história aponta para o já existente, para o cânon seguro; se diz que a grandeza já existiu e basta vê-la no passado, os *criadores*, os *fundadores*, os *inquietos*, aqueles que na verdade fazem a história, são os que não olham apenas para trás, mas agem e cuidam daquilo que está a nascer. Se viram os seus olhos para o momento passado é para que esse solo os sustente no salto para o que não conhecem ainda, o por vir. É preciso, lembrando os ensinamentos evangélicos, deixar que “os mortos enterrem os seus mortos” (Lc 9, 60), porque aquele que pega no arado não pode ficar a olhar para trás. A história é preciosa, conhece-la é fundamental, mas tem de estar ao serviço da vida, do presente. Aqui e agora é sempre o instante decisivo. E Malevich, corroborando-o, no texto “Do Museu”, clamou: “nós não podemos tolerar que as nossas costas sejam as plataformas dos tempos antigos. A nossa tarefa é avançar sempre em direção á novidade. Nós não vamos viver nos Museus. (...) Sem coleções, lançar-nos-emos mais facilmente no turbilhão da vida”. Também o seu quadrado negro foi feito para o crematório: “A época contemporânea deve ter como palavras de ordem: “Tudo o que fizemos foi feito para o crematório”. Essas cinzas serão sementes.

11.

O conflito é o pai de todas as coisas: no texto em que Nietzsche reflete sobre a “Transfiguração” de Rafael, retoma este pensamento de Heraclito, que escutamos também em eco nesta apresentação que Malevich faz do seu programa revolucionário: “A minha filosofia: destruir a cada 50 anos as cidades antigas, banir a natureza dos limites da arte, suprimir o amor e a sinceridade na arte mas em nenhum caso secar a fonte viva do homem (a guerra).” A destruição: esse é o gesto revolucionário de Malevich. Um propósito que encontramos, antes, em Bakunine: “o espírito da destruição é o mesmo que o espírito da criação”. E Mallarmé, que conheceu o Nada e introduziu o silêncio

na poesia, escreveu numa carta a um amigo: “a destruição foi a minha Beatriz”. Maurice Blanchot explicou-o assim: «Escrever é, primeiro, destruir o templo, antes de edificá-lo. [...] Escrever é recusar-se a atravessar o limiar, recusar-se a “escrever”. Para fazer obra, não podemos repetir os gestos dos outros, o modelo dos outros, a linguagem convencional de estilo ou moda. É necessário recusar a Lei escrita em pedra e arriscar escrever incertamente no pó. O trabalho artístico é uma produção de interrupções: abertura de espaços vazios, rasgos, fendas na segurança do mundo social e cultural. Introduzir formas de resistência e fricção. Deve colocar-nos diante de uma língua estrangeira—mesmo que pareça nossa, não a reconhecamos mais—escrita no pó que somos. Devemos abalar o lugar onde estamos e fazer revelar algumas das fundações: mostrar algo do inexprimível que é o garante do que pode ser dito.” O criador não pode temer a noite que destrói a imagem do mundo, que é porta para o impensado, para uma descida aos infernos - na esperança de, depois, Beatriz o guiar até à luz da luz.

12.

Não conheço melhor representação da noite absoluta do que a gravura que encontramos num livro de Robert Fludd, publicado em 1617: *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphisica*. Com o gravador Johann Theodore De Bry, o cientista e místico inglês edita um tratado sobre o macro e o microcosmos, onde procura harmonizar o pensamento místico de Paracelso com a ciência do seu tempo. Para ilustrar a origem do cosmos, as trevas infinitas da origem, anterior à existência da luz, Fludd propõe um quadrado negro sobre o branco da página, com uma instrução repetida em cada lado desse quadrado noturno: *et sic in infinitum*. Com essa referência, indica que as trevas devem ser desdobradas infinitamente, expandidas já não na página mas no leitor, pelo leitor, na sua imaginação. É ele que faz a noite crescer em seu redor, em todas as direções, até ficar completamente cercado.

13.

Na obra de Fludd, sabemos que, ao virar da página, nessa noite se fará luz—Deus criará o mundo, separará a luz das trevas e criará todas as coisas e o seu espírito pairará sobre as águas. Dir-me-ão que aí se mostra o princípio, a origem, e que o quadrado negro de Malevich é sinal do oposto, é o fim, o buraco atrator que suga todo esse universo e o destrói. Em vez da Criação, mostra a destruição, a redução ao zero. Na verdade, com o fulgor utópico dos revolucionários, nele a esperança lateja. O zero é o princípio. Algo novo surgirá. Surge sempre. É a lei do mundo, diria um materialista dialético: a destruição é necessária para que haja inovação, para que a vida continue. Como apresentar

a negatividade interior à dialética lei da vida? O “Quadrado negro sobre branco” é a apresentação “racional intuitiva” dessa destruição que a fluidez da vida exige. Do movimento perpétuo, do sangue do universo, da infinitude hegeliana que dirige o homem e a história—e que os revolucionários marxistas estudaram. Aquele buraco negro é, na verdade, um espelho.

14.

O “Quadrado negro sobre branco” é, ainda hoje, um inesperado convite indecente a rumar ao deserto. Uma proposta que parece recuperar a indicação do exigente itinerário místico que Angelus Silésius formulou assim: “Vai onde não podes; olha onde não vês; escuta onde nada tине: estarás onde Deus fala”. Não sei o que, ou quem, proporia Malevich que aí se escutasse, mas contra os ídolos, contra o império do passado e da lei, contra os que lhe sucederam, contra nós e as certezas que transportamos, Malevich levantou, e levanta ainda, o ícone nu da destruição.

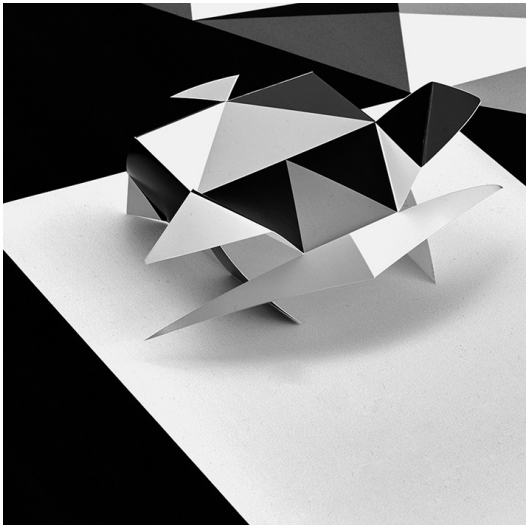
Paulo Pires do Vale

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

Paulo Pires do Vale é docente, ensaísta e curador. É licenciado e Mestre em Filosofia pela FCSH—Universidade Nova de Lisboa. Lecciona na Universidade Católica Portuguesa, na ESEI-Maria Ulrich e no Departamento de Arquitectura da UAL. Escreveu “Tudo é outra coisa. O desejo na Fenomenologia do Espírito de Hegel” (Colibri, 2006) e muitos ensaios para livros, revistas e catálogos de exposições colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro. Entre as suas exposições mais recentes, destacam-se: “Ana Hatherly e o Barroco” (Museu Calouste Gulbenkian, 2017 e Museu de las Artes Universidad de Guadalajara, México, 2018); “Do tirar polo natural. Inquérito ao retrato português” (com Filipa Oliveira e Anísio Franco, Museu Nacional de Arte Antiga, 2018); “Tarefas Infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam” (SESC e Biblioteca Brasileira Mindlin—Universidade de São Paulo, Brasil, 2018). É Presidente da AICA—Portugal, desde 2015.

Paulo Pires do Vale is a teacher, essayist and curator. He has a degree and a Master's degree in Philosophy from FCSH—Universidade Nova de

Lisboa. He teaches at the Universidade Católica Portuguesa, at ESEI—Maria Ulrich and at the UAL Architecture Department. Among many essays for books, magazines and catalogs of collective and individual exhibitions, in Portugal and abroad, he wrote “Tudo é outra coisa. O desejo na Fenomenologia do Espírito de Hegel” (Everything is another thing. The desire in the Phenomenology of the Spirit of Hegel) (Colibri, 2006). Among his most recent exhibitions should be highlighted: “Ana Hatherly and the Baroque” (Calouste Gulbenkian Museum, 2017 and Museum of the Arts University of Guadalajara, Mexico, 2018); “Do tirar polo natural. Inquérito ao retrato português” (with Filipa Oliveira and Anísio Franco, Museu Nacional de Arte Antiga 2018); Infinite Tasks. When art and the book become limitless (SESC and Biblioteca Brasileira Mindlin—University of São Paulo, Brazil, 2018). He has been President of AICA—Portugal since 2015.



KVADRAT

BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

“Estávamos sentados no terraço do Café de Rohan, situado na esquina da Avenue de l’Opera, frente à Comédie Française. Num momento de clarividência, [N. Wrangel, o historiador de arte] disse-me: encontramos-nos diante de acontecimentos que o mundo não conheceu desde a grande migração dos povos. Uma cultura como a nossa, que com o futurismo chegou à sua própria negação, uma cultura que quer apagar o seu passado por inteiro, uma cultura semelhante encaminha-se para o seu fim. Em breve, tudo o que constitui a nossa razão de ser nos parecerá privado de sentido. Chegará então um período de barbárie que se estenderá durante decénios.”

ZUBOV (MEMÓRIAS, 1914) MUNIQUE, 1968.

“Sentimos que aquilo [os quadros de Picasso na Coleção Chchukin] está ligado não só com a pintura ou a sorte da arte, mas com todo o destino cósmico.”

N. BERDIAEV

“A forma intuitiva deve sair do nada.”

MALEVICH

Tornou-se usual, em algumas formas da crítica cultural contemporânea, sobretudo a de marca foucaultiana, passar a contemplar a história, nas suas vicissitudes tal como nos factos decisivos que a marcaram, na perspectiva de começar a interrogá-los de novo. Mas, agora, à luz de convicções ideológicas e culturais actuais, em vez de os enquadrar melhor ou pior no respectivo contexto de época. Ora positivamente, no processo de uma meritória tarefa de proceder à sua *arqueologia* — fazendo-o para procurar divisar, neles, aquilo que possa identificar a raiz

de uma qualquer linhagem obscura do presente, talvez na perspectiva de o transformar — ora negativamente. E assim quando, através desse procedimento, se procura surpreender, numa determinada zona do passado, analogamente ao que acontece na análise psicanalítica, o que seriam os *sintomas* da emergência precoce de certos sinais que, relidos sob a luz dos valores do presente, se revelam expressivos de formas de injustiça, de opressão, ou de uma qualquer cega violência. Olhar que, ao isolá-los justamente daquilo que, nesses mesmos momentos, teve um carácter realmente histórico — isto é, inscrito na lógica de uma determinada *forma do tempo* (G. Kubler ©) — apenas contribui para evidenciar, graças a eles, argumentos que servem a voltar-nos contra as formas típicas da história, quando não da nossa própria cultura. Fracturando-a aí, onde justamente ela já não pode mais ser mudada, não só porque não podemos voltar ao passado, como também porque nenhuma crítica histórica o modificará em relação ao que foi ©.

Uma boa parte desta forma de *ficção histórica*, que se manifesta sobretudo através da pretensão de proceder, retrospectivamente, a uma crítica radical da história — processo discursivo e metodológico que inscreve alguma da pesquisa actual, sobretudo no âmbito dos chamados *estudos culturais* — reivindica-se frequentemente, para se sustentar melhor, de discursos e elaborações argumentativas por vezes exemplares, intimamente ligadas ao nosso passado recente, mas sem todavia definir margens ou limites nessas aproximações, que ganham assim uma dimensão metodológica de pouca sustentação.

Para dar um exemplo claro do que refiro, Hannah Arendt, na famosa crítica e investigação que desenvolveu sobre as *origens do totalitarismo* ©, procurou interrogar as raízes do fenómeno, através de uma pesquisa conduzida sobre diversas camadas de história, e em tempos diversos. Assim, não apenas para fundamentar um modelo de organização do poder nas sociedades em que aquele se elaborou, bem como, igualmente, para entender o modo como o *anti-semitismo* se foi construindo como discurso e prática social ao longo dessas mesmas camadas de tempo. Todavia, nessas análises de Arendt jamais parece perpassar a tentação de julgar a história por aquilo que foi, já que o seu propósito é, antes, o de compreender, a partir dessa pesquisa, como se elaboraram historicamente certos factos (o *anti-semitismo*, por exemplo) cuja continuidade se pôde continuar a observar ainda num passado recente, ou mesmo no tempo actual.

Ao contrário destas, porém, as críticas da história que são hoje dominantes nos discursos que procuram fundamentar todos os

① George Kubler, *A Forma do tempo*, Vega, Lisboa, 1991.

② Sobre a questão da *historicidade* e a sua relação com a história, cf. Lageira, Jacinto, *L'Art comme Histoire*, Editions Mimésis, Paris, 2016, onde o autor discute as condições da própria *historicidade* na sua relação com as *ficções* da história.

③ *As Origens do Totalitarismo*, Dom Quixote, Lisboa, 2006.

objectos no interior de modelos meramente *culturalistas*, propõem-se lançar, sobre essa mesma história, um olhar que a mostra imediatamente ensombrecida. Assim, uma vez que certos momentos do passado, determinados acontecimentos ou factos, primeiramente inscritos nas formas culturais alargadas de uma dada sociedade ou época, onde tiveram um determinado valor de hábito, reaparecem neles, quando revistos à luz de convicções actuais, como formas antecipatórias de negação brutal daqueles modelos culturais que consideramos hoje em dia, e já no interior da nossa cultura, como razoáveis.

Vem isto a propósito de referir que um tal modelo, de inspiração *culturalista*, não é, em si mesmo, completamente novo. Radica, creio, numa ideia de observação da história, de inspiração hegeliana que, a partir dos inícios do Modernismo, pretendeu justificar o papel e a tarefa das chamadas *Vanguardas* históricas, ao legitimá-las sobretudo como frentes de combate e afirmação de uma certa ideia de *razão*, e de uma superior ‘verdade histórica’. Aquelas que imediatamente vinham excluir as demais práticas artísticas, ainda ligadas à normal transformação da arte, isolando-as, desse modo, num plano de meras obsolescências históricas, condenadas como tal ao inevitável fracasso e ao esquecimento.

Assim, quando exactamente um século mais tarde nos voltamos, hoje, sobre certos textos fundadores dessa verdadeira “*teologia histórica*” que esteve na base da afirmação do Modernismo, não podemos deixar de encontrar aí a remota origem desse mesmo modelo, então no início da sua formação e, através dele, o princípio dessa concepção do *histórico*. O mesmo que, depois, sobretudo na teoria crítica americana, veio a fazer fortuna no campo da crítica e da teoria da arte ao longo de todo o século XX, destituindo a arte do sentido anterior que fora o seu, prévio a essa afirmação ©. Sabendo quanto tais afirmações voluntaristas cumpriam afinal aquele desígnio liminarmente expresso na famosa máxima de Rimbaud, *il faut être absolument moderne*, que ajudou a fundar a exigência mais funda do projecto da modernidade sobre uma vertigem: a de romper sistematicamente todos os códigos e formas de legitimação e de sentido que a haviam precedido, colocando o plano de criação sobre um *grau zero*. Ou seja, fazendo dela um espaço de destituições e de afirmações ilimitado, que viria a marcar a ascensão da cultura e da arte modernas até hoje, num processo do qual, inevitavelmente, herda a nossa contemporaneidade.

Foi assim que, justamente rompendo a tradição da harmonia (associada às práticas de composi-

④ Procurei evidenciar estes processos, interiores à constituição ideológica do Modernismo, sobretudo a partir da observação da recepção da obra de Duchamp, em *Arte e Infinitude*, Relógio D'Água, Lisboa, 2018.

ção) exigida pela arte que o tinha precedido, ainda que sob múltiplas formas (fosse ela mais realista ou simbolista, mais impressiva ou mais expressiva), Malevich pôde escrever, no célebre manifesto *Do Cubismo e do Futurismo ao Suprematismo*, que “A arte é a capacidade de criar uma construção que não deriva das relações entre forma e cor, como antes se constrói sobre o peso, a velocidade e a direcção do movimento ⑥.” Esta redefinição retirava, de uma assentada, todos os anteriores pilares em que se apoiara a estabilidade da arte, bem assim como todas as normativas que longamente haviam servido a construir os modelos da sua compreensão no ocidente, substituindo-as, subitamente, não apenas por novas funções, como por todo um novo programa, em si mesmo abstracto, e de contornos incertos.

Assim, também as múltiplas declarações espalhadas por cartas, manifestos, artigos ou conferências do artista russo (de origem polaca) deixam, de facto, supor que aquela febre de *negação* das formas da arte anterior — iniciada mais cedo pelo Futurismo, desde a sua proclamação parisiense nas páginas do *Le Figaro*, em 1909, e em parte reorganizada pelo Cubismo (este graças a uma analítica das formas) — constituía, por si mesma, a base de um programa plástico e estético coerente. Um método que se propunha ir muito mais longe do que uma mera aventura ou experimentação passageira, feito à medida de uma ilustração exacta do espírito moderno, exigido pela rápida industrialização que coincidiu violentamente com a viragem abrupta que envolveu a passagem do século XIX para o século XX. Um ‘programa’ que era, portanto, necessário abraçar na sua plenitude, tanto teórica como praticamente, levando-o até aos seus limites, e que o *Suprematismo* — que ele mesmo inventara como conceito para nomear o gesto que estivera na origem do seu *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* (originalmente intitulado *Quadrilátero*, ou *kvadrat*) — estava prestes a levar às últimas consequências.

Como escreveu um dos seus mais eminentes críticos e estudiosos, Andréi Nakov (responsável pelas edições espanhola e francesa dos *Escritos*), “O *Quadrado Negro* foi, amiúde, objecto de uma interpretação negativa: consideraram-no como um símbolo niilista, o da “morte da pintura” (...). Plano de ruptura entre a pintura figurativa e a pintura pura, mais do que morte da arte antiga, este “quadrilátero” anuncia o nascimento de uma nova pintura que, a partir desse momento (dezembro de 1915) iria desenvolver-se de uma forma vertiginosa ⑥.” Ou seja, e seguindo até ao fim o raciocínio do autor, o gesto malevicheano, de que o *Quadrado Negro* foi a mais exemplar e mais *perfeita* realização, a um certo nível não se destinaria tanto, ao menos de início, a por um *fim* à arte do passado (mesmo se tal

⑥ Malévich, *Escritos*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, p. 235.

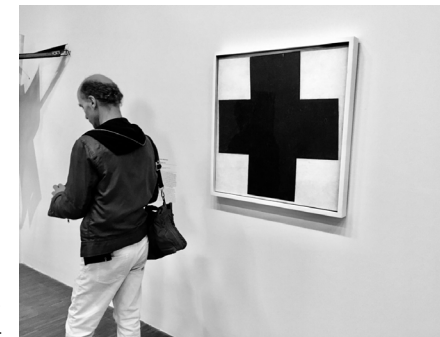
era também, longinquamente embora, um dos seus designios ⑥), como antes a iniciar a prática concreta de um programa estético e filosófico novo que, por si mesmo, a iria progressivamente substituir, à medida da sua afirmação vitoriosa.

O que tanto melhor se compreende quanto parece evidente, hoje, que era ainda necessário para estes artistas assentar este gesto sobre a tradição dessa mesma arte, pese embora a que, com ele, quisessem fundar uma nova tradição, que se propunha adiante substituir a anterior, mas cuja negação absoluta, naquele mesmo momento, lhe retiraria toda a ordem de referenciação. Não se tratava, pois, de negar a arte, mas apenas, dela, ou da sua totalidade anterior, aquilo que ela fora antes nas suas formas. E assim como se fosse possível salvar o conceito sem, ao mesmo tempo, se destituir a forma. Isto significa portanto que com esse gesto de *ruptura*, levado a cabo pelo artista e pelos seus companheiros mais próximos, se tratava ainda de fazer *arte* mas, agora de fazer *uma arte* que, aos poucos, se propunha desfazer, em si-mesma, no seu corpo e nas suas formas, a ordem em que se que fundara toda a que a precedera, substituindo-a, enfim, por outra.

O que pressupunha levar as concepções anteriores, em que ela tinha assentado, até uma *tabula rasa*. Isto é, até a um plano em que estas se vissem destituídas enquanto formas de significação válidas. Jogando pois, ao mesmo tempo, *com e contra* a história. Na medida em que se destituía uma certa *ideia de arte* (inevitavelmente construída pela história), para afirmar uma outra ideia e uma outra prática dela, baseadas agora numa legitimidade histórica ainda por construir. E de que os exemplos estavam justamente a ser elaborados pela primeira vez. Esta foi, decerto, a paradoxalidade maior do entendimento e da *concepção do tempo* que acompanhou os actos vanguardistas mais radicais, quando estes pretenderam transformar a arte na sua *forma* sem, todavia, a mudar no essencial da sua *definição*, deixando essa ingrata tarefa ao futuro. Nesse sentido poderia dizer-se que, uma vez que permaneceu no campo da pintura — mesmo se interrompendo a sua anterior continuidade de forma/cor — o gesto malevicheano não teve a mesma radicalidade, teórica e prática, dos *readymade* de Duchamp, uma vez que estes se propunham abolir a anterior definição da arte,

⑥ Prefácio aos *Escritos*, op. Cit., p. XLI.

⑦ Em 1919 escrevia Malevich: “A equipagem da Antiguidade fere a cada um de nós, tal como as lascas da velha sabedoria e o cuidado de preservar a sua integridade é uma perda de tempo ridícula para os que navegam no torvelinho dos ventos, por cima das nuvens, no ecrã azul do céu.” in *idem*, p. 306.



Kasimir Malevich, Cruz Negra, 1915.

delegando-a, agora, para um plano totalmente nominalista e, como tal, exterior aos modos formais do seu resultado concreto. Duchamp foi, de facto, o único a mudar, pela primeira vez, a própria definição da arte.

Em todo o caso, o gesto de Malevich procurava mesmo assim inaugurar uma nova *tradição* (esta agora assente na ideia de um direito, dos artistas e da arte, à mais extrema *subjectividade*), em que apenas se guardavam, como aliados reconhecíveis, e como seus parentes próximos, o Cubismo e o Futurismo. Fazendo-o a partir de um gesto que libertava o artista de todo o compromisso anterior para com a representação, e mesmo para com qualquer modelo, formal ou conceptual, anteriormente vigente em arte. Ao mesmo tempo que o desligava de quaisquer obrigações para com o espectador e para com o público. A este, então, de o entender doravante, enquanto o ia seguindo surpreendido na sua solitária aventura. Esse gesto — de grande complexidade já que, muito mais do que puramente experimental, resultava consequente de um programa de premissas claras — postulava, portanto, a possibilidade de recomeçar sempre, e de cada vez como se fosse a primeira, o acto de *fazer arte*. Mas assim, justamente por não ter que, como era usual antes, referenciá-la à sua história ou à tradição imediatamente anterior, às suas anteriores formas ou concepções, ou até aos seus anteriores modos de entendimento.

A Revolução Russa, vitoriosa em Outubro de 1917, com a sua extrema radicalidade, veio de certo modo fazer o mesmo no interior do campo social, económico e político, autorizando igualmente, desse modo, o começo, a partir do zero, de uma ‘nova tradição’ activa, de que o século XX se veio a fazer palco: a *tradição revolucionária*, que instituiu, a partir de então, como processo político legítimo.

Já não se tratava, nesta, de defender a lógica precível de uma revolta, ou sequer de uma sucessão delas, como de algum modo acontecera com a Revolução Francesa, realizada de um modo experimental no plano social, na perspectiva de ir transformando aos poucos, mesmo se com certa e compreensível urgência, um regime em outro. Tratava-se, outrossim, de cumprir um *acto*, em si mesmo muito mais complexo, que inscrevia a própria noção de revolta num plano mais vasto, de sentido histórico e programático, destinado a substituir imediatamente uma ordem por outra. Um plano a partir do qual era possível definir os passos da sua progressiva realização, considerando à partida, de um modo a bem dizer lógico, os *objectivos* a cumprir. Doravante, e ao contrário da lógica circunstancial das revoltas, a nova *lógica da revolução*, podendo embora esta falhar, tinha

③ Malevich escreveria em 1920: “Com os nossos programas e os nossos sistemas novos, faremos as artes revolucionárias: cubismo, futurismo e suprematismo, já que eles contêm a marcha dos acontecimentos que conduzem ao signo criador único. O cubismo e o futurismo destruíram o antigo mundo das coisas e nós chegámos ao não objectivo, quer dizer, ao despojamento de todo o antigo, afim de desembocar no mundo das coisas, espiritual, suprematista, utilitário e dinâmico.” Cf. *Escritos*, p.317.

a seu favor um mapa de clara instrução, que era como tal possível de cumprir, desenvolvendo-o em toda a extensão. Se falhasse, é porque algo falhara, a montante, no processo da sua *mise-en-marche*, o que não punha em causa essa mesma lógica.

A radicalidade desse gesto, por sua vez, autenticava e legitimava que também a arte e a cultura de *vanguarda* — que então se faziam um pouco por toda a Europa, desde os inícios conturbados do século XX, e que Malevich assumira fazer triunfar na Rússia levando-a ainda mais longe — pudessem, doravante, ser associadas, senão mesmo assimiladas, à nova *lógica revolucionária*. Assim também se assimilou, no interior do processo do Modernismo, a noção de *vanguarda* à prática artística, e esta, por sua vez, a um processo destinado a produzir revoluções no campo estético.

Não só a arte fazia parte agora da revolução geral, como transportava, em jeito de propulsor, um desígnio verdadeiramente revolucionário. Por outro lado, e como Boris Groys já o demonstrou, também a Revolução social consistia, afinal, na instauração de uma espécie de grande *instalação*, com os contornos de uma *obra de arte total* (*gesamtkunstwerk*), mas construída sobre o (ou a partir do) próprio corpo político e social. Seja como for, no caso do *Quadrado Negro*, tratava-se, primeiramente, de perpetrar um gesto de interrupção e, consequentemente, de levar a cabo, graças a ele, um *acto* destinado desde logo a fundar uma suspensão de toda a *visualidade* anteriormente associada à longa tradição da arte e da pintura. A arte passava, assim, da era da contemplação à da acção.

Muito mais do que no caso do Cubismo, e no de Picasso em particular, o *Quadrado* de Malevich, para além de pretender acabar com os anteriores sistemas da representação e da figuração, propunha-se, muito mais ambiciosamente, interromper aquele longo ciclo de *visualidade* que desde sempre estivera associada ao facto pictórico. Rompendo, desse modo, aquele estrito limite *retiniano* de que primeiramente falaram Gleizes e Metzinger e depois Duchamp, ao introduzir vertiginosamente no seu lugar um outro, novo.

Um novo *regime*, digamos assim, ao mesmo tempo visual, plástico, artístico e estético que já não aceitava, nem muito menos poderia integrar jamais, na sua fórmula, qualquer dimensão de ilusionismo, ou sequer um sentido de profundidade. Do mesmo modo que recusava qualquer forma de perspectiva que pudesse transportar sinais de relação com a herança remota da Renascença, bem como de qualquer forma

④ Nakov pôde observar: “A arte de Picasso permanecia na violência do seu comentário puramente formal, mais ligado ao passado do que toda a pintura moderna do seu tempo. E pode dar-se que fosse esta qualidade puramente interpretativa, quase jornalística na sua vinculação para com a arte da época em que se produziu, a que assegurara no seio do grande público o êxito daquela pintura ao longo de todo o século XX. Sem ela, teria podido a produção de Picasso assimilar tão facilmente as sucessivas correntes plásticas do seu tempo sem se comprometer com o credo de nenhuma?” *idem*, p. 58.

de identificação empática (*empfindung*) em que o espectador pudesse ainda reconhecer alguma relação com formas existentes, antes, na natureza. Mas como fazê-lo? Como fazer, então, uma pintura que já não apenas não *tornasse visível* (na famosa expressão de Klee) como, mais radicalmente ainda, nem sequer fosse do *visível*. Ou seja, que já não revelasse senão o próprio *Nada*?

O Suprematismo, respondendo a estas interrogações, assentou, pois, sobre uma crença, de ordem a bem dizer mística: a da possibilidade de fazer uma arte puramente *a-representativa* (*a-lógica*,

diria Malevich) que abria totalmente as portas à possibilidade de criação de uma *pintura pura*, fosse lá isso o que fosse. E, como Nakov referiu, “Ao converter-se ao culto da máquina, Malevich impulsionou as suas aspirações para mais longe do que os engenheiros e os arquitectos do seu tempo. Esboçou a proximidade da era interplanetária. Na sua visão fantástica do amanhã, os objectos sofreram uma metamorfose: as serpentes transformaram-se em ferrocarris, os pássaros em aviões. Dizia: ‘cada dia a natureza elimina mais carne e ossos do velho mundo verde. Um dia, este irá extinguir-se, tal como desapareceu a paisagem dos tempos primitivos.’ Inclino-nos a pensar que Malevich era já partidário da substituição do homem pelo robot ☹☹.”

Fosse ou não essa a sua aspiração mais profunda, tratava-se, agora, através da redução da figura à sua mais pura elementaridade pela conversão numa forma simples — através dessas novas figurações puras, flutuando no campo outrora povoado e saturado por imagens, e sobretudo por imagens representativas — de introduzir um esvaziamento, e consequentemente um *vazio* da própria imagem, senão mesmo a negação de toda a imagem. E, com ela, de toda a possibilidade de voltar à imagem, e até ao imaginar ☹☹.

O *Quadrado* Malevicheano é, pois, a mais radical vitória, temporária embora, sobre a luz e sobre o sol e, consequentemente, sobre todas as estéticas anteriores nascidas desse culto, que associavam a pintura à visão. Ele era, apenas, o que parecia: um quadrado. Negro ou branco, tanto fazia. Fazê-lo, porém, implicava construir um processo que instalasse o *dispositivo*, paradoxalmente de referência ainda pictórica, de uma absoluta suspensão de toda a visualidade, que lhe preencheria a tradição desde os mais remotos tempos,

10
op.cit., p.174.

11
Sobre a questão do *vazio*, tive ocasião de escrever, antes, que “Sabemos bem como a presença do *vazio* na arte foi, no Ocidente, praticamente deixada de parte após Giotto e Cimabue, e trocada por uma ansiosa vontade de presentificação. Que incorporava a noção aristotélica de *horror vacui* que substancialmente dominou a filosofia renascentista da Natureza, defendida por Ficino entre outros, de que a pintura se tornou portadora. Assim, toda a forma se encaminhou cada vez mais para a significação de si como (pré)destinada a preencher todo o *vazio*. Anulando a emergência do espaço *informe* ou do espaço *potencial da não-forma*. Ou seja, do que ameaçaria esses novos constructos com a presença do caótico: o *vazio* na pintura e na escultura, o silêncio na música, a ausência de sentido nas formas da escrita. Ora se há acontecimentos verdadeiramente fundadores da arte moderna, que a distinguem e toda a que a precedeu, um deles será, decerto, esse modo de deixar ascender de novo em si, no seu próprio interior, a significação do *informe*, ou do esvaziamento da forma.” Cf Ângelo de Sousa, — *Lógica da Percepção*, ed. Bial, Porto, 2017.

e sobre a qual se havia fundado a sua concepção, desde Apeles e de Plínio O Velho ☹☹.

Um *vazio*, ou uma suspensão da *visualidade* que, só eles, poderiam permitir o acesso a uma outra, e nova, ordem perceptiva e sensível, senão mesmo a uma nova fenomenologia. Ou, quiçá, a outra dimensão ontológica, baseada agora já não sobre o *ser* mas, ao contrário, sobre o *Nada*. A mesma que fora anunciada, dois anos antes, nos figurinos e cenários (igualmente desenhados pelo artista) destinados ao espectáculo vanguardista que, com os amigos Uspenski e Krushenyj, se propôs levar à cena no *Luna Park* de S. Petersburgo, em 1913 — *Vitória sobre o Sol* — ambiciosa alegoria dos *tempos modernos*.

Uma outra e nova fenomenologia, então, que levando ainda mais longe o anterior projecto Futurista de pôr fim a toda a relação entre criação e representações e imagens da natureza, fundaria a prática artística sobre a crença no absoluto *subjectivo*. E, a partir deste, os princípios de uma *arte não objectiva* ☹☹. Malevich disse-o nestes termos: “o cataclismo do mundo antigo é inevitável. A época do suprematismo enquanto mundo não-objectivo fez derrubar o passo da matéria e desbaratou a ordem de marcha da velha razão ☹☹.”

O que, porém, talvez não tenha sido até hoje suficientemente meditado, no que respeita à importância fundamental do *Quadrado*, é que ele terá sido, ao menos no contexto de afirmação e combate do Modernismo — e essa é, a meu ver, a sua mais importante chave de interpretação — a primeira tentativa, plenamente assumida no ocidente, de reintroduzir o *vazio* no espaço, antes saturado, da pintura. De facto, como já referi, essa tradição teria sido interrompida pelo Renascimento, depois de ter tido uma presença constante, senão mesmo essencial, na arte anterior, pelo menos a que se fizera até Cimabue e Giotto.

A inscrição na pintura de zonas de *vazio* — muitas vezes preenchidas a ouro, ou, como em Giotto e outros, a azul — servira aparentemente a possibilidade de trazer à presença a sugestão de tudo quanto era, propriamente, da ordem do *irrepresentável*. A irrepresentabilidade dos *imateriais*, isto é, de todo esse tecido,



Luna Park, São Petersburgo, início do século XX.

12
Carlos Vidal estudou longamente o tema, abordando o problema malevicheano, nomeadamente a partir da perspectiva de Alain Badiou, em *Invisibilidade da Pintura*, Fenda Edições, Lisboa, 2015, p. 57.

13
Como referiu Nakov, “A sua nova concepção do mundo opõe-se resolutamente às visões mecanicistas dos atomistas e coloca o acento sobre um novo tipo de lógica que refuta a ilusão da “observação” e, com ela, a da “realidade”. Não há nenhuma realidade fora da consciência pessoal, nenhum conhecimento

anímico ou metafísico, que, para a arte pré-renascentista, não oferecia qualquer problema, e que deveria, como tal, ser trazido à presença. E, não podendo figurar como representação, e sobretudo como figuração, no interior do quadro, podia, mesmo assim, ser exprimida num espaço próprio, onde cada um poderia contemplá-la como espaço reservado à dimensão transcendente. Por isso o ouro e o azul (porventura os materiais mais caros na época) se guardavam para o ocupar. Essa presença das grandes zonas de vazio no espaço interior da pintura, foram cada vez mais desaparecendo com a pintura do Renascimento. Quando, por exemplo, olhamos para uma obra como *A Escola de Atenas*, de Rafael, vemos bem como, no interior daquela complexíssima construção geométrica, dominada pelas ortogonais, até aquele pequeno fragmento de céu, que se divisa atrás das figuras de Platão e Aristóteles, está coberto de nuvens, evitando assim o que seria uma presença esvaziada, reduzida ao vazio estrito de uma simples cor. Tudo, isto é, todo o espaço da pintura aparece preenchido, desde os veios das mármorees até aos drapeados dos tecidos que aludem ao movimento das figuras.

O *vazio*, portanto, raras vezes iria reaparecer nessa longa tradição, se exceptuarmos alguns casos justamente excepcionais, dignos como tal de menção. Entre eles, decerto aquele espaço profundo, obscuro, denso de mistérios, onde figura Cristo no grande *Retábulo de Issenheim*, por Grunewald (1512) ou, depois ainda, naquelas paredes mudas que, se vêm esvaziadas entre Lutero e os seus ouvintes, no retábulo do altar de Wittenberg, por Cranach. Mais tarde ainda, reencontramo-lo em fundos, como o daquele, negro, inabitado, de que emerge, mármoreo, o corpo do *Cristo* de Vélasquez, como se saísse da noite mística de São João da Cruz, ou ainda naquelas graves zonas de penumbra que fazem o mistério da arte de um Georges de La Tour. A sua presença incomodava, porém, uma cultura agora voltada para a representação do mundo e da natureza. De cuja dominação simbólica a pintura testemunhava melhor que todas as demais formas.

O gesto de Malevich teve então, assim o creio, o peso absolutamente fundador de reintroduzir,

fora da compreensão subjectiva do mundo, proclama Uspenski referindo-se às definições filosóficas de Kant e às recentes descobertas científicas de Minkowsky que acabara de formular em 1908 a concepção do *continuum espaço-temporal*! Ou ainda: “A comparação do seu sistema com a estrutura dos sistemas místicos, construídos tanto pelo pensamento ocidental como oriental, revela similitudes fundamentais e permite ver no sistema da pintura não-objectiva de Malevich uma das mais recentes manifestações desse “sistema zero” que aparece periodicamente na história do pensamento ocidental.” Cf *op. Cit.*, respectivamente pp.74 e 42. Sobre esta dimensão teológica de algum modernismo (sobretudo em quanto se refere ao seu sentido iconoclasta, ver igualmente meu ensaio *Arte e Infinitude*.

14
“Manifesto Branco” (1918), in *Escritos*, p.272.



Rafael, *A Escola de Atenas*, 1509-1511.

na arte da pintura — e já que, pela mão de Rodin, ele tinha de certo modo entrado na escultura — a presença do *vazio*, do esvaziamento de toda a forma, de toda a visibilidade, para abrir ao espaço da não visibilidade, ou mesmo ao da invisibilidade.

Não podendo porém ser continuado, no imediato, na sua radicalidade — e já que a pintura se continuava a querer do lado do visível, ou ao menos do *tornar visível* — seria necessário esperar por Lucio Fontana que, rasgando a tela, abriu enfim a pintura para o espaço *além-representativo*, onde depois vieram trabalhar artistas como Yves Klein (*Saut dans le Vide*, 1960), Giovanni Anselmo (*Entrare nell'Opera*, 1971) e depois, em geral, os artistas da Arte Povera, em Itália. Já que as desinências que teve igualmente na arte americana, foram sobretudo de natureza formal, fugindo assim ao propósito mais radical do artista russo.

Mas o que o *Quadrado* vinha também introduzir, quase ingenuamente embora, mas todavia chegando para lançar o escândalo geral era, portanto, um *grau zero*, a *tabula rasa* sobre cujo novo horizonte se suspendia toda a prévia relação objectiva, agora em benefício de uma pura ideação subjectiva que, a pretexto de destituir a representação, anulava de vez todo o vínculo para com as anteriores formas representativas, de relação da arte com o real em volta. Substituindo-as, paulatinamente, por práticas incontaminadas de *pintura pura*, de evocação em parte platónica no plano das suas ideias estruturantes. Mas, sobretudo, partindo do fundo de um *anti-humanismo* nietzscheano, antes anunciado pelos Futuristas italianos e, nesse ano de 1915, também pelos portugueses: “A nova vida metálica, mecânica, o rugir dos automóveis, o brilho das lâmpadas eléctricas, o zumbido das hélices, despertaram a alma que se asfixiava nas catacumbas da velha razão, e a alma partiu para a confluência das rotas do céu e da terra ☉☉.” Este era, afinal, o sentido filosófico profundo do Suprematismo: cumprir a tarefa hegeliana da dissolução da arte na filosofia, mas agora graças à radical geometrização das figuras que, baseando-se na disciplina construtiva postulada antes por Cézanne, de entender na natureza a geometria, se viam agora reduzidas a quadrados, círculos e rectângulos, recortados sobre puras superfícies e reduzidos a cores simples, planas, também elas puras.

Não surpreende, assim, que muito rapidamente o projecto suprematista malevicheano se tenha visto refutado, e mesmo violentamente condenado, com consequências graves para o próprio artista, pela nova ordem comunista implantada em Moscovo em 1917. A que, no período pós-revolucionário subsequente, de construção activa

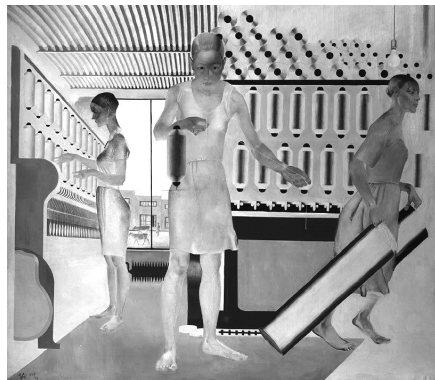
15
“O novo realismo pictórico” in *Escritos*, p. 244.

16
Cf. Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky, 1917-1921*. Cambridge University Press. (1970), 2002.

do ‘socialismo real’, só podia evidentemente ver em tais projectos o sentido de uma perigosa deriva *formalista*, talvez burguesa, ou então de ordem mística. E impeditiva, como tal, da realização plena da grande utopia socializante que se faria com o povo. Aquela mesma que, a partir de 1932, seguindo as orientações legadas por Lunacharsky ①②, e com alguns teóricos, como Jdanov, iria dar a vitória a uma outra ideia bem diversa de arte: uma forma votada agora ao chamado *Realismo Socialista*. E com a qual se iriam, de então em diante, celebrar as conquistas da nova sociedade soviética e os seus heróis colectivos, encontrados nas fábricas, no exército ou no campesinato, aqueles que, sob a esclarecida direcção do Partido, contribuíam directamente, com os seus vigorosos corpos e a sua tenacidade indomável, para erguer aquele mundo novo. O mundo do homem novo, mais fraterno e ordenado, mais humano e empenhado em cada um dos sectores múltiplos da sua construção que o comunismo viera anunciar. Decretado também ele num regime de imagem que iria perdurar, mais ou menos saudável, até à queda da ex-União Soviética. O *Realismo Socialista* era, no essencial, uma arte alegórica que como tal se impôs, sem dificuldade e quase sem contestação, já que seria facilmente preferido pela maioria às complexas abstracções suprematistas.

Mas, também por isso, não deverá surpreender-nos que, na génese da maioria da arte *neo-vanguardista* americana de meados do século XX — o que já se vê muito bem a partir do *Expressionismo Abstracto* ①③ — a abstracção malevichiana, muito mais do que a kandinskiana, possa ter tido influência tão radical. A abstracção de Kandinsky nascera (tal como a desfiguração de Picasso) como uma forma consequente de toda a tradição da pintura anterior, da sua síntese extrema em cores, planos, linhas, pontos, da sua busca de musicalidade e timbre, reduzindo-se a uma essencialidade plástica cada vez maior. A abstracção tornara-se, com Kandinsky, consequência natural da prevalência da expressão e da cor, tal como estas se haviam firmado ao longo da aventura expressionista, que se iniciara com Gauguin, passara pelos *Fauvistas* e desembocara, enfim, nas experiências vanguardistas de *Der Blaue Reiter*.

Ao contrário, a de Malevich agia pelo seu lado como um acto veemente de interrupção de qualquer



Alexander Deineka,
Trabalhadores Têxteis, 1927.

①③
Deveremos recordar que esta justamente contrariou e veio mesmo negar o anterior sentido realista e académico da arte americana, muita dela ainda de pendor político *anti-capitalista* como o fora com Thomas Hart Benton, entre outros, saídos do cenário da *Grande Depressão*.

continuidade pictórica anterior. E, sobretudo com o *Quadrado*, ela colocava o acento não só sobre a interrupção dessa mesma continuidade como até de toda a forma de visualidade que antes lhe estivera associada, e que fora elaborada lentamente ao longo de séculos de tradição pictórica. Assim, a asseptização formal, a radicalidade conceptual e mesmo filosófica, ou uma contida disciplina gráfica — que sem o afirmar taxativamente punha um fim dramático ao que fora essa fortíssima tradição cultural do ocidente — justificaria, doravante, a prática estrita dessa arte *laboratorial*, altamente intelectualizada, que de facto ajudaria a esconder, senão mesmo a esquecer de vez, todo o vestígio dos sórdidos realismos, contagiados pela miséria social, e como tal inevitavelmente presos ainda numa retórica da imagem que repugnavam aos ideais do capitalismo americano.

O *Quadrado* já não era uma imagem: era, tão somente, um segundo ecrã, sobreposto ao primeiro. Era o *outro* ecrã, o ecrã negro, placado sobre o ecrã branco da tela, negando, ao mesmo tempo, a sua brancura de ecrã, mas também a dimensão ficcional da sua *ecranidade*, assim como de todas as formas que este pudesse ainda querer convocar para o interior antes aberto. Vinha, pois, fechá-lo. O sentido de *negação* — desenvolvido profundamente nesse *Nada* de que Malevich disse ter nascido o Suprematismo — que a sua obra procurou inscrever na mais plena radicalidade, não pode deixar de ser reflectido, ainda hoje, pelo que significou. Uma vez que se pode questionar não apenas se é possível experimentar a *sensação do Nada*, como também se é possível libertá-lo, e dar-lhe sequer a possibilidade de existir ①④.

Esse mesmo *princípio de negação* seria, porém, aquele mesmo que, paradoxalmente embora, continuaria a influenciá-la, sempre desse modo paradoxal, mesmo nas inflexões posteriores que foi tomando, através de obras como as de Cage ou de Ad Reinhardt, tal como, depois, no Minimalismo e mesmo na Arte Conceptual. Em todas essas experiências tratou-se de pensar e de praticar uma arte cada vez mais completamente desligada de todo o vestígio do anterior sentido realista e representativo (ou sequer alegórico), que fora longamente preconizado por Courbet e pela tradição realista. Aquele que se tornou, a partir desta nova ‘teologia’ da *não-objectividade*, o objectivo, fundamentalmente ideológico, de todas as *neo-vanguardas*. Num programa que foi, assim, e ainda por cima, caucionado por inteiro pelas pesquisas dessas primeiras vanguardas modernistas. Sem cuja reinscrição, talvez, a fortuna do Suprematismo tivesse sido menor, limitando-se a breve nota de rodapé na história épica do Modernismo europeu.

①④
No seu ensaio sobre Malevich, *A Arte como Linguagem*, escreveu José Gil que “A ‘sensação pictural suprematista’ é a sensação do Nada Libertado.”, *Relógio D’Água*, Lisboa, p.23.

Mas esse princípio foi, também aquele que permitia justamente isolar a prática da arte no interior de um *campo puro*, isto é, já não afectado pelo contágio do real, ao mesmo tempo que implicado com a conquista e a celebração absoluta desse novo mundo *anti-natural* por forma a glorificar o advento brutal dos *tempos modernos*, a partir de um plano de aberta ruptura com o anterior mundo natural que, definitivamente, nele se esconjurava. Um tempo, afinal, auspiciosamente consonante com aquela nova realidade mecânica que, antes de todos, fora anunciada pelos *Manifesti* Futuristas de Marinetti, em 1909. Em que se propalava uma nova situação estética, e de experiência artística e criativa, em que a beleza dos automóveis de corrida prometia sublimidade superior à da *Vénus de Milo* que o Louvre albergava desde que Napoleão o havia fundado para arrecadar condignamente os troféus das suas conquistas, em nome de uma cultura democrática universal.

Mas, mais do que queimar os museus, como chegaram a desejar os Futuristas, tratava-se agora de destituir todo o peso da anterior tradição e fazer dessa nova arte o emblema maior do *homem novo*, desse imaginário *homem universal*. Essa ‘universalidade’ da arte, que o Modernismo viera enfim anunciar — a que convinha mais do que tudo aos seus radicais arautos — parecia então ser de fácil, senão mesmo acessível, conquista. Aparentemente erguia-se, ao menos no imediato, contra o *localismo*, e mais em geral contra as velhas tradições nacionais, e ajudava, desse modo, a fazer da arte um espaço *neutro*, destituído, enfim, de relações com todos os seus tempos e formas anteriores: fossem os da sua tradição e história próprias ou os outros, mais directamente históricos ou nacionais. Gerando, antes, no seu corpo, uma verdadeira abstracção ao nível dos processos, semelhante daquela que, até então, sustentara apenas os discursos erguidos em torno da ciência, e que a noção de *weltliteratur*, de Goethe, já havia em parte preconizado. A de nela se imprimirem os traços gerais de uma arte capaz de reportar a ideia de uma pesquisa simultaneamente vivida por toda a humanidade, que já não respondia perante fronteiras e hábitos culturais circunscritos ao local. Uma arte baseada sobre aquela noção (hegeliana) do absoluto progresso histórico, acreditando nele, que as vanguardas artísticas se sentiram no direito de liderar no processo então já em curso, de conduzir o povo até ao plano de uma nova consciência, iluminada, finalmente, por nova razão histórica ①②.

Assim, mais do que a um Cubismo do tipo daquele que Picasso inventara com as suas *Demoiselles* de 1907 — evidenciando a tensão violenta, que descobrira fracturante, entre a máscara africana e a tradição do nu, vinda de Rubens, numa multiplicidade de pontos de vista que fazia inveja a Cézanne — era antes a concepção de um

cubismo “teórico” de Gleizes e Metzinger (expressa em *Du Cubisme*, 1912) o que inspirava Malevich.

De facto, no seu breve *tratado*, os dois franceses do chamado *Círculo de Puteaux* — de cujas pacatas tertúlias igualmente saíam em breve os sofismas de Marcel Duchamp — haviam querido relacionar explicitamente o conceito das múltiplas perspectivas (que o Cubismo aprendera antes em Cézanne) com a recente concepção bergsoniana do tempo e do movimento. Uma concepção que era, então, profundamente abraçada por muitos dos jovens artistas, sobretudo os Futuristas, e que o cinema confirmava empiricamente. Desse modo dariam à arte, finalmente, a legitimação de tipo científico de que carecia desde Leonardo. Assim, também, uma vez que a progressiva dissolução de fronteiras entre tema e representação — em que se anunciava o estreito, mas inevitável, caminho para a abstracção — de certo modo evidenciava a possibilidade de figurar a ideia de um *continuum* entre espaço e tempo, em que se fundamentava a noção, também muito em voga nesses dias, da possibilidade de descobrir uma *quarta dimensão*. ②②

Mas, um século depois, e sobretudo muita história e muitas experiências de arte e de criação mais tarde, inevitavelmente que, olhando para trás, nos apercebemos de que essa realidade histórica e estética, em cujo fundo lastro o Modernismo se pôde chegar a sonhar, ou mesmo a inventar como processo de descontinuidade em relação com a anterior tradição, estava à partida condenada a falhar. A falhar nos seus propósitos e na pureza que queria reivindicar para o seu próprio programa ideológico e estético, mesmo se a sua *ruptura* acabou com uma tradição sobre cujas cinzas se continuavam a erguer outras, já que nada ficou como dantes depois desse corte tão profundo e vasto. Uma ruptura na qual se anunciava uma outra, mais profunda, que correspondeu à passagem de um modelo de mundo a outro, que a segunda Grande Guerra de facto consagrou, acabando a tarefa começada pela primeira, sua origem. O mesmo século XX que vira nascer o Modernismo, porém, rapidamente o iria contrariar nesse plano conceptual. Quer do lado soviético (com o Realismo Socialista); quer na Alemanha nazi, que o marcava como arte degenerada saída da conspiração judaica; quer em Paris, onde Picasso anunciaria em breve *retour à l'ordre* que serviu como exemplo; quer ainda em Itália, onde a maioria dos Fu-

①②

Escreveu Boris Groys: “Ambos estes pintores [Malevich e Mondrian] procuraram estabelecer a estrutura de qualquer pintura para além de todas as formas pictóricas determinadas historicamente, declarando a estrutura formal assim revelada pela primeira vez destinada a tornar-se no estilo artístico universal do futuro.” Cf. *On the New*, Verso, Londres, 2014, (1ª edição alemã 1992) p. 25.

②②

Sobre este aspecto, Boris Groys referiu: “Malevich pensou que o *Quadrado Negro* lhe tinha dado acesso a uma visão da pura materialidade, coincidindo (na melhor das tradições aristotélicas) com o nada que emergiu da desintegração do Divino Logos — o mundo das Divinas Formas (interpretado na melhor tradição Tomista) era imposto desde o alto por Deus, o Artista, sobre o caos material.” Cf. Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, New Jersey, 1992 (1ª edição alemã 1988)

turistas encontraria apoio junto do *Fascio* para depois controlarem o destino das artes; quer mesmo, e finalmente, naqueles pequenos *modernismos locais*, periféricos, como o português ou o espanhol, que raras vezes o foram, até por falta de fôlego e por condições sociais, económicas e políticas desfavoráveis, enveredando por utilizar dele algumas premissas para justificar um gosto modernizante. À sombra desse gosto, porém, o essencial do projecto modernista de fazer da arte uma bandeira de progresso e vanguarda, em que se evidenciava a presença do *super-homem* nietzscheano, que em grande medida o inspirara, foi-se dissolvendo, e mesmo perdendo toda a consistência e força iniciais.



A.Gerasimov, Estaline e Voroshilov no Kremlin, 1938.

E, assim, esses gestos e essas tão sonhadas ‘rupturas’, essas inúmeras formas que, no seu tempo, foram aparentemente novas, ou ao menos sem referencialidade visível, e pareciam de repente vir alterar tudo quanto antes se fizera, ficaram vogando apenas como *imagens sem disciplina*, ou talvez sem sentido. Para além de se constituírem como factos históricos, entre outros, inscritos numa *memória geral* da arte do século XX.

Mas, ainda assim, reverberando exemplaridades hoje sem medida, definitivamente presas no passado, graças às presenças em livros de história, em museus, exposições ou, mais simplesmente, no interior do novo regime mediático do mercado global da arte, partilhado entre a China e os EUA. Quando não servindo para ilustrar hipóteses teóricas que já quase não dependem daquelas que, no seu próprio tempo, as haviam justificado com argumentos panfletários, próprios da retórica vanguardista dos Manifestos, que não admitiam réplica. Mas igualmente livres, agora, do escândalo breve que haviam despoletado então, junto de públicos que, razoavelmente, questionavam sem as perceber as lições elas lhes queriam ensinar, e que resistiam a aprender. De certo modo, estes gestos perderam-se numa *dobra do tempo*, já que a história dificilmente se dá a ver no que foi, através delas.

Pertencem, a esse título, ao vasto banco de imagens dessa longa *história das imagens* em que a história da arte se tornou, na época actual, graças sobretudo à reproductibilidade trazida pelo fotográfico (ou seja, pelo *reprodutivo*). E, paradoxalmente, quando agora as vemos retiradas desse contexto excepcional da história que

lhes deu o berço, a essas obras que negaram, no seu próprio método e modelo de criação, toda a imagem, ou foram mesmo ao ponto de sonhar, como no caso extremo de Malevich e de Duchamp, o virtual desaparecimento de toda a imagem, elas já não restam senão justamente como imagens. Imagens entre outras, vogando nesse *campo de imagens* a perder de vista sobre o qual, indiferentemente, a Contemporaneidade se articula como diferença.

Mas do mesmo modo que podemos visitá-las em museus, ou vê-las em livros e catálogos, lado a lado com as demais, para as consumir tal como consumimos quaisquer outras, ou para fundar a enunciação de novas ideias de arte, torna-se inevitável perceber que hoje, no interior desse inesgotável *campo de imagens* próprio do Contemporâneo, também o seu valor se torna, constantemente, variável. Ele depende do gosto da época, mas também da força visual de cada uma. E depende, ainda, da sua encenação, do seu arranjo — na paginação, na montagem, ou na ordem do discurso — muito mais do que de toda a carga histórica ou ideológica que possa resistir na memória forçosamente histórica, que nos recorda como, no seu momento próprio, algures no passado, estas imagens foram excepcionais.

Uma pergunta surge, assim, inevitável: conseguirá hoje o *Quadrado Negro* competir, no interior desse inesgotável *banco de imagens*, e ao nível da sua força própria — isto é, fora do que foi a sua carga histórica e ideológica no tempo — com a força ainda visível de outras imagens, como *A Escola de Atenas* de Rafael, ou *Las Meninas* de Vélazquez?

Essa é, afinal, a grande questão de repente aberta pela contemporaneidade, que é, como já antes o referi, *o tempo de todos os tempos*, justamente por ser *o tempo de todas as imagens*.

Pobre Malevich, pobre humanidade... @🕒



O autor escreve segundo o antigo acordo ortográfico.

Bernardo Pinto de Almeida
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Bernardo Pinto de Almeida (1954). Poeta e ensaísta. Prémio AICA/Fundação Gulbenkian de Crítica de Arte (1983). Professor Catedrático de Teoria e História da Arte, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Organizou a coleção de

arte portuguesa contemporânea do MEIAC—Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz/Espanha), integrou a Comissão de Compras da Fundação de Serralves (1990–1996), onde organizou diversas exposições. Entre 1997 e 2001, foi Diretor Artístico da Fundação Cupertino de Miranda, onde fundou o Centro de Estudos do Surrealismo e organizou diversas exposições. Membro do Conselho de Administração da Fundação Berardo em representação do Estado (2005–2009). Como comissário independente, organizou mais de uma centena de exposições em museus e instituições em Portugal e Espanha. Prefaciou mais de cinco centenas de catálogos em Portugal e no estrangeiro. Dirigiu a coleção "Caminhos da Arte Portuguesa no Século xx" (40 volumes publicados) na Editorial Caminho. Colaborou nas revistas *Lápiz*, *Arte y Parte* (Espanha), *Artforum* e *Contemporanea* (EUA).

Principais obras publicadas:

Poesia

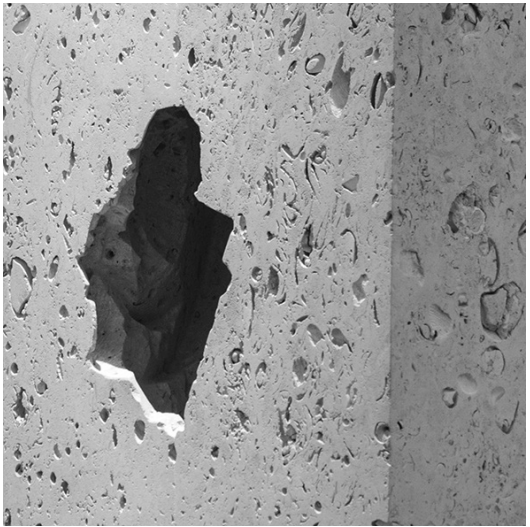
- "A Noite", *Relógio D'Água*, Lisboa, 2006.
- "Negócios em Ítaca", *Relógio D'Água*, Lisboa, 2011.
- "A Ciência das Sombras", *Relógio D'Água*, Lisboa, 2018.

Ensaio

- "Imagem da Fotografia", Assírio & Alvim, Lisboa, 1995. Ed. italiana *Immagine della Fotografia*, Jouvence, Roma, 2006. 2.ª ed. *Relógio D'Água* (prefácio de Antonio Tabucchi), Lisboa, 2014.
- "O Plano de Imagem", Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.
- "As Imagens e as Coisas", Campo das Letras, Porto, 2002.
- "Quatro Movimentos da Pele", Campo das Letras, Porto, 2004.
- "Força de Imagem – O Surrealismo", Campo das Letras, Porto, 2007.
- "Arte Portuguesa no Século xx – Uma História Crítica", Coral Books, Matosinhos, 2016. *Arte e Infinitude*, *Relógio D'Água*, Lisboa, 2018

Bernardo Pinto de Almeida (1954) is a poet and essayist. He won in 1983 the AICA Prize / Gulbenkian Foundation for Art Criticism. He is currently Full Professor of Theory and History of Art, at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto.

He organized the Portuguese Contemporary Art Collection of the MEIAC—Museo Extremeño and Iberoamericano of Contemporary Art (Badajoz / Spain), he was member of the Purchasing Commission of the Serralves Foundation (1990–1996), where he organized several exhibitions. Between 1997 and 2001, he was Artistic Director of the Cupertino de Miranda Foundation, where he founded the Center for Surrealism Studies and organized several exhibitions. He was a member of the Board of Directors of the Berardo Foundation as a deputy for the State between 2005–2009. As an independent commissioner, he organized more than an hundred exhibitions in museums and institutions both Portugal and Spain. He prefaced more than five hundred catalogs both in Portugal and abroad. He directed the collection "Caminhos da Arte Portuguesa no Século xx" (40 volumes published) in the publishing house Caminho. He has collaborated in the magazines *Lápiz*, *Arte y Parte* (Spain), *Artforum* and *Contemporanea* (USA).



A BLACK SQUARE ON WHITE SNOW

PEDRO POUSADA

“(The square is) as broad and as high as a man standing with outstretched arms, since the times of earliest writings and in the earliest stone engravings the square has stood for the idea of the enclosure, of the house, of the village. (...) According to an ancient Chinese saying, infinity is a square without corners. ☺”

BRUNO MUNARI

“I just think that part of his (Malevich’s) power, as master and practitioner was that he believed he had been granted the supreme experience of Nothing, and was good at convincing others that he had. ☺”

T. J. CLARK

This essay will concern Kasimir Malevich’s “Black Square” (Черный квадрат/Tcherni Kvadrat) and its historical aftermath. I am fully aware of the increasing demography of scholars both in the western and in the russian spectrum. Like many others avant-gardists and paraphrasing Peter Osborne in a different context, Malevich “breeds commentary like vaccine in a lab. ☺”

That is why I want you to bear with me some personal recollections before we enter decisively into this endless phenomena.

In the 1977 movie “Annie Hall”, there is a scene where Woody Allen’s character stands with his girlfriend in a movie theatre line. Things are souring between the two lovers so W. Allen’s impatience is growing wild. And to put things worse his thinking is being

annoyingly distracted by someone behind him talking profusely about Fellini and Becket. W. Allen finally loses his temper as the “expert” enters the realm of Marshall McLuhan’s communication theory. Woody Allen turns to the audience in a technical inversion where we become subjects of his attention and are brought into the stage and so does the surprised academic asking for our empathy. As they exchange harsh opinions and the anonymous character ranks his academic status and claims being a teacher of McLuhan’s theory at Columbia University, W. Allen pulls a stunt. He brings, behind a movie poster, Mr. McLuhan himself, who, like a last minute witness, bulldozed the Columbia University expert. “Boy, if life was only like this...” W. Allen concludes.

I first recalled this episode back in 2002, while writing my Master thesis which focused on specific artworks of a living portuguese artist. I felt pressured by the risk one takes when writing about living persons and their artwork. They might do a sudden appearance and tell us how wrong and ill informed we are; and what might seem as a coherent assessment becomes a crumbling house of cards. This can be a source of anxiety and doubt. This awkwardness was confirmed, later on, while reading the published conversation between Benjamin Buchloh, the eminent scholar, and Constant Nieuwenhuis, the creator of the urban utopia, New Babylon, that occurred at the symposia “The activist drawing: retracing situationist architectures from New Babylon to beyond” (30th October 1999) ©. There is a moment when Constant grumbles in dissent as Buchloh makes a claim about Constant’s intentions and references. Another one of these misunderstandings, can be perceived in the conversation between Dan Graham and Sabine Breitwieser in the MoMA’s oral history transcripts as he upsets some of the assumptions about his generation, (Judd, Flavin, Lewitt, Bochner, Smithson, and al.) being forwarded by his interviewer.

I can now grasp why some of my art history teachers claimed that they could only adress events that distanced at least one hundred years from them. It is not just about evading the pressure of real time experiences unfolding from different and uncontrollable viewpoints. What is also implied is that this space-time of ghosts and “bigger than life” dead people is, in many ways, a comfort zone available for corrections and revisionism without the throwback of living artists or unexpected witnesses denying all that is being said and written.

① Bruno Munari, *Design as Art*. London: Penguin Books, pp.191-195.

② Timothy J. Clark, *Farewell to an idea-Episodes from the history of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press, (1999), 2001. Footnote 85, p.433.

③ Peter Osborne, *philosophizing beyond Philosophy: Walter Benjamin Reviewed*. *Radical Philosophy* 88, March-April 1998, pp.28-37. P. Osborne is in fact referring to Walter Benjamin omnipresence in every essay on art, cinema, photography and al. See also, Alex Coles, Introduction. In Alex Coles (Ed.) *the Optic of Walter Benjamin*, de-,dis-, ex-, Vol.3. London: Black Dog Publishing, 1999, p.8.

④ On this subject see Catherine de Zegher and Mark Wigley (Eds.). *The activist drawing: retracing situationist architectures from New Babylon to beyond*, New York: Drawing Center, 2001.

Still there is little danger of having Malevich demote my approach of his work unless he is brought back from the dead by the Monthy Python’s Flying Circus for a cycling tour around London’s highways...I think Malevich would enjoy the anarchic humour of this 1970’s TV circus considering his cooperation in 1918 with Mayakovsky on the making of the political and histrionic theater show *Mysteria-Buff* which was displayed in a circus tent before the delegates of the Third International (The Comintern).

So the armchair general’s platitude seems an unavoidable risk. This is a “modernist painting” © that has become a classic. This is a prototype that has, through posterity, become a paradigm. Its good fortune is overwhelming. From his contemporaries, allies and detractors, to contemporary scholars such as Andrei Nakov, who recently corrected Malevich birth date from 1878 to 1879, Selim Khan-Magomedov, Rosalind Krauss, Christina Lodder, T.J. Clark, Jean-Claude Marcadé...the list goes on and on. This abundance does give a sense of replay, of an anaphoric inability to approach in new and different terms Malevich’s “opus magnum”.

Any art school undergraduate knows (or at least should know) the basics about the “Black Square”; that it was originally created in 1913 and used as a decoration for a stage curtain of a modernist opera; that it would be displayed, two years later, as a pictorial surface in a pioneering exhibition of the russian avant-garde, the famous 0.10 group show in Petrograd. But that is the shortcut story, which is good for museum captions but I am more interested in the grey zone of its “pathos” and “ethos”.

In the debates organized by Jean-Claude Marcadé and that ensued the 1978 Georges Pompidou’s exhibition “Malevich 1878–1978” one of the participants, René Levy noted something uncanny about the first depiction of the square in the “Victory over the Sun” opera: “It was originally a man whose body had the form of a black square: this kind of reminds the humanisation of a pictorial form.” A liminal creature, half human, half abstraction is syntomatic of the Square’s potential as it evades categorisations and simplifications both in the poetic and in the aesthetic realm. It also runs against anthropomorphism by divesting itself of any recognizable features. This theatrical character mentioned by René Levy, was, like Kafka’s insect, a morphing process with unexpected consequences that come

⑤ I should note however that this “modernist painting” I am referring to is not the conscripted, “Elliotic Trotskyist” version of modernist painting given to us by Clement Greenberg, but the otherness of a more inclusive, heterodox, less normative, and less anglo-american embedded definition of modernism. Modernism before it turned into a narrative voiced and debated exclusively from a north atlantic perspective. From Alfred Barr visit to USSR and Moscow in particular between 1927-1928 henceforth this was the case. Barr was not interested in depicting soviet-avantgarde as a political and ideological agency where art practice was migrating to a social radical practice. He was looking for the epitome of artistic autonomy in the transition turmoil of NEP politics into the 1st Five Year Plan in Soviet Russia. On Barr’s visit see Benjamin H. D. Buchloh, *From Faktura to Factography, October*, Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.

to light when one reads Malevich in his 1916 version of the Suprematist Manifesto: “I have transformed myself in the *zero of form* (...) ⑥.”

The modernist exploit of rebirth where Promethean change happens through a traumatic experience is not unseen if one reminds Marinetti’s description of his own metamorphic becoming as a futurist ⑥. Originality doesn’t come from Malevich positioning himself as a ground zero. Being interested in a new depleted start with a self imposed rejection of the past and a rejection of art, specifically painting, as a “mnemotechnic of the beautiful ⑥” is nothing unusual in any modernist’s call for arms. The big bang is placed elsewhere: in the history of canvas painting there is nothing that we can connect with that black square as well as with the suprematist room, nothing that we can find and juxtapose to Malevich’s self-referential painting experience. It is a painting that in the moment it was born had no past, it was deprived of traces of a previous history (later on this essay we will find some curiously awkward connections but none whatsoever in the field of western painting). Nothing in the world of artistic imagery could anticipate this flatness, this objectless planar materiality. No founding fathers, no pioneers, no ancestors to build a genealogy. Suprematism is Malevich’s Frankenstein but this new pictorial body does not unfold from the dead parts of the history of painting, it is the morphing of “pure feeling in creative art”, of transcendent nothingness into image.

The Square’s conjunction of barbarism (the “European negative” as Manfredo Tafuri ⑥ described modernism; the avantgarde artist as the new Caliban, reinventing the anarchic nature of artistic autonomy through the enforcement of an anti-bourgeois and socially inhibited behaviour), spontaneity (imagination freed, decentered from the constraints of european cultural constructs) and “conscious construction”(what Asger Jorn ⑥⑥ would later in the XXth century convey as a feature of cubism and architectural functionalism, a quest for structure, an essentialism in art that recoils from christian platonism; in his explanantion of the GINKhUK’s ⑥⑥ working details, Malevich would focus how artistic research of form and expression was something similar to a biologist studying bacteria) breaks decisively the duality

⑥ Kasimir Malevich in Alex Danchev (Ed.), *100 Artist’s Manifestos From the Futurists to the Stuckists*, London: Penguin Books, 2011, p.106.

⑦ See Alex Danchev (Ed.), *Op.Cit.*, p.4.

⑧ Charles Baudelaire in “Le Salon de 1846”. Apud Hal Foster, *Design and Crime* (and other diatribes), London: Verso, 2002, p.67.

⑨ Tafuri’s definition of Piranesi’s speculative spatial “montages”, his *Carceri*, Cammini and Campo Marzio engravings, as an “utopia of dissolved form” could be expanded to Malevich’s suprematism endeavor. One can perceive that enigmatic icon as a XXth century outcome of that utopia. On the “European Negative” see Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth-Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970’s*. Chapter 6. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990, p.171.

⑩ Carmen Popescu, *L’art libérant l’architecture de la tyrannie de l’espace* ». *Autour de quelques textes d’Asger Jorn*, p.11, *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 05 septembre 2017, consulté le 05 septembre 2017. URL: <http://insitu.revues.org/14733> ; DOI : 10.4000/insitu.14733.

content/container. The Square is a place where the philosopher, the poet and the polytechnician become one.

An interesting part of Anna C. Chave’s monographic study on Mark Rothko explores some philosophical and pictorial “kinship” between Malevich’s and Rothko’s square paintings. This is a “kinship”, Anna Chave warns us, that is problematic considering the difference of scales each of the painters worked with, and despite Rothko’s “neo romantic” materialism and “tragic worldview” and Malevich supposed mystic embedded utopia. Still she insists on this neighborhood by focusing on the fact that “(...) the square may be seen as a form so elemental and adaptable as to be capable of standing for a complement of non-specific meanings. The choice of a square or rectangle to represent spiritual feeling may have been based also, however, on the conceit (held by Mondrian as well) that the square is an oppositional form, representing a unity of opposites - of horizontal and vertical forces- and that, as a formal unity, it could stand in turn for spiritual unity. ①①”

The “Black Square” is a space where immanence and transcendence seem to dwell and confine each other. We can in fact claim that the painting’s meaning is only related to its pictorial and visual “ethos” (an enclosed process where origin and end become one: “pure feeling” or as said later on by Frank Stella “what you see is what you see”) but at the same time we can perceive that its meaning exists beyond the pictorial experience, that it is a semantic cosmos existing alone, detached from the square (which is in fact the affirmation of detachment), and this separateness from the material, compositional and symbolic qualities of the painting is possible exactly because this “formal unity” (the square, that has no original creator) is an exercise on austerity, a body that only offers an escape, a transcendental escape through its “soul” which is no longer placed inside the limits and presence of the square but in what we call interpetation, the semantic travel that frees the content from the container and puts this one before the latter.

Malevich’s redating and antedating some of his works, his effort to create the myth of a full blown pictorial breakthrough, has also turned the “archeology” of the “Black Square” into a site of exploit for many “treasure hunters”, (some more successful than others), to seek and explore its hidden facts, to deepen what it meant, how the material and conceptual conditions of its production evolved, how its reception unfolded, who saw it, when, who wrote about it, who despised it, who couldn’t understand it, who ignored it, etc. An apparently incomprehensible hot and cold square that became an

①① The GINKhUK was the Leningrad branch of the INKKhUK (State Institute of Artistic Culture) and existed between 1923-1926.

①② Anna C. Chave, *Mark Rothko, Subjects in Abstraction*, New Haven and London: Yale University Press, 1989, p.191.

open source “software” playfully explored, enchanted, disenchanted as an hermeneutical device.

Vasily Rakitin describes Malevich as “a flying Munchhausen” cornered between a borderline emotional inspiration with strong doses of polemicism and a call for mystification. A strong example of this adulterating of the real timeline of his art practice, as Rakitin points, are his efforts to reinvent the birthplace of Suprematism moving it from its official and well documented event, the 0.10 exhibition in 1915, to an earlier date, 1913, closer to all the other stuff going on in European avant-garde, from futurist painting to late cubism, thus limelighting him as genius and a prophet anticipating and overcoming the academization of these two major pictorial movements.

My writing and reasoning will, thus, link with authors that have studied and problematized this icon: how it came about, how it lived ever after by mutating into many other things and many other thoughts sometimes pretty far away from Malevich’s convictions; and how its radicalism is displayed as an historical artifact.

Even the term “icon”, as Troels Andersen ①③ noted, was seldom used by Malevich who preferred the word “obraz” that has a more expanded semantic scope meaning both the “orthodox icon and the image”. Jean-Claude Marcadé ①④ also recalls the lack of religious convictions of Malevich, originally of Catholic descent from his Polish parents, which didn’t mean he wasn’t interested in the esoteric and the mystic as providers of artistic experiences on totality.

Still, Malevich did use the term when answering back to Alexandr Benua, a pre-revolution art critic and a nemesis of the Russian avant-garde, that had levelled Malevich’s 0.10 participation and his Square in particular as an absolute “zero”. Benua saw blasphemy in the display of the Square in the “holy place”. He claimed that “without a doubt, this is the “icon” which the Futurists propose as a replacement for the Madonnas and shameless Venuses, it is that “dominion” of forms over nature. ①⑤ Jane Sharp observes how Malevich’s reply had more of a “*cri de foi*” than his manifesto, *From Cubism to Suprematism*” published for the 0.10 exhibition:

“I have only a single bare and frameless icon of our times (like a pocket), and it is difficult to struggle. But my happiness in not being like you, will give me the strength to go further and further into the empty wilderness. For it is only there that transformation can take place. And I think you are mistaken in reproaching me that my

philosophy will blow away millions of lives. Are you not all like a fire blocking and preventing movement? ①⑥”

Definitely the “Black Square” was and is still, a roller-coaster of many and different interpretations: an excessively detrimental negative space forcing us whether to hesitate or agree even in dissent, as it is my case, whom for long, since my art student years, have loved this image without being in love with it. The irony or opportunity behind this aftermath is that a non-observed visual phenomena ①⑦, an empowered pictorial surface built against narration and illusion, has become through the historical process an intensely observed visual phenomena which is still collapsing catastrophically, like a supernova, against the derelict yet proven experience of art history. We can position it as a visual deception or a “sum of all possibilities” that happens through denial.

An echo of Oedipus’s brutal self-imposed blindness. Victor Stoichita calls this nullification “the zenith of the mimesis” killing “the mimesis ①⑧”. Malevich was no longer in dialogue with the Cezannes’s, Picasso’s and Matisse’s of the Chtchoukine and the Morozov Collections nor was he flirting his algorithm with the methodological cubism of Gleizes and Metzinger. Nature as a pictorial power and painting as its “conveyor belt” were gone.

The square could be also addressed as a mention to Plato’s cave allegory considering that neo-platonism (and neo-Kantian transcendentalism) was well embedded among Russian culture and experiencing a revival within artists and poets in the early XXth century as Jean Clair explains in his essay “Malevich, Ouspensky et l’espace néo-platonicien”: “the past and its art are assimilated to the image of a “cave”, of a “grotto”, a “tunnel”, a “catacomb”. ①⑨”

A blur travelling from entropy to the sublime, from irreversible eternity to biblical morning: the horrific promising darkness in Genesis where God has not yet prompted his big bang “*fiat lux!*” So, something of a fertile beginning. And a wiki reminder: in Russia the black soils, the “Chernozem”, are highly productive agricultural lands covering geographically the Euro-Asian region meaning that the black color has a productive organic face value that builded Malevich’s anthropological understanding of color, considering his youth, travelling through Ukrainian fields with his father, a sugar merchant.

①③ Malevich apud Jane A. Sharp, *Op.Cit.*, pp.116-117.

①⑦ In Malevich’s painting there is little to be perceived besides opposing monochromes, Hyppolite Taine, in 1865-1882, and later on Maurice Denis, in 1890, definitions of painting come to mind: in short, beyond the embedded subjects, a painting is basically “a surface covered with colors according to a specific order”.

①⑧ Victor Stoichita, *Short History of the Shadow*, London: Reaktion Books, 1999, p.189.

①③ Pontus Hulten, Jean-Claude Marcadé (Ed.), *Malévitch 1878-1978, Actes du colloque international tenu au C.G.P.-MNAM, 4-5 Mai 1978, Paris*, p.114.

①④ Pontus Hulten, Jean-Claude Marcadé (Ed), *Op. Cit.*, p.114.

①⑤ Alexandr Benua apud Jane A. Sharp, *The critical reception of the 0.10 exhibition: Malevich and Benua*. In Wim Beeren (Ed.), *The Great Utopia*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992, p.116.

We further understand its semantic implications if we read Michel Pastoreau's, "Noir: histoire d'une couleur", particularly the point where he reminds us of the Aristotelian symbology of colors. We see that next to red that stands for fire, green for water, white for air, the black stands for earth. And this conceptualization is deeply locked in the mediterranean and middle east traditon. Was Malevich so detached from the understanding of black as humus?

Malevich termed his icon an "embryo" @@ and in 1922 soviet artist and Unovis fellow traveler, El Lissitzky, positioned it as the zero in a continuous line of art experiences that through this event advanced from the negative (impressionism, cubism, futurism and al) into the future.

But contradiction is always on the look out and that's what makes this image so enticing and concise at the same time. So if one reads Aleksandra Shatskikh essay, "Malevich, Curator of Malevich" we realise that the version placed at the "red corner" in the suprematist room at the 0.10 exhibiiton was in fact pasted over a "coloured Suprematist composition"; its blue, red, yellow forms appear through the black screen with the craquelure @@, so the new born is a fake ex-nihilo, having a previous past in its surface dephts.

This early "turning out the lights" with all of Malevich's impulsiveness and vaulting ambitions is a genuinely creative move, a crossing of the red sea, migrating irreversibly (at least in Malevich's expectations) the act of painting, the act of producing pictorial images, from the millenarian focus of representation -what it means and how good painting, expressiveness, gesture hides its materiality in what it replaces, in what brings to form- into the extensive, endless, labyrinthic "cul-de-sac" of self-referentiality- how it means by only being its materiality, how structural order, essentialism, becomes poetical content.

The painting can be termed as a treaty on the boundaries of opacity and estrangement. A beginning and also an end; the demise of a state of grace since the painted surface, any painting with the ambitions of transcendence and being trans-historical, would no longer be designed to metaphorize historical and symbolic events or to replace or host ghosts (living or dead, static or kinetic). Something of a funeral is happening here: the recurrent demanding visibility of the symbolic body, whether the sovereign, the church, the state or the profane, have been put off screen. The rule of the image has become image's syntax itself. Malevich's challenge can be hailed as an embargo on both the hermeneutical and the metaphysical ambitions of figurative painting. It doesn't identify and it doesn't tell.

20

Apud Victor Stoichita, *Short History of the shadow*. London: Reaktion Books, 1999, p.188.

21

Aleksandr Shatskikh, *Malevich, Curator of Malevich*. In Evgenia Petrova (Ed.), *The Russian Avant-garde: Representation and Interpetation, Almanac*, Vol.n.3. Saint Petersburg: Palace Editions, State Russian Museum, 2001, p. 149.

A move that would be latter excelled and reproblem- atized by Ad Reinhardt's cruciform black paintings. In 1963, New York art critic, Harold Rosenberg remarked that "(Barnett)Newman shut the door, Rothko drew the shade and Reinhardt turned out the light." Well, long before them, Malevich was already trying to find the switchboard to turn off the sun... In this promethean effort he encapsulates the "ethos" of two of his contemporaries: Nicholas Tesla's pioneering inventiveness and Thomas Edison's political sense of opportunity and monopolistic ambitions. The first interested with prototypes and the second with popularization and ownership. Both qualities superimpose on Malevich.

And its monochromatic status validates other approach- es: its soft and swift blackness (now wrinkled by years of misuse) has in one of its versions @@, the 1929, according to expert evidence, a small phrase handwritten by Malevich. A caption relat- ed to Alphonse Allais's 1897 monochrome "combat de négres..." @@; this unexpected appearance downgraded for some, in our post-colonial (yet heavily neocolonial) era, the myth of grandeur and transcendence that the misterious materialistic Square unfolded: the future of art, some claim, had a bigot pole position.

Despite the evidence of a hidden message (somewhat "deleted" by the saturated black), and since black people were probably rare to be seen in Petrograd even in the post-revolutionary years it is too anachronistic and far-fetched to imagine that Malevich had developed any kind of prejudice against african people or against emigrants coming from Western Europe colonies. What one should bear in mind is that "the myth of originality" might well be in place here, considering that Malevich was full of himself and worried about protecting his pictorial breakthrough from curious copicat eyes. Produced in great secrecy as testified by Ivan Puny who failed to see what Malevich was doing for the Petrograd exhibition, the 1915 Square is an impulsive yet decisive "screenshot" of the 1913 theatrical curtain, one that was made by superimposing the new black and white composition on an original suprematist painting as explained earlier. Eventually, and here I speculate, Malevich became aware of Allais' XIXth century monochrome, a "blague", and recognized some deferred similarity with his own proposal. So the 1929 reenactment is a more deductive and judicious experiment that tries to answer back to this unexpected challenge to Malevich's strong belief of having produced an ex-nihilo onthological gesture. Both a quotation (how does one quote a black monochrome unless by using its title as a reference?) and a symbolic

22

The 1929, one of Tretyakov's two versions of the Square. There are four versions, two are, has stated, at Tretyakov's gallery, one at the Russian museum and a recent one was donated to the Hermitage museum.

23

One of this obscure french artist contributions to Jules Levy's *movement des arts incohérents*.

exorcism, a struggle to discharge his pictorial ideas from the toxic implications of a cartoonish outdated graphic monochrome. It bears witness to a “King Midas touch” (Malevich’s touch) where a mundane foolishness becomes a turning point on the history of painting. True art would not play the fool just for the sake of a laugh but instead would bring forward a critical consciousness capable of unbalancing and disturbing the tectonic plaques of pictorial imagery. This caption could be his “et in Arcadia ego”, a reminder of the mortal dangers of historicism and simpletons readings.

Another story disagreeing with Malevich’s hidden comment, is Vasily Rakitin’s. He tells us how while in Vitebsk, during the Russian civil war, Malevich used to give to his Unovis students an interesting and poetic explanation about the origins of the Black Square. He explained that his early inspiration could be found in one of the narratives of Russian XIXth and early XXth century painting, specifically the one involving Vasily Surikov’s 1887 painting “Lady Morozova”. Surikov found by accident the solution for the colour problems that his composition was facing, as he looked through a window, in a snowy morning, “and was surprised with the contrast between the fresh, blindingly white snow and the black satchel on the back of a student on his way to a grammar school. 1887” Malevich was impressed by this non canonical and non studio related intuition, and pinpointed the pictorial issues solved by the painter through a binary contrast: the heavy black suit of Morozova, as she is being escorted in shackles on a sledge to her imprisonment, gains a more powerful stand through the strong bright presence of the snow. And what was produced to create likelihood turns out to show that abstraction precedes and saves analogy from excess of visual elements or lack of an optical unity. The “black raven on white snow”, Surikov’s tale was thus hailed, by Malevich himself, as the primal source to accomplish his pictorial detachment from the fractured window of cubism...

But beyond the conundrum of racist/non racist interpretations of the blended “footnote”, the enhanced, saturated blackness of the “Square”, could also be associated with the Egyptian underworld. A subject of interest for Malevich if we remember how he infused his Aviator (1914) in its upper right side with the word “Ka”, the Egyptian definition of the soul. Let us speculate: the “Black Square” may appear as an image of hollowness; the emptied body of art, protected from the decaying past through the removal of all mimetic signifiers. The

24
Surikov could be described as a Russian version of Alma Tadema, holding a realistic expertise in depicting dramatic historical episodes. Unlike the Belgian painter interested in the decadent features of the Roman Empire, he focused on the Russian XVIIth century; his major compositions are colorized to bring in a snowy, muddy atmosphere, where eternity and mortality play hide and seek.

25
Vasily Rakitin, Artisan and Prophet, Tatlin and Malevich- Notes on two artists’ biographies. In Wim Beeren (Ed.), *The Great Utopia*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992, p.104.

soul of art can now, freed from its organic metabolic condition, return safely back to the pictorial plane. I must admit that this reading is purely hypothetical and may lack clear cut proof and is clinched (as bizarre as it may look) to a catalyst that comes from a different conceptualization of abstract painting. In this reasoning I was under the influence (if that is the correct term) of Ad Reinhardt’s famous 1946 cartoon where an infant powerless generic “Art” is saved from being run down by the uncontrollable locomotive of “banality” and of other “forces of evil”, by a young heroic “Abstract Art” that jumps to the railway track and pulls “Art” away. In this hypothesis the black square appears as a redeemer, an epic action where the “presence/absence” dialectics gives way to an experience and a cognition of the absolute that is entailed through negation and depletion.

If Khlebnikov and Kamiensky were both fascinated with Asian and Persian cultures and Eisenstein would become interested in Japanese culture and language, why can’t we speculate about this remote Egyptian connection of the “Black Square”? Khlebnikov for instance, wrote in 1915 a prose poem titled “Ka”, “the soul’s shadow, its double.”

It also makes sense if we consider that Malevich’s grave, designed by one of his friends, Nikolai Suetin, was a cubic form heralded by this foundational “icon”. A protector and catalyst of the true value and significance of art in modernity (according to Malevich’s expectations) would become a protector of his resting place both as a Memento mori and a message to an unknown future where Suprematists shepherd (now I am deliriously pulling again Poussin’s painting “Et in Arcadia Ego” into the equation...) or “comrade aviators” would reflect upon the endless struggle of idealization, mortality, imagination and memory, i.e., the struggle between art and culture.

An interesting point to add: the “Black Square” original inception was in a theater curtain and this is a scenic ceremonial surface that prepares the beholder for an immersive experience: something is going to happen beyond that surface and as light goes down and the curtain unfolds, fiction imposes itself dramatically as reality. It is a vertical space holding duration as a potency. Through its opening and recoiling an haptic world based on the suspension of disbelief comes forward. But the sense of promise and expectation, of disclosure and artificial action, that

26
Eisenstein described the small town of Vitebsk, where Malevich was based during the Russian Civil War, as a suprematist city transformed by the hands of Malevich and his Unovis students.

27
Velimir Khlebnikov, Ka. In *Collected works of Velimir Khlebnikov- Prose, Plays and Supersagas*, vol 11, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, p.56.

28
“I have breached the blue lampshade of color limitations and have passed into the white beyond: follow me, comrade aviators, sail into the depths-I have established semaphores of suprematism. I have conquered the lining of the colored sky...Sail on! The white free depths, eternity is before you.” – Kasimir Malevich, *Suprematism*. In John E. Bowlt (Ed.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and criticism, 1902-1934* New York: Thames and Hudson, 1988, p.145.

relates to the separateness that curtains provide is an important part of the experience of painting particularly when its access was based on a private sphere of mediation (in many cases the experience of seeing a painting involved unveiling and revealing it, since it was a social experience not always available to all and in many cases it was privately done); but a curtain was also a device to explore, within the figurative composition, a sense of intimacy, of hermetism, of double meanings, and hidden agendas.

The myth of Parrhasius's curtain misleading Zeuxis is strongly attached to this dialectic. Visual nullification (the curtain) and the expectation of intense realistic visuality (the *trompe l'oeil*) converge. And this is the point I want to reach: Malevich was not painting a curtain to envelop and disclose reality but to envelop and close all connection to the reality of previous paintings. The gesture of superimposing the Black Square in a previous suprematist painting has something of this function of veiling.

I must address also a spatial and historical point: my endurance, both speculative and attentive to historiographical findings and difficulties, is, particularly, motivated by an old black and white photograph that depicts the exhibition room where this exceptional, egotistical, creative artist "curated" his exclusive and imposing artistic and philosophical proposal: Suprematism. Though I am a cultural construct of a technicolor world I empathize with the amateurish appearance of this black and white "cliché". There is a domestic atmosphere strangely preserved in the binary colouring. A sense of oldness and loss. Today, when googling "suprematist room" one finds this picture dangerously close to decorative experiences in ultra modern living rooms but the value of the room depiction doesn't relate to the "clean drawn (...) good design" of a contemporary style deprived of human presence. Malevich's room though strongly attached to a yet non-existent world has the rhetorical and performative qualities of an individual shouting out loud. And despite the grey scale imaginary that the surviving photograph produced, Malevich's installation was far from being a chromophobic atmosphere. Entering the room might have felt like immersing into a field of forces that happened to be translated into colours, geometry and also into the affirmative action of his propagandistic "logos" scattered in a flyer and some slogans and pinned in the wall in between the paintings. No doubt, as stated earlier, this was a unique experience: the exhibition walls had become an ideological device, words filling the gaps, playing the part of the verbal mediator and codifier of those unexpected, unusual and silent compositions. We are clearly looking into one of the first endeavors of conceptual art. And all this is even more bizarre as it is displayed in a

residential apartment turned into an Art Bureau by Ivan Puny and his wife Ksenia Boguslavsakaya. The chair, the skirting board and the ceiling decorations that can be seen in the photograph lend a sense of homeliness to the exhibition space. One almost imagines these paintings replacing family photographs of the dead and the living, scattered between engravings, oil landscapes and portraits. All the "now" of bourgeois intimacy, (a "now" that is gone forever, of a past that was alive and lost its momentum in tradition and memorabilia), becomes an environment where the tragic (the funeral of painting, namely, painting as an imposing correction of the rawness of nature) and the gratifying (the birth or rebirth of art as a supernatural reality where humans face the post-human) come together.

Malevich brought to the show 39 paintings. From these, only 21 are available in the surviving depiction. It was a major contribution which downsized the visual and theoretical offer of the remaining participants. Tatlin's corner counter-reliefs included. The surviving photographs of Tatlin's sculptural constructs, though major breakthroughs of the realm of artistic creativeness into the real of technical and social modernization (nonmimetic sculpture bringing to the forefront the "tropos" of modern material culture: kinetic tension, transparency, suspension and anti-gravity, the extreme testing of glass, wood and metal properties) don't have the same ideological and agonistic strength. In fact, Tatlin disliked the all over the walls suprematists paintings and was adamant in his critic of Malevich's participation on the 0.10 show. His assessment was that it was amateur painting and nothing more, and this made Tatlin post at the entrance of his own room the words "Exhibition of Professional Painters" @.@. So the suprematist room, with its "stylistic unity" was not only perceived by its contemporaries as a pioneering shock and awe pictorial attitude. It was also fingered as a "maladroit" painting manner lacking seriousness and method. The Russian avant-garde was divided. The photograph with all its mystery and auratic strength has also to be contextualized as the portfolio of a radical positioning within a radical group. A radical monologue between Malevich and himself.

This monologue reminds me that there isn't a contemporary lyrical response to the pictorial blindness of the monochrome,



Kasimir Malevich's Suprematist Room in the 0.10 Exhibition, Petrograd, 1915.

⊗⊗
Linda S. Boersma, 0.10-The last futurist Exhibition of Painting. Rotterdam: 0.10 Publishers, p. 41-45.

nor a prayer or a wacry inspired by this icon. All the modern Virgils brewing in Moscow and Petrograd, Khlebnikov, Mandelstam, Mayakovsky, Iessienin, and many others, deeply active in changing the construction of poetic meaning, dismantling the semantic mimicry of experience (real and fictionalized) could have brought this “mute poem”, this futuristic nostalgia, into the realm of words and sounds. But they didn't. Too bad Khlebnikov, particularly him, with his time travel sincretic imagination, didn't attend the show. His “Zaum” transrational poetics, his talent to deal with “eyewords” (“words that you can see with”, scopic words) and “handwords” (“words you can do with”, building words) would surely bring out the semaphoric harmonies, colour dissonances and geometrical dynamism of the installation. A transrational “ekphrasis” would be the right written emulation of the barbarism, the kinetics, the conflicting flow of primary colors and the opened “pandora box” of secularized symbols, as Rosalind Krauss once observed ☹☹, that lived in that supreme room.

Though R. Krauss is refering in her 1979 essay to the cruciform structure embedded in so many modernist abstractions, the Black Square can be included in this reasoning. Like Pandora's box, the Square unfolds a sequence of enduring “chain reactions”. An ante-diluvian landscape, a sense of wanted doom, precedes it: the cubist visual and optical revolution created a new and irreversible momentum in figurative painting; cubism's explosive emulsion of form into an endless intersection of the object with itself, is a coming of age for modern western painting as much as perspective and spatial illusionism had become in high renaissance; futurists, as they travelled in 1910 to Paris to find new solutions for their “et pictura poiesis”, would explore and enhance the technical lesson of Picasso and Braque's pictorial decomposition of the figure/ground relationship and turn it into a fragmented depiction of bodies and machines dissolving into surfaces of movement: visual poetry would be found not in the inbetween space of opposed objects but in the transmutation of the solid, dense world of form into the flowing and unperceived world of duration; modernist painting had found a way (not necessarily the exclusive one) to turn the experience of image making and object visualization into a time process. But all these events were about solving the problem of representation in the century of techno kinetics and social-political kinetics. Cinema and social revolution were clearly two cognitive and aesthetical paths where fixed representation had become insufficient if not almost obsolete. But Malevich's painting goes beyond that conundrum. It closes a door but a revolving one, meaning it opens new perspectives

30

Rosalind Krauss, *Grids, October, Vol.9 (summer 1979)*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p.52.

in the development of the pictorial device where there is no longer a monologue between the object and its embodiement as a multiple nor a revisitation of nature's presence.

It is, instead, about an eternal present whose unfulfilled past of relapsing memories, still has the power of a high tide bringing us delay and indeterminacy: we look at a square but our gaze does not see nor contents itself with the evidence of a square enclosed by its limits. There must be something else, probably something that is only in our heads as it was originally and secretly in Malevich's head but something that like a deluge kills any common sense, any affection for the picturesque, and revokes all vapid and obedient reading of what art is all about. Devoured by hesitation, exasperated as one may be, (after all the square is, visually speaking, a very poor image, a depleted escape from pictorial expertise, an aesthetical deprivation), one can still find, as in the chinese saying, infinity collapsing the limits of our beliefs. Discomfort is the middle name of this square.

There is in Khlebnikov's prose poem, “Ka” (1915) which I mentioned earlier, a moment where he accidentally steps into the realm of the Black Square: He is talking about gaming, specifically gaming with the universal will and his words seem adequate for a provisional conclusion: “(...) you could even take a damp sponge and wipe the constellations from the sky, like yesterday's lesson from a blackboard in school. ☹☹”

31

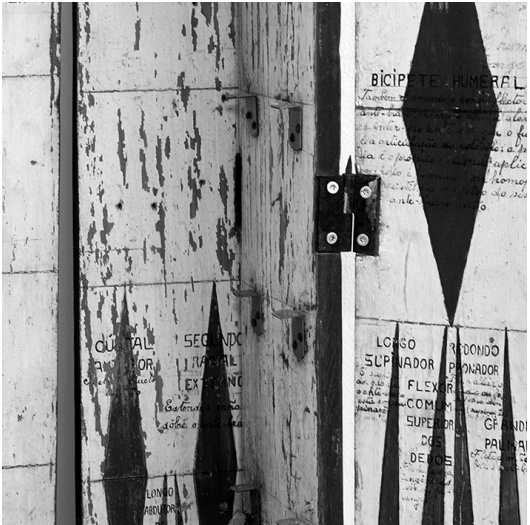
Velimir Khlebnikov, *Op.Cit.*, p.60.

Pedro Pousada

DARQ-FCTUC, COLÉGIO DAS ARTES, CES.
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Pedro Pousada (Lisboa, 1970), é artista visual e Professor Auxiliar da Universidade de Coimbra desempenhando funções docentes no Departamento de Arquitetura da FCTUC e no Colégio das Artes de que é subdiretor e onde desenvolve funções de coordenação do Doutoramento em Arte Contemporânea desde 2012. A sua atividade científica tem estado sobretudo ligada às relações entre modernidade artística e cultura arquitetónica no séc. XX tendo publicado a sua investigação em diversas revistas académicas. Foi membro da direção do CAPC (2012-2015) e é colaborador da mesma instituição cultural na área da produção ensaística sobre Arte Contemporânea. Mail: pedro-pousada@netcabo.pt

Pedro Pousada (Lisbon, 1970) is a visual artist and also an Assistant Professor at the University of Coimbra. He teaches in the Architecture Department of the FCTUC and at the Colégio das Artes (College of the Arts) where he is deputy director and one of the coordinators since 2012 of the Contemporary Art PHD. He is a researcher at CES (Centre for Social Studies) and his scientific activity has been mainly focused in the relations between artistic modernity and architectural culture in the xxth century. He has published in several scientific journals. He was a member of CAPC (2012–2015) and collaborates with the same art institution as a writer of Contemporary Art subjects. Email adress: pedro-pousada@netcabo.pt



DURAÇÃO

DEL FIM SARDO

Less in art is not less.

More in art is not more.

Too little in art is not too little.

Too much in art is too much.

AD REINHARDT, *Apud* LUCY LIPPARD, AD, 1966.

O monocromo negro é uma das mais recorrentes figuras da arte moderna. A sua história está indissociavelmente ligada à história das vanguardas russas por via de uma pintura que Kasimir Malevich apresentou na exposição *O, 10*, que teve lugar em Petrogrado entre 19 de Dezembro de 1915 e 19 de Janeiro de 1916. A história da pintura e da sala que continha, no mínimo, outras 20, está sobejamente contada, bem como muito foi escrito sobre o manifesto que deu o título ao conjunto de trabalhos, o Suprematismo em Pintura. Embora a história da pintura monocromática não possa, em rigor, ser indexada ao quadrado negro, originalmente *Quadrilátero*, ou *Quadrângulo* de 1915 de Malevich, já que se trata, de facto, de uma pintura a preto e branco, no universo das ficções da arte moderna é ele que ocupa freudianamente a figura do pai. A pequena pintura conheceu, como é sabido, quatro versões, se excetuarmos a inclusão do quadrado negro no cenário de *Vitória Sobre o Sol*, de 1913: a que referimos, de 1915, uma segunda de 1923 (ou seja, do mesmo ano das três pinturas monocromáticas de Rodchenko, *Cores Puras: Vermelho, Amarelo, Azul*), uma terceira em 1929 e uma última – a que terá acompanhado o caixão de Malevich – no início da década seguinte, hoje pertença da Coleção do Hermitage. No Manifesto “Do Cubismo ao Suprematismo em Arte, ao Novo Realismo em Pintura, até à Absoluta Criação”, publicado na data da exposição de Petrogrado, a recusa da intuição e da sensualidade são colocados como a saída para a arte que tinha sucumbido à (sic) pornografia. O tom geral do manifesto é de uma extrema pudícia em relação ao corpo, não só – o que seria compreensível – pela recusa de qualquer representação, mas porque a presença do corpo é o sinal

de uma decadência da arte em direção à estética, isto é, ao domínio dos sentidos e da sensorialidade. O puritanismo do manifesto é pungente, mesmo se tomarmos em consideração a natureza arrebatada das vanguardas e a necessidade de produzir um efeito – um desempenho transformador, ou aquilo a que, no jargão da arte mais atual, se veio a chamar uma performatividade. A pintura, sob este manto de recusa da sensorialidade, defendida apesar do caráter claramente matérico das várias versões do *Quadrado Negro* – e que, aliás, viria a adensar-se em *Branco Sobre Branco*, de 1918, curiosamente quase da mesma dimensão do seu irmão negro de 1915 – passa a ser permanentemente entendida, pelo menos no discurso de Malevich e que perpassou pelos discursos das primeiras vanguardas, como uma prática funcional. T.J. Clark, em *Farewell to na Idea*, © defende, precisamente a ideia contrária, na pegada de Michael Fried: que a qualidade pictorial destes momentos cruciais da pintura enquanto objetividade não representacional (pelo menos esta é a intenção expressa de Malevich) está intimamente ligada à sua qualidade enquanto pintura. Embora Malevich, nos anos de Vitebsk, tenha reduzido a sua prática artística em favor de uma atividade eminentemente discursiva e didática, os exemplos que foi produzindo de criação artística, embora legíveis a partir de uma semântica que está intimamente ligada ao discurso, nunca abdicam de uma determinada qualidade de procedimento pictórico. O que tipifica o *Quadrado Negro* e a sua ligação ao futuro do monocromatismo será, então, não tanto a sua efetiva vocação terminal como pintura, mas sobretudo a forma como abdica da composição cromática no sentido musical para se dedicar a uma composição formalmente estrita e rígida que dispensa a pintura como uma prática cromaticamente composicional – como um esforço fenomenológico que se exerce a partir da teoria cromática de Goethe de 1810. Benjamin Buchloh © reforça esta ideia partindo do princípio que a recusa fundamental de Malevich – e, portanto, a sua grande contribuição para o estabelecimento de um género, o monocromatismo –, reside na distância que gera entre uma abordagem pictórica que se concentra numa mística da cor (e, conseqüentemente, na composição) e uma prática da pintura como um exercício não relacional sobre a materialidade e o realismo da cor enquanto tal – e não da cor “local”, ou seja da cor na sua função denotativa, reprodutiva da cor das superfícies dos objetos. Neste processo, Buchloh reconhece três indagações: a primeira é a libertação da cor de qualquer procura mística, composicional, conotativa. Tal procura só pode exercer-se a partir de uma abordagem puramente

1
T.J. Clark, *Farewell to na idea: Episodes in the History of Modernism*. Yale, Yale University Press, 1999.

2
Benjamin H. D. Buchloh, *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth Century Art*. Cambridge, Massachusetts, Londres, Reino Unido. The MIT Press, 2015. Pp 336-342.

ótica e material da cor. A segunda indagação liga-se à cor inerente aos materiais, o que é, aparentemente, uma declinação da procura anterior. A terceira preocupação diz respeito à abolição de qualquer interação cromática no interior da prática representacional da pintura, no sentido em que não parece haver nenhuma possibilidade de hierarquia no plano pictórico, quer em termos do desenho, quer em termos cromáticos. O texto de Buchloh salienta a questão da materialidade e não hierarquização do plano pictórico o que, aliás, tem vindo a ser objeto de inúmeros ensaios. José Gil, na sua Última Lição, chama a atenção para a flutuação no espaço das figuras de Malevich do período suprematista, o que implica uma materialidade dos planos num plano não hierárquico. Esta não hierarquia é claramente a-histórica, na medida em que não se fundamenta em nenhum tipo de exercício da imagem pictórica, mas na possibilidade de gerar um grau zero da composição, a partir de uma figura estável e não interativa que flutua contra um fundo, ou, como diz T. J. Clark citando imprensa da época (de 1915) que se comporta como um ecrã que se projeta no espaço. De facto, o fundo branco contra o qual se recorta o quadrado, continua a manter, na estratégia do *Quadrado Negro*, uma lógica de relação figura/fundo. O que significa que possui, ainda e também, uma incapável hierarquia na composição pictórica (que continua a ser a de dois quadrados, centrados) com relações de mútua dependência. A paternidade do monocromo inicia-se, portanto, sob a égide de uma curiosa contradição, que tanto pode ser entendido na sua própria fenomenologia, como também na fundamentação da sua retórica justificativa: se a sua vocação é radical (no sentido de que procura recuar até uma possível raiz de qualquer linguagem pictórica) e/ou terminal (no sentido que Nicolai Tarabukin atribuiu aos monocromos de Rodchenko), como se pode manter uma estratégia compositiva que segue a hierarquia compositiva que pretende, definitivamente, eliminar? De facto, a natureza dúbia do Quadrado Negro exerce-se em duas instâncias, naturalmente contraditórias: a sua vocação terminal (da representação, da pintura e da sua sensualidade) é traída pela própria relação ambígua entre figura e fundo, mas também pelo caráter eminentemente pictórico do conjunto; a continuidade do *Quadrado Negro* em mais três versões posteriores instaura-o como uma possibilidade de futuro. É que o reiterado uso do quadrado como símbolo, a sua colocação no espaço aquando da sua apresentação inaugural – com todo o eco, por demais comentado, em relação à figura do ícone –, a visão de uma pintura radical, um grau zero terminal, tudo se cruza no sentido de produzir uma metafísica da materialidade que contraria a tónica na sensorialidade em função de um desígnio superior – e esse desígnio pertence à metafísica pela sua teleologia.

Ora o futuro é para ser cumprido e, portanto, o *Quadrado Negro* veio a representar uma redenção para a própria prática da pintura, forneceu-lhe uma possibilidade de continuação, aparentemente liberta da tirania da representação, recuperando até, no meio do tumulto do futurismo, nos interstícios do abandono da pintura por Duchamp, no conflito com os construtivistas, a possibilidade do estabelecimento de uma nova tipologia pictórica, uma categoria ou, como lhe poderemos chamar, uma figura. O monocromatismo que desponta das contradições do *Quadrado Negro* abrem a possibilidade para, à semelhança do retrato, da paisagem, da natureza morta, se estabelecer uma figura que atravessaria a modernidade em direção às segundas vanguardas.

É dos livros a genealogia posterior do *Quadrado Negro*: nas telas fendidas de Lucio Fontana, nos monocromos de Yves Klein, nas pinturas brancas de Robert Rauschenberg, em Ad Reinhardt, no Mark Rothko tardio, em Anne Truitt, nos *Achrome* de Piero Manzoni, em Robert Ryman ou Elsworth Kelly ©, só para referir os exemplos mais citados, quer tenham optado por uma redução do cromatismo ao negro ou ao branco. Em todos estes casos, no entanto, a questão da superfície é um assunto fundamental. Para além do exemplo metódico de investigação quase linguística e serial de Robert Ryman, a questão da superfície pictórica está presente na prática da monocromia e por duas vias diferentes e mesmo contraditórias: como exacerbação da prática metódica e manual da pintura, reduzindo as variáveis da prática pictórica a uma linguagem gestual não expressiva que só pode exercer-se de uma forma serial e num aparente esgotamento das possibilidades combinatórias de um léxico previamente estabelecido; ou como apagamento do procedimento pictórico, como em Anne Truitt, John McRacken ou nesse momento fundador que se encontra nas pinturas brancas de Robert Rauschenberg. Este último quase sumariza didaticamente a passagem do exercício mais simples da pintura – a pintura a rolo sobre tela, aplicando tinta de esmalte que, pelo reflexo, substitui qualquer qualidade de superfície pela devolução do envolvente, num esforço de anulação de qualquer qualidade pictórica que resultaria, no entanto, numa estilística da superfície do monocromo impessoal que perduraria até aos *Grau* de Gerhard Richter, superfícies espelhadas que já não possuem outra epiderme senão o cristalino do vidro. No entanto, a estória das *White Paintings* de Rauschenberg prolongar-se-ia ainda pela rutura em relação à manufatura pelo artista, na medida em que as versões de 1962, realizadas para a exposição organizada por Pontus Hukten em

Estocolmo, foram “instruction paintings”, já que Rauschenberg terá enviado somente indicações do tipo de tinta, cor e dimensão, tendo as pinturas sido executadas localmente. Já as versões de 1968 terão sido pintadas por Brice Marden, assistente do artista, para uma exposição organizada por Ivan Karp ©. Nestas duas versões antitéticas existe, no entanto, um ponto comum que reside na possibilidade do monocromatismo se interligar com o serialismo, propondo uma pintura que vive da sua insuficiência como objeto excepcional,

④ Edward Strickland, *Minimalism: Origins*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, pp. 26-31.

flupke expose



© Hergé/Moulinart 2019

único e irrepetível. A mesma questão pode ser encontrada no trabalho de Michael Biberstein a partir de 1980, na sua fase “linguística”, como lhe chamava, ou, de uma forma mais permanente em Fernando Calhau, artista que desenvolveu todo o seu percurso a partir da redução da paleta ao negro, metodicamente exercida ao longo do seu percurso, desde 1978 até à sua morte em 2002, no que parece ser um caso único de artista permanentemente dedicado à redução monocromática em direção ao negro. O caso de Fernando Calhau merece, portanto, uma atenção especial, na medida em que o seu processo pictórico é indissociável de um enorme cuidado com os processos da pintura em si mesmos, nomeadamente na preparação da tela, realizada de forma quase obsessiva até eliminar completamente a trama do tecido e, em última instância, fazer desaparecer qualquer traço de manualidade ou organicidade. Ora este resultado era tentado com um enorme esforço manual e sofisticação técnico-pictórica, fazendo do monocromatismo um exercício de virtuosismo, na esteira de Ad Reinhardt. Curiosamente, o trabalho de Fernando Calhau, pela continuidade de procedimentos e estabilidade da procura durante longos períodos de tempo, pode ser sintetizado em longas séries que, no entanto, não deixam nunca de reafirmar cada pintura *per se*. Buchloh identifica este procedimento na pintura de Yves Klein como um exercício reacionário, tingido pelo misticismo do caráter único de cada pintura, parecendo escapar-lhe que a questão da *Factura*, tal como a entende (articulada também por Yve-Alain Bois) não se aplica à ironia, ao jogo arduoso com o mercado e à trama de enganos que Klein cerziu. Uma coisa, no entanto, parece ser relevante: a questão do monocromo encontra o seu processo de expansão e categorial a partir do seu cruzamento com a serialidade. E daí que seja relevante o processo de repetição do *Quadrado Negro* nas suas várias encarnações em Malevich por dois motivos. Porque a repetição é inerente à geração de diferença, isto é, a repetição em série nunca é a sucessão do mesmo, mas de um sucessivo que comporta uma (maior ou menor) variação dentro de um quadro de possibilidades – que podem incluir a manutenção do formato, do tratamento de superfície, da dimensão – e, a partir de aqui, incluir séries de variações, eventualmente ínfimas, como sucede com a série de quatro *Quadrados Negros* de 1915, 1923, 1929 e 1931 (possivelmente); mas também porque a serialidade, cortando com a exemplaridade, não só origina um diferente processo de valor, uma diversa relação da pintura com todas as restantes pinturas que se lhe assemelham, mas também, por antonomásia, com as que possuem uma lógica soliloquial, remetidas para a taxidermia das obras-primas. Nesse sentido, a vocação do *Quadrado Negro* não seria a da figura finalista, o grau zero da pintura, mas a possibilidade da sua conversão

numa prática repetitiva que produz, nessa repetição, a sua mecânica de sentido. Também por essa razão, a estabilidade dos formatos (o uso do quadrado em muita pintura monocromática) deriva de uma necessidade de estabelecimento de parâmetros que permitem a micro-variação – e que melhor exemplo não poderia haver do que a extraordinária e interminável série de *Date Paintings* de On Kawara. E as palavras são arduas, porque o que define as *Date Paintings* é, precisamente a sua condição de pinturas que assinalam, com terrível precisão, a sua mortalidade, exacerbando a última característica que gostaria de referir em relação ao monocromatismo serial, a sua vocação temporal. Uma série implica sempre uma temporalidade na presença, no seu espaçamento, na sua finitude.

Nesse caso, o monocromatismo reencontra o problema da composição, não como fenómeno interno à superfície pictórica, mas no intervalo, no hiato.

Segundo Douglas Kahn ⁶, não é possível fazer paralelismos entre o desenvolvimento da arte das primeiras vanguardas e a música, na medida em que os sistemas produtivos são demasiado diferentes: a música erudita sempre necessitou de grandes estruturas de produção – a orquestra, o coro, a sala de espetáculos, o empresário, o patrono – não sendo o seu modernismo o senão uma diferente possibilidade do exercício compositivo, sempre dentro do sistema da música, com a sua disciplina, regras, sistema de ensino, normas de virtuosismo. Nesse sentido, a questão do fim da música face a um campo mais vasto do som não se colocou, senão dentro do eixo futurista de Luigi Russolo, por exemplo, com uma estratégia mimética em relação à máquina que o transformou em espetáculo de atração de público pelo exercício mimético dos instrumentos que criou, os *intonnarumori*. Neste sentido, qualquer relação direta entre o serialismo em música e a prática serial na pintura, só aliás plenamente desenvolvida a partir do final dos anos de 1940, deverá ser entendida como abusiva, quanto mais não seja porque o universo do som não possuía qualquer formulação artística fora do sistema da música até à Segunda Guerra, o que não acontecia no campo das artes visuais que existiam num complexo de sistemas artísticos de imagem, sendo a pintura um dos seus subsistemas e, nesta, as diversas tipologias que se foram desenvolvendo, figuras protocolares de produção de transcendentais para a possibilidade do exercício judicativo.

Durante os anos que se seguiram à Segunda Grande Guerra, no campo das artes visuais, os subgéneros pictóricos, nos quais

⁶ Douglas Kahn, *Noise Water Meat: a History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachussetts, Londres, RU, The MIT Press, 1999, pp. 101 ss.

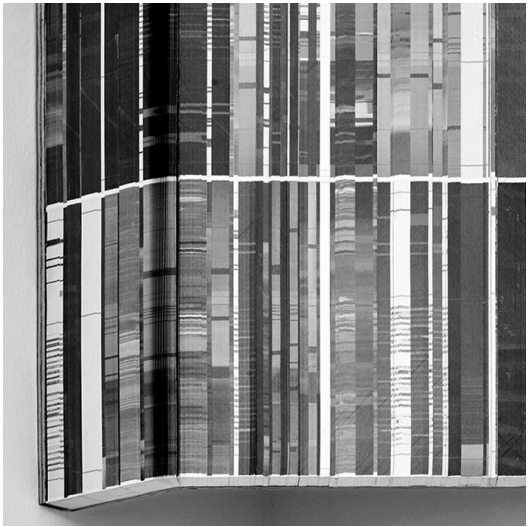
se desenvolve o monocromatismo, produzem, em simultâneo, processos complexos de autorreferência que incluem formulações antropológicas próprias, poéticas, discursos fenomenológicos, arqueologias dos seus processos – e estabelecimento de linhagens. Se o problema da relação entre expressividade e autoria se vem a desenvolver de forma intensa, com a gestação de possibilidades de produção imagética que prescindem da expressão em favor da determinante linguística, bem como da marca corporal da mão, preterida pela aparência fria da produção industrial (o que, aliás, não só é próprio do monocromatismo, como também do universo da Pop), será interessante poder agora comparar com o desenvolvimento, no campo da música, da possibilidade que surge com a redução dos recursos compositivos até à apresentação de *Trio for Strings*, em 1958, de La Monte Young, como resume Edward Strickland, , “construído somente de tons sustidos e silêncios.” O monocromatismo da peça de Young, apesar da sua complexidade tonal, apresenta uma correlação com a pintura monocromática serial de forma mais direta do que o eco duchampiano que reverbera em 4’33” de John Cage, programaticamente vinculado às *White Paintings* de Rauschenberg, agora em relação às pinturas negras de Stella, que foram apresentadas no mesmo período @. Sem produzir qualquer isomorfismo direto, o que o nascimento da música de Young e Terry Riley (outro compositor fundamental nesta óptica) e a sua relação como a pintura monocromática, radica na forma como uma possibilidade para a prática artística parece poder afirmar-se de forma transversal, e que pode ser formulada da seguinte forma: o que o monocromatismo acarreta, em primeiro plano, para a prática da imagem pictórica, é a possibilidade de uma pintura que se desenvolve no tempo, a partir de uma moldura espacial estável. Esta temporalidade só pode ser produzida a partir da repetição e esta, só se manifesta a partir de um intervalo. A métrica deste intervalo, a sua duração, são produzidos em função de uma determinada espacialidade, como uma partitura do espaço que comporta a sua apresentação, indexada, portanto, à presença e fisicalidade do espectador engolido numa diegética pictórica que vive da materialidade da sua presença.

Paradoxalmente em 1915, o *Quadrado Negro*, saltando como um ecrã do seu canto neoplatónico, antevia a possibilidade da pintura no dealbar do cinema – estabelecia o seu fora-de-campo, o intervalo e, inevitavelmente, a duração a partir da sua arrogante estabilidade.

④ Edward Strickland, op. Cit., p. 121.

Delfim Sardo (1962) é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coordena o Mestrado em Estudos Curatoriais do Colégio das Artes. É membro associado do Institut Acte, Paris I, Panthéon Sorbonne. Foi consultor da Fundação Calouste Gulbenkian, Diretor do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém e é atualmente responsável pelo programa de artes visuais da Culturgest. Foi Presidente da AICA Portugal. Foi curador da Representação Portuguesa à 49ª Bienal de Veneza em 1999 e à 12ª Mostra Internacional de Arquitetura, Veneza 2010. É autor de vários livros no campo da Teoria da Arte e dos estudos monográficos sobre artistas.

Delfim Sardo (1962) is an Assistant Professor of the Faculty of Humanities of the University of Coimbra. He coordinates the Master's Degree in Curatorial Studies of the College of the Arts. He is an associate member of the Institut Acte, Paris I, Panthéon Sorbonne. He was a consultant of the Calouste Gulbenkian Foundation, Director of the Center of Exhibitions of the Cultural Center of Belém and is currently responsible for the visual arts program of Culturgest. He was President of AICA Portugal. He was curator of the Portuguese Representation at the 49th Venice Biennale in 1999 and at the 12th International Architecture Exhibition, Venice 2010. He authored several books in the field of Theory of Art as well as monographic studies on artists.



UM CORPO NUNCA ESTÁ PERANTE UM QUADRADO NEGRO

LUÍS ANTÓNIO UMBELINO

1. A PREPARAR O PRIMEIRO CONJUNTO
DE PEÇAS DO PUZZLE

O que pode um corpo perante um quadrado negro? O que pode empreender de mais fundamental? Eis uma possibilidade de resposta: ensinar o que é a noite.

A formulação é, obviamente, metafórica: longe de qualquer dualismo, trata-se de sugerir que o corpo que sou é o meu primeiro modo de conhecer e significar e que, portanto, “ensina algo” antes da própria consciência expressa sequer se constituir como tal. Dito de outro modo, o corpo sabe bem mais sobre o mundo (e sobre os quadrados negros) do que “eu”. O problema é, então, o de saber o que, neste sentido profundo e pré-reflexivo, *se pode aprender como corpo* na noite. Contentemo-nos com um início de resposta, repartida por dois conjuntos de peças de um puzzle teórico que ficará aqui irritantemente incompleto e desarrumado.

2. O PRIMEIRO CONJUNTO DE PEÇAS DO PUZZLE

O primeiro conjunto de peças do puzzle organiza-se em redor de um ponto preciso da análise que pode ser apresentado nestes termos: enquanto corpo, nunca nos encontramos frente à noite.

De facto, para um sujeito incarnado o espaço noturno nunca é um objeto frontal, uma pura coisa integralmente abarcável e exaurível. Esta afirmação guarda duas implicações subtis que merecem atenção. Por um lado, diz algo de essencial sobre a nossa condição de sujeitos corporais: porque “somos corpo”, o nosso *modo de ser* mais essencial é constitutivamente mundano, isto é, corresponde originariamente à forma de uma frequência, de uma pertença global ou convivência profunda ao *coração do mundo*. Merleau-Ponty dizia, a este respeito, que “não há homem interior”, que, como corpo, estamos imediatamente e desde sempre do lado do mundo; o que é, se bem entendida, uma ideia bonita: o que sempre entendemos como o mais profundo de nós próprios e o mais bem guardado num interior intocável encontra-se, na verdade, no mundo, nas coisas e nos outros - numa bela paisagem, num rosto atraente, num repasto suculento. Não fossemos corpo e não teríamos mundo; não fossemos corpo - e um corpo que se apaga para nos colocar imediatamente nas coisas e nos outros - e seríamos apenas nós, subsistindo numa triste e seguramente desinteressante clausura autotransparente, certa de si, mas vazia de paisagens, de belos rostos, de bebidas perfumadas e comidas saborosas.

Merleau-Ponty entendeu que esta evidência fundamental da corporeidade - a de ser o nosso “veículo do estar no mundo”, em permanecendo uma forma de concretude que se apaga ⊕ - era particularmente bem ilustrada pela experiência perceptiva. Descobriu-a enraizada nos poderes escondidos, anónimos da motricidade, poderes esses que afirmou, de forma provocadora e revolucionária, traduzirem o esboço mais originário da própria intencionalidade. Assim entendida, a percepção resumia, aos olhos do filósofo, o nascimento de uma ordem de coexistência entre corpo e mundo, algo como um pacto antigo que faz os seus signatários *tomarem-se mutuamente a cargo* e unirem-se numa negociação que faz nascer um sentido de mundo.

Igualmente significativo será o facto de Merleau-Ponty afirmar, assim se esquivando à tradição predominante de pensamento que deu prevalência ao tempo sobre o espaço, que aquele pacto se tece espacialmente: de facto, tal pacto é aquele pelo qual o corpo pode *fruir do espaço* e o espaço pode exercer o seu poder direto sobre o corpo. E aí, algo sempre *fazer sentido*.

Ⓛ Como se fora um fino véu de ausência que a mais pequena dor pode romper ao trazer o corpo para a nossa “frente” - o que altera o mundo, pois quando o corpo monopoliza a atenção tudo o mais se desfoca

De onde uma segunda implicação decisiva pode ser anotada: sendo tal pacto uma forma de nomear a “mistura” entre corpo e espaço, uma mistura que é o “lugar” de nascimento de um primeiro sentido do mundo, deve concluir-se que nem o corpo está no espaço à maneira dos outros corpos e objetos (porque dá ou devolve sentido), nem o espaço é, para o corpo, primeiro, uma realidade objetiva exterior, uma pura coisa por relação à qual o sujeito corporal se encontrasse, em algum momento que fosse, do lado de fora. O que se desvenda no jogo da lógica vivida do corpo e da lógica vivida do espaço e, outrossim, uma filigrana de múltiplos imbricamentos e insólitos prolongamentos mútuos: a realidade vivida do corpo completa-se no vivido do próprio espaço e este, desvendado como o “outro lado” dos poderes escondido da corporeidade, chega ao seu pleno significado prolongando-se na realidade vivida do corpo.

Aqui começam, no entanto, as verdadeiras dificuldades: em que medida - porque é esse detalhe que motiva a presente reflexão - é a experiência do espaço noturno decisiva e reveladora a este propósito?

2. A PREPARAR O SEGUNDO CONJUNTO DE PEÇAS DO PUZZLE

Merleau-Ponty não se enganou ao sugerir (no contexto da análise de que apelidou de “espaço antropológico” ⊕) que, do mesmo modo que se deve distinguir o corpo vivido (fenoménico ou carnal) do corpo objetivo, igualmente se deve afirmar uma análoga distinção entre espaço vivido e espaço objetivo. O segundo define-se geometricamente; o primeiro, ao contrário, deve ser dito uma realidade qualitativa que *aparece a um sujeito concreto* sob a forma de índices de envolvimento heterodoxos. Estes índices - eis o decisivo - são surpreendentemente diferentes das referências quantitativas, abstratas e neutras incluídas na construção (supra-antropológica e supra-corporal) do “espaço objetivo”. Que tais índices qualitativos sejam diferentes, não significa, no entanto, que sejam menos evidentes e menos verdadeiros. Deverá mesmo reconhecer-se que, sob os tentames, sempre abstratos, de tal construção geométrica e matemática do espaço, uma investigação outra da realidade - mais profunda e primitiva - do espaço deve resistir. E tal investigação, justamente, pode bem orientar-se *através do corpo* por razões óbvias: o corpo é desde sempre *do espaço*.

Esta opção de análise reclama, desde logo, o seguinte: substituir ao gesto de interrogação direta e inspetiva do real, uma interrogação sobre o que apenas na relação ao corpo situado chega a

Ⓛ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945), 333.

aparecer, nomeadamente, *como espacial* (como se, desde logo sobre o espaço fosse o corpo a saber “dizer” o que o espaço queria “dizer” dele mesmo). Mas eis a grande complicação: como fazê-lo?

Se quiséssemos recorrer ao clássico jargão fenomenológico, poderíamos responder assim: é necessário efetuar uma *epochè* do espaço representado, objetivado, naturalizado, para aceder à realidade mais primitiva do espaço. Tal é, no entanto, extremamente difícil de efetuar, pois não existe praticamente nenhuma circunstância em que sejamos capazes de conceber algo como o “espaço” fora de um qualquer quadro representativo ou simbolicamente instituído. Como notava M. Richir, poderia mesmo suspeitar-se de que tal *epochè* seria coisa virtualmente impossível se não a confirmasse, enfim, um conjunto de situações concretas em que tal “suspensão” é operada quase espontaneamente e como que num “estremecimento fenomenológico”.

Uma dessas situações, como ensina o célebre fenomenólogo ③, é a da “perda de escala”. Tome-se o caso de uma paisagem avassaladora da qual nos aproximamos, por exemplo, uma grande montanha cujo volume subitamente se *faz presente*: nessa situação o

“grande sem escala” do volume montanhoso desdobra-se primitivamente no corpo percetivo como oscilação selvagem que o faz (na surpresa do tamanho avassalador subitamente apreendido) ora infinitamente pequeno e “esmagado”, ora infinitamente grande e “insuflado”. Isto demonstra que o corpo vivido, nessas ocasiões de descentramento percetivo, tem a sua carne como que engrenada nas próprias hesitações do espaço e oscila ao seu ritmo. Por isso as devém, assim demonstrando exemplarmente a que ponto não está *sobre* o espaço como um objeto entre outros, mas é no espaço *por* entrosamento. Numa palavra, o corpo (o *Leib* ou corpo fenoménico) *pertence indissociavelmente ao jogo das hesitações do espaço*, jogo esse que não é senão aquilo que poderíamos nomear (ainda com uma terminologia richiriana) de espacialização do espaço *a fazer-se através do corpo* (na expressão conhecida de Merleau-Ponty que encontramos em *Le philosophe et son ombre*).

O que não é dizer pouco: o sujeito incarnado não é um “sujeito de espacialização”; se “espacializa”, ou seja, se dá ao espaço referências, é por ser primeiro um “sujeito corporalizado de pertença” ou de “inerência” à espacialização do espaço. Dito de outro modo: é por sermos um corpo cujo dinamismo oscila ao ritmo das vibrações e das hesitações do grande e do pequeno, do próximo e do longínquo, etc., (ou seja, do próprio movimento de espacialização em profundidade do espaço) que o espaço se sabe através do meu corpo – e se sabe primeiro como simples poder de espacialização.

③ Marc Richir, “L’espace lui-même. Libres variations phénoménologiques”, in *ÉPOKHÈ*, 4 (1994), 160

2. O SEGUNDO CONJUNTO DE PEÇAS DO PUZZLE

É precisamente daquela condição complexa de pertença corpórea e daquela dimensão espacializante do espaço que a experiência da noite – aberta pela percepção de um quadrado negro – oferece a demonstração mais radical. Tal pode afirmar-se por uma razão precisa: o escuro da noite resume a situação por excelência de *desorientação*. O nosso segundo conjunto de peças do nosso puzzle teórico organiza-se em redor deste ponto: o caso da noite permite pensar as situações de desorientação como reveladoras de uma espacialidade fundamental que não é, à partida, orientada (o que não significa afirmar a sua homogeneidade), mas em que a respetiva orientação depende da *situação nela* de lugares de referência (primeiro os do próprio corpo) que pressupõem o próprio espaço mais do que o “determinam” ④.

As palavras de Merleau-Ponty a respeito do espaço noturno são aqui de muito interesse: quando, na noite, “o mundo dos objetos claros e articulados se encontra abolido – escreve o filósofo francês – o nosso ser percetivo, amputado do seu mundo de referências seguras, desenha uma espacialidade sem coisa.” ⑤ Note-se o aqui essencial: o corpo (que em outro lugar Merleau-Ponty afirmou ser o ponto zero de um espaço orientado ou centrado) parece ser capaz de, num estrato muito “arcaico”, *redobrar* uma espacialidade primordial que ressoa “sem perfis”, sem planos ou volumes, sem pontos de referência. De facto, numa noite escura ninguém negará que o “espaço claro das coisas percebidas se dobra misteriosamente de um ‘espaço negro’ onde outras presenças são possíveis” ⑥. Estas presenças não são vividas corporalmente como pontos de referência seguros e definidos; mas nem por isso intensificam menos o modo fundamental de convivência espacial do corpo, que ora se sente subitamente mirrar e encolher, ora se sente dissolver e expandir sem limites por convivência anónima com a densidade de um escuro quase palpável. De algum modo, o escuro, ao mesmo tempo que rouba pontos de orientação, amplifica a certeza de *estar em algum lado a ganhar ou a perder espaço*. Estas hesitações são a confirmação da espacialidade primordial, caracterizada porventura pela indistância e pela densidade que parece entupir todos os sentidos numa proximidade insuportável (algo que os neuropatas vivem dolorosamente nas suas angústias noturnas).

A desorientação promovida pela noite é, pois, instrutiva, justamente porque, nela, nenhuma cartografia, mas também nenhum eixo de orientação corporal ter serventia. E, no entanto,

④ Richir, “L’espace lui-même...”, 162.

⑤ Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, 328.

⑥ Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, 257.

nessa circunstância em que as orientações do espaço estão abolidas ou amputadas (numa circunstância que podemos alinhar com a do membro-fantasma), o modo como o próprio espaço “se sabe” através do “meu” corpo desvenda-se minimamente (como se fosse preciso perder as orientações para saber o que é o espaço orientado) ao “fazer” do corpo com os seus polos de orientação (alto/baixo, direita/esquerda, etc.) um “lugar perdido ou errante” ⑦.

O que a este nível acontece é maximamente subtil e complexo: (a) o modo de pertença indissociável do corpo ao espaço é, sem dúvida, estruturante do espaço (o corpo “oferece” ao espaço o alto e o baixo, a direita e esquerda, etc.), mas isto não significa que o corpo seja o “espacializador” do espaço. Ao contrário (b) são as oscilações (a espacialização) do espaço que permanecem a medida (incomensurável) mais originária da situação do corpo, havendo a concluir que, num plano maximamente “arcaico”, a carne do corpo e as oscilações do espaço são indissociáveis. A meu ver poderíamos ilustrar este plano do seguinte modo: a esse nível, as oscilações do espaço estão para o corpo como os batimentos intensos do coração ansioso estão para o “lado de dentro” dos nossos ouvidos quando latejam em ritmo volumoso: coração e ouvidos latejantes – digamos assim neste exemplo – são indissociáveis e oscilam (expandindo-se e contraindo-se, alargando-se e estreitando-se), ao mesmo ritmo. Algo de semelhante se passa entre o espaço noturno e o corpo, o que se revela apenas (c), por exemplo, na experiência de desorientação na noite: quando o escuro amputa o corpo da respetiva capacidade de estruturação - ao torná-la inoperante para a própria orientação no espaço - ao mesmo tempo que o mantém *no espaço* fazendo-o ressoar ao ritmo das hesitações de uma “espacialidade sem coisa”, desvenda-se aquela indissociabilidade (como um fantasma); o que assim *faz falta ao corpo* (uma falta provocada pela desorientação) revela o modo de pertença ao próprio espaço, subitamente desvendado como ausência *qualitativa*. De algum modo, portanto, poderia dizer-se que, no escuro da noite (d) o corpo devém espacializante-espacializado facto que destrói definitivamente as dicotomias clássicas do interior e do exterior ⑧.

Em rigor, querendo interrogar o espaço noturno através do corpo, haveria que considerar aqui três estratos corporais: um primeiro, mais arcaico, que corresponde ao estrato no qual o corpo (o Leib) “se espacializa no movimento de espacialização do espaço”, permanecendo portanto indiscernível de tal movimento e das respetivas oscilações; um segundo estrato no qual o corpo esboça uma estruturação do espaço através dos

⑦ Richir, “L’espace lui-même...”, 162.

⑧ Ou seja: do corpo como saco fechado por uma pele-invólucro e de um espaço entendido como exterior separado e reduzido a extensão de localização).

seus polos de orientação, sem que estes sejam ainda representados ou refletidos, o que significa que apenas se desvendam quando, na desorientação, tais polos de orientação se tornam inoperantes; finalmente, estaríamos em condições de considerar um novo estrato: aquele em que o corpo de carne, com os seus eixos orientadores, é “retomado” na instituição simbólica quer do próprio corpo como lugar-referência, quer do espaço representado por pontos de referência ⑨. Mas este último ponto remete-nos já para uma outra história que reclamaria, talvez, um outro quadrado, talvez com mais cores...

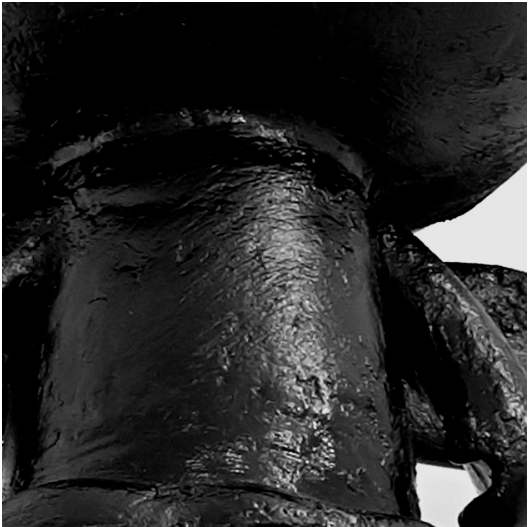
⑨ Richir, “L’espace lui-même...”, 163.

Luís António Umbelino

FACULDADE DE LETRAS—CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS (FLUC)
COLÉGIO DAS ARTES / UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Luís António Umbelino é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador da Unidade I&D - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (FLUC—Portugal) e do projeto de investigação “Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor II” (FFI 2017-82272-P-Espanha). Diretor da “Revista Filosófica de Coimbra”. Publica regularmente em Portugal e no estrangeiro sobre a tradição reflexiva francesa (sobretudo Maine de Biran), sobre o horizonte da fenomenologia contemporânea (sobretudo M. Merleau-Ponty e Marc Richir) e sobre o contexto da Hermenêutica Filosófica (sobretudo P. Ricoeur), sendo a sua investigação centrada nos temas da corporeidade e do espaço. Mail: lumbelino@fl.uc.pt

Luís Umbelino is a Ph.D. Professor at the Faculty of Humanities of the University of Coimbra. Member of the research unit CECH (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos - Portugal) and of the research project “Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor II” (FFI 2017-82272-P-Espanha). Director of the “Revista Filosófica de Coimbra”. Publishes regularly, both in Portugal and abroad, on French reflexive tradition (mainly on Maine de Biran), on contemporary phenomenology (namely on Merleau-Ponty and Marc Richir) and on philosophical hermeneutics (namely on P. Ricoeur). Email adress: lumbelino@fl.uc.pt



WORLDVIEW AS A CONSTRUCTIVIST ACT

BRUNO GIL

The aggregated reflections of feelings in the individual's consciousness – feelings of the most varied kinds – determine his “view of life”[worldview]. (...) The human being can be likened, in a way, to a radio receiver, which picks up and converts a whole series of different waves of feeling, the sum-total of which determines the above-mentioned view of life. (Malevich, 1927) ©

WORLDVIEW AND ITS DIALECTICAL LOGIC

The Russian geo-cultural identity is frequently observed by an *interval* between west and east. That was the main argument brought by Viollet-le Duc's *L'Art Russe* published in 1877, when he searched for a definition of an original Russian art, as a unique composition of Syrian, Indian and Persian elements. His life-long medieval project, arguing for a symbiotic relation between form and structure, pushed him to criticise in the Russian architecture a conspicuous addition of the classical canon as a difficult collage with Oriental references.

More than underlining these abstract notions towards an original Russian cultural identity, as naïve as these can be, by questioning the emphasised *interval* we may bring some light to unravel a *worldview* under construction within a perpetual negotiation of that vast in-between space, which has its highpoint in the dialectical condition of the constructivist project.

In the act of construction of the Russian territory, where distances are difficult to apprehend, and scale distends, a landscape of objects helps to capture a punctual artificiality of nature. Infrastructures are surpassed by superstructures, wishing to become objects, always in self-movement, consciously unaccomplished. We can say that scale becomes valueless, when the micro and macro are conceived with the same “creative energy”, as Iakov Chernikov might argue.

But whereas these objects are politically conceived and artistically expressed, they are realistically constrained by the prevailing logics of social and technical realms, also essential to frame – while criticising – its established *limits* and its possible *phantasies*.

The painted square by Kazimir Malevich can be read as the ultimate sophistication of both *limits* and *phantasies*, charging a quintessential spirit: an oppressive white daylight coming from above is challenged by a nocturn communal dream where black cosmos gives way to a renewed dawn. A reset of the established principles is fulfilled and the pre-existent *worldview* taken to oblivion. A collective memory gives way to a collective movement. The constructivist act is, thus, the inertial *force* resulting from the after-zero.

With this *force*, the low-tech scenography designed by Malevich for the opera “Victory over the Sun” (1913), can reach its high performance. Objects made of wood and paper surpass their material fragility. © A trans-rationality (*zaoum*) is achieved with the arrival of the black square as an icon – “a high-cultural form” – that can be traced back to Malevich’s memoirs of his childhood. The black square shared the spirit he had sensed in peasant art, familiar to the one emanated by Medieval icons painted by the Florentine painter Cimabue, to whom Malevich frequently referred to.

More than a subjective epiphany that kept Malevich awake for several days, the square emerges as a way of going back to basics: a *popular instinct* mirroring reality that we can already trace in the words of Viollet-le-Duc when discussing the Russian art in 1877:

“Ce n’est jamais d’en haut que surgissent les principes vivifiants sans lesquels l’art se traîne dans les pastiches: c’est d’en bas, c’est par le sentiment ou l’*instinct populaire*. Tout renouvellement se fait par suite d’une élaboration dans l’esprit du peuple, des masses: il n’est jamais le produit d’une élite.” ©

① Kasimir Malevich, “Suprematism”, in Robert L. Herbert, *Modern artists on art: ten unabridged essays*. New York, N.Y.: Prentice Hall Press, 1964, p.99. Published originally in K. Malevich, *Die Gegenstandslose Welt: [von] Kasimir Malewitsch, A. von Riesen* (trans.), Bauhausbücher, 11. München: A. Langen, 1927.

② After the October Revolution, the traditional construction materials in Russia, where stone was scarce, were wood and brick that continued to structure buildings and also to assemble small ephemeral objects – the propaganda kiosks, and stage sets. The avant-garde collision between the two cylinders that compose Konstantin Melnikov’s house, was conversely materialised with brick walls.

③ Eugène-M. Viollet-le-Duc. *L’art russe: ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*. Paris: Vve A. Morel, p.257, 1877.

In this sense, if we observe the Bronze statue of Peter the Great in Saint Petersburg (1782) designed by the French sculptor Étienne Maurice Falconet, we can say that the stone pedestal is the true icon, more than the statue itself. When carved and made abstract, its effective heaviness is visually emptied, while revealing its own formal self-content: the diagonal, the upwards force, the eruption of a constructivist act. This pedestal is a “proun” *avant la lettre*. Controversially, or not, if formally assessed, it has in its conformation the potential leaning revealed in the Lenin’s tribune designed by El Lissitzky.

Moreover, this might be considered within Lenin’s reading of Hegel’s “dialectical logic”, critical of eclectic short views, arguing that an object should be taken in development and in self-movement, and “if we are to have a true knowledge of an object we must look at and examine all its facets, its connections and “mediacies””. ©

We can perceive this “dialectical logic” as the constructivist *worldview* in the Soviet realm and, as such, the uncompletedness, the instability, appear precisely as the aura of the unfinished project of constructivism.

HOUSE UNDER CONSTRUCTION

The constructivist act is, hence, fuelled with a self-movement of becoming-other, where (dis)location is paramount in the processes of (trans)formation. When these processes are fully expressed through objects, they represent nothing but their intrinsic formal construction, while mirroring and enacting a hermeneutic framework. The *worldview* becomes other, as Malevich contends in “Suprematism” (1927), the second essay of his major treatise “Non-Objective World” (*Die Gegenstandslose Welt*):

“Now that art, thanks to Suprematism, has come into its own – that is, attained its pure, unapplied form – and has recognized the infallibility of non-objective feeling, it is attempting to set up a genuine world order, a new philosophy of life. It recognizes the non-objectivity of the world and is no longer concerned with providing illustrations of the history of manners.” ©

Nevertheless, while opening a world of novelty, this non-objective *worldview* also brought doubts and misinterpretations, namely in regard to the

④ Vladimir I. Lenin. *Lenin’s Collected Works. 32*. (trans. Yuri Sdobnikov). Moscow: Progress Publishers, 1965 [1920–21], p.94. This sentence will be the epigraph of Nikolai Krasilnikov’s diploma thesis, *Problems of Modern Architecture* (*Problemy sovremennoi arkhitektury*) supervised by Moisei Ginsburg’s studio in Vkhutemas. See Nikolai Krasil’nikov. “Problemy sovremennoi arkhitektury”, *SA-Sovremennaya Arkhitektura*, 3(6), p.170–176, 1928.

⑤ Kasimir Malevich, “Suprematism”, p.101–102.

beacon of Suprematism – the Black Square. As Aleksei Gan claimed in 1927, art critics will not decide what a black square on a white background represents: the disintegration of the bourgeoisie or, conversely, the rise of the young proletariat. Hence, “about Malevich we do not write.” ①

Actually, Gan was trying to make his own decision, attempting a re-enactment of Malevich’s theories, in front of the shortcomings brought by the rationalist movement, headed by Nikolai Ladovski. His rationalist movement, even if rejecting yesterday’s styles, was still atavistic and disconnected from everyday life. On the other hand, Malevich’s metaphysical formulation opened up a world of possibilities between painting and the third dimension. A “suprematist architecture” should maintain weight, speed and movement as its main features, similarly to a “suprematist painting”.

Bringing forward this third dimension, “arkhitektons” (1920s) constitute an archetype for suprematism. Where the horizontal model *Alfa* reveals the deep structured volume colliding with minor elements, paused in their territorial dislocation, the vertical model *Gota* evokes the vertigo of form, extruded in its aerial flight. We regard those models as an experimental *constructivist act* between two suprematist archetypes of a house: first, its fundamentals in the “House under construction” (“Stroyuschiysya dom”) (1915-16) ② [FIG.1] and, secondly, its application in the “Houses of the Future Leningrad” (“Planity (doma) budushchego Leningrada”) (1924) ③. Whereas, in the latter, elements have collided and coalesced into one *planity*, the “House under construction” can be interpreted as the conception of Malevich’s own suprematist *worldview* of art: the art under construction with single coloured elements cosmically relating to each other in space.

Indeed, the act of “transition” between elements consists in a powerful means to unveil the inventive capacity of the designer and his constructivist spirit. The way the (trans)formation is conceived and made present in the design, is translated into the hermeneutic formulation of the constructed composition – the “conjugation” as later theorised by the “Soviet Piranesi” Iakov Chernikhov. ④

④ Essay by Aleksei Gan on Malevich published in the OSA journal, SA - *Sovremennaiia Arkhitektura* (Contemporary Architecture). See Алексей Ган. “Справка о Казимире Малевиче”. СА-Современная архитектура. п.3, p.104-106, 1927.

⑦ This work is in the collection of the National Gallery of Australia in Canberra. See <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=36797>.

⑧ This work is in the collection of the Museum of Modern Art in New York. See <https://www.moma.org/collection/works/35590>.

⑨ “Conjugation” is one of the four classes of the constructivist solution, besides “amalgamation”, “combination”, “assemblage”. See Catherine Cooke. *Fantasy and Construction: Iakov Chernikhov’s Approach to Architectural Design*. London: Architectural Design, 1984. Chernikhov’s “The Construction of Architectural and Machine Forms” (1931) reveals a concrete outlook on how to translate a cosmological suprematism, free of gravity, into a tectonic investigation where forces between elements were crucial to a project’s eventual materialisation.

“Conjugation” depends on the “interval” between formal conditions – departing from one form and reaching another. Constructiveness, appears, thus, as a sublimation of forms – supremely achieved in visionary projects by Ivan Leonidov. The more its representations express force, tension, rhythm, dynamics, ⑩ the more its forms are pushing the limits of reality and reaching “zero”.

This is the Malevichian “Suprematist Mirror” (“Suprematicheskoe zerkalo”) (1923) ⑪ in action, where “the world as human distinctions” is equal to zero. Therefore, the “after-zero” is itself a revolution. Malevich’s avant-garde aura continued henceforth. Fifty years later, the constructivist movement caused astonishment in the 1960s and 1970s, taking a formal rebirth elsewhere, freed from the original ideology. After one hundred years, it keeps persisting in smaller revolutions, in architecture and art [FIG.2], as a broader *worldview* in perpetual construction determined by “aggregated reflections of feelings in the individual’s consciousness – feelings of the most varied kinds”. ⑫

⑩ As argued in Moisei Ginsburg’s essay *Rhythm in Architecture* (Ritm v Arkhitekture), first published in 1923.

⑪ See Kasimir Malevich, “Suprematicheskoe zerkalo.” [The Suprematist Mirror]. *Zhizn’ iskusstva*, n. 20 (895), p.15-16, 1923.

⑫ Kasimir Malevich, “Suprematism”, p.99.

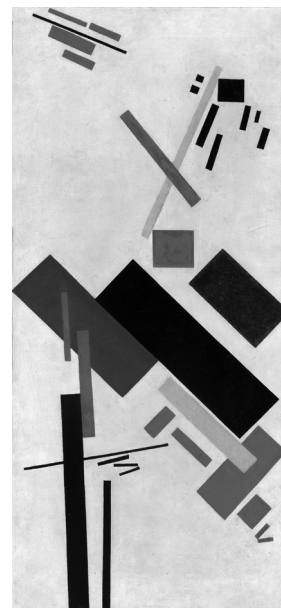


FIG. 1 ← “Stroyuschiysya dom” [House under construction], Kasimir Malevich, 1915-16. National Gallery of Australia.
FIG. 2 → “The Unknown House”, Pedro Pousada, 2018. Photo: Pedro Pousada

Bruno Gil é Investigador no Centro de Estudos Sociais e Professor Auxiliar convidado no Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, onde é docente nas áreas de Teoria e História. Com uma abordagem cultural ao ensino e à investigação em arquitectura, ao visar simultaneamente as especificidades dos seus lugares e as redes de transferência de conhecimento, escreveu artigos para publicações como “arq: Architectural Research Quarterly”, “Docomomo Journal”, “Writingplace Journal,” e “Joelho”, e em 2017 concluiu a sua tese de doutoramento intitulada Culturas de Investigação em Arquitectura: Linhas de pensamento nos centros de investigação, 1945-1974.

Bruno Gil is Researcher at the Centre for Social Studies and guest Assistant Professor at the Department of Architecture of the University of Coimbra, where he teaches architectural theory and history. With a cultural approach to architectural education and research, aiming both for site-specific peculiarities and knowledge transfer networks, he has published essays in “arq: Architectural Research Quarterly”, “Docomomo Journal”, “Writingplace Journal,” e “Joelho”, Writingplace Journal and Joelho, and in 2017 he completed his doctoral thesis entitled Architectural Research Cultures: Lines of thought within research centres, 1945-1974. bruno.gil@uc.pt

ARTISTAS

Albuquerque Mendes
Armando Azevedo
Angelina Mbulo
António Olaio
António Silveira Gomes
Carlos Antunes
Daniel Nave
Felippe Moraes
Jo Joelson
João Queiroz
London Fieldworks
Luísa Jacinto
Paulo de Cantos
Pedro Cabral Santo
Pedro Calapez
Pedro Pousada
Pedro Tudela
Mafalda Santos
Manuel dos Santos Maia
Sofia Castro
Susana Chiocca
Tiago Madaleno

CURADOR

António Olaio

victó
Riô

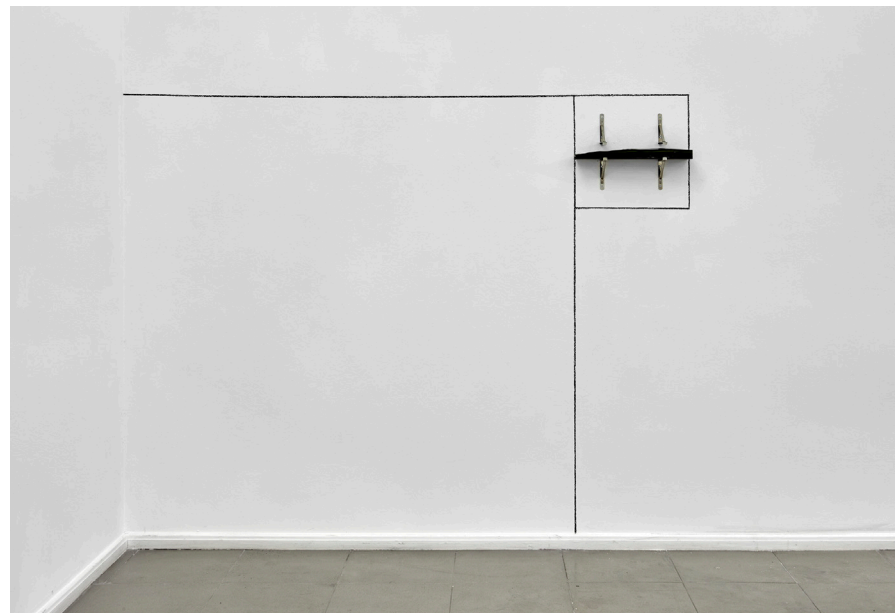
SEMPRE

O

From Black Square to Loophole

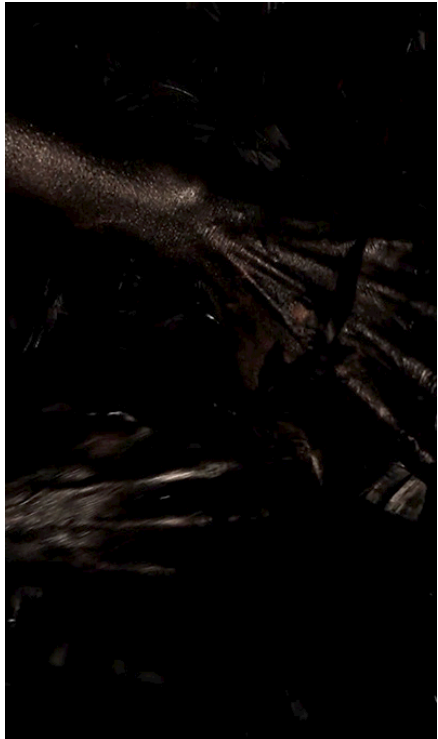
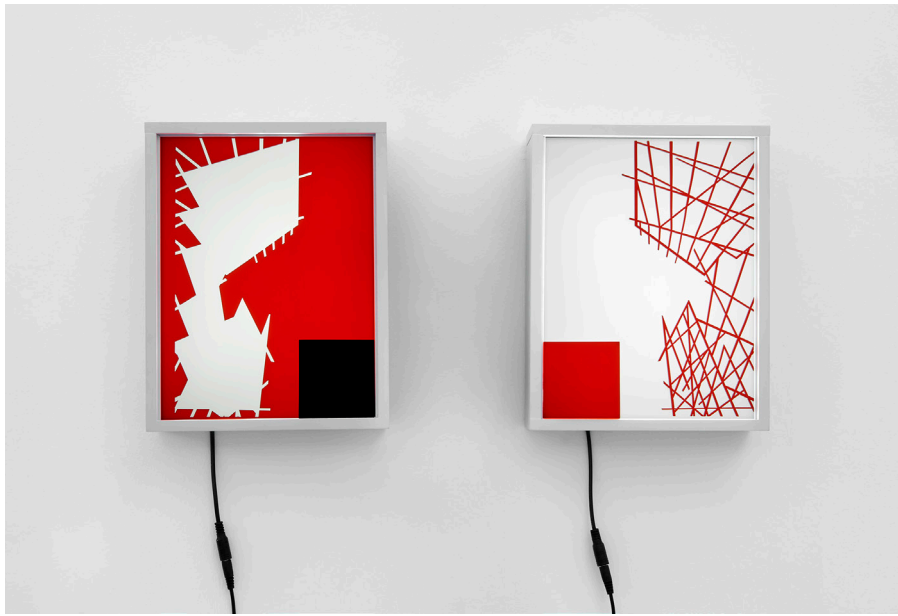
Sei

Exposição de artes visuais na Galeria do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra de 9 de Novembro de 2018 a 15 de Fevereiro de 2019, que partiu do campo de possibilidades aberto pelo "Quadrado Negro" de Malevich, apresentado pela primeira vez, em 1913, na ópera futurista "Vitória sobre o Sol".

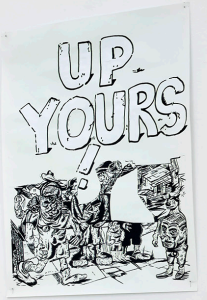
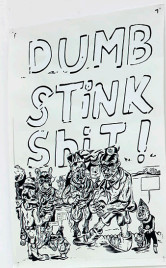
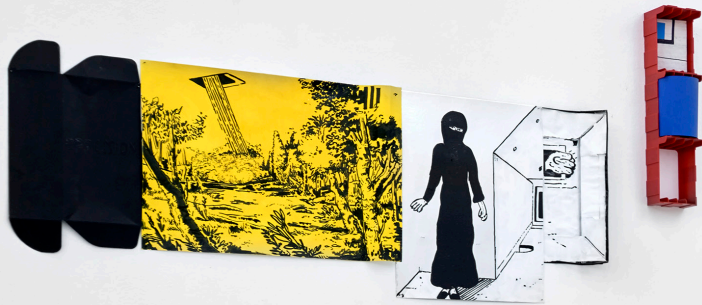






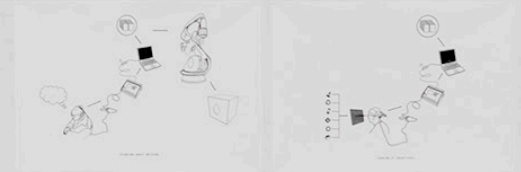


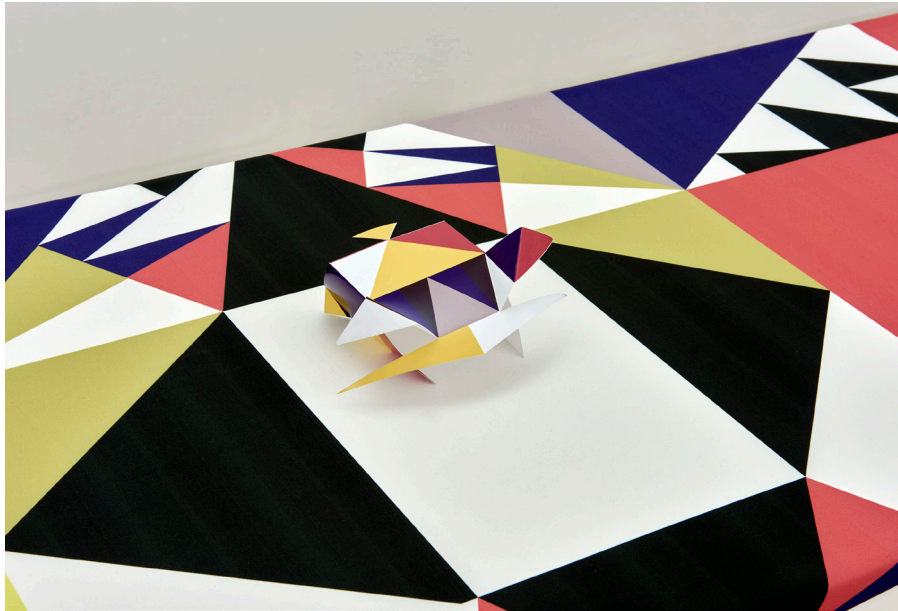
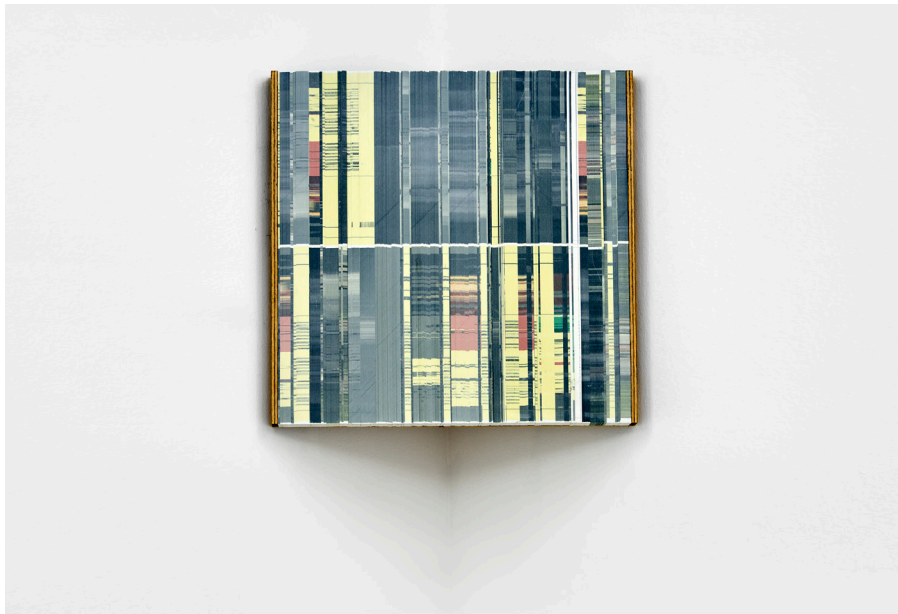






I CLAIM FOR
ARCHITECTS
THE RIGHT AND
LIBERTY THAT
PAINTERS MUST
HAVE HAD FOR
SO LONG.







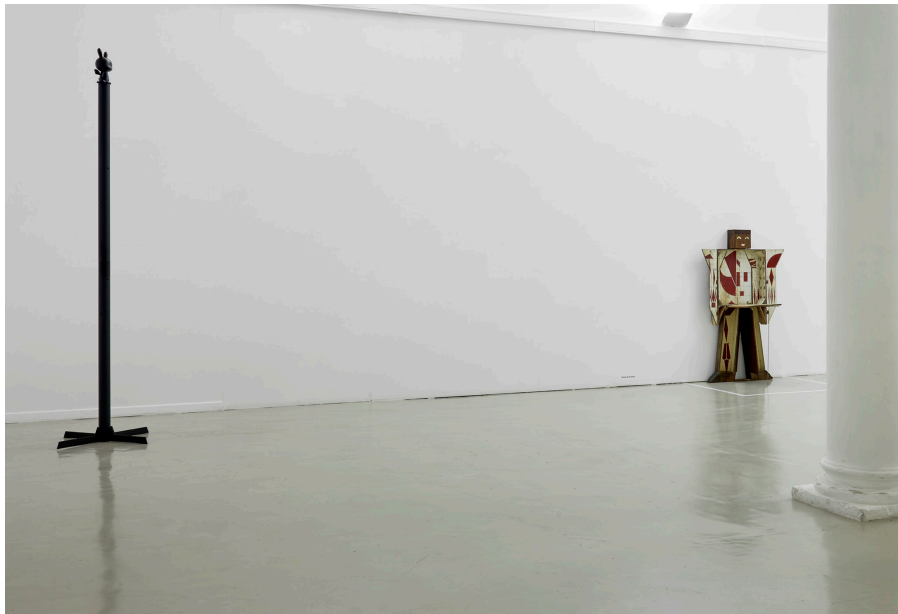
Small vertical text on the right wall, possibly a label or artist name.





Felipe Marone





204

205





Agradecemos ao Museu Russo de São Petersburgo a cedência de imagens do seu arquivo para esta exposição.



ESTAÇÃO

Armando Azevedo
Esferográfica
sobre papel, colagem
em mala de viagem
e performance na
inauguração
2018



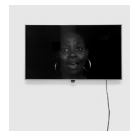
**AUTO-RETRATO COMO
JACARÉ**

Carlos Antunes
Escultura em madeira
2018



FUTURIST SELFIE

Jo Joelson
2018



ANGELINA MBULO

Angelina Mbulo/
António Olaio
Voz: Angelina Mbulo
Imagem: Vitor Garcia
Montagem: António Olaio



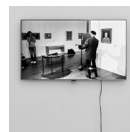
S/TÍTULO

Daniel Nave
Plexiglass em vidro
caixas de luz
2018



S/TÍTULO

João Queiroz
Encáustica s/ madeira
2014



PASSAGEM

Albuquerque Mendes
Performance no Museu
Soares dos Reis, Porto
2016



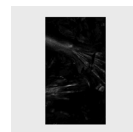
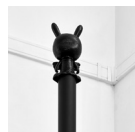
**THE DRAG THAT
SAID PHI**

Felippe Moraes
Vídeo, 2018



NULL OBJECT

Gustav Metzger thinks
about nothing
London Fieldworks
Bruce Gilchrist
& Jo Joelson
2012



THRESHOLD I
·
Luísa Jacinto
Acrílico e óleo sobre
tela
2018

ÍCARO I
(Up, up into the sky)
·
Pedro Cabral Santo
Metal e betume
injectado
214

**YELLOW, BLACK AND
RECTANGULAR**
·
Pedro Pousada
Pintura e desenho
sobre cartão e papel
2018

O MODELO HUMANO
·
Paulo de Cantos
por António Silveira
Gomes e Cláudia
Castelo
Madeira pintada e
osso humano
(e projeção vídeo de
desenhos de Paulo dos
Cantos)
Dimensões:
80x140x10 cm
1936

NERO
·
Susana Chiocca
vídeo
captação de imagem/
fotografia
Maria João Silva
Proposta performática
a partir da pintura de
Malevich O quadrado
preto.
2018

VICTÓRIA SOBRE O SOL
·
Múscica de Mikhail
Matyushin, libreto de
Alexey Kruchonych e
Velemir Khlebnikov,
e o artista Kazimir
Malevich, 1913

—
Recriação
apresentada durante a
Art Basel no Theatre
Basel em 17 de
junho de 2015, numa
versão estreada em
Moscovo em 2013
pelo Teatro Stas
Namin, em cooperação
com o Museu Russo
de São Petersburgo
a partir da versão
original estreada no
Luna Parque de São
Petersburgo.

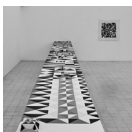
—
[https://www.
youtube.com/
watch?v=CUz9O5Yhttc](https://www.youtube.com/watch?v=CUz9O5Yhttc)



VICTÓRIA
1.1; 1.2; 1.3; 1.4
·
Mafalda Santos
papel e madeira
2018

**DA SERIE
MATERIALIZAÇÃO**
·
Sofia Castro
Porcelana policromada,
metal, papel, cola e
tinta acrílica, dimensões
variáveis
2017

][-[]
·
Pedro Tudela
vidro, metal, borracha
e grafite
2018



**ALHEAVA — O POETA DA
ARQUITECTURA**
·
Manuel dos Santos Maia
Sublimação sobre tecido,
papel (padrão a partir
de Pancho Guedes)
2016

12 CAMADAS
·
Pedro Calapez
Acrílico s/madeira
2010

**EXERCÍCIOS DE
AQUECIMENTO PARA
DESCARTES**
·
Tiago Madaleno
grafite, marcador e
fita-cola sobre papel
vegetal de esquisso
2018

**COLÉGIO DAS ARTES /
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

Largo D. Dinis
3001-401 Coimbra
Portugal

DIRETOR

António Olaio

SUBDIRETORES

José Maçãs de Carvalho
Luís Quintais
Pedro Pousada

APOIO À GESTÃO

Isabel Teixeira Gomes
Paula Lucas

COORDENADAS GPS

40.209343,-8.423145

CONTACTO

colegiodasartes@colegiodasartes.uc.pt

TELEFONE

00351 239 857 019

WEBSITE

<https://www.uc.pt/colegioartes>

LIVRO

Na sombra do Quadrado Negro

EDITORES

Pedro Pousada
António Olaio
José Maçãs de Carvalho

COORDENAÇÃO EDITORIAL

José Maçãs de Carvalho
Pedro Pousada
António Olaio

TEXTOS

Irina Karasik
Pedro Cabral Santo
Luís Quintais
Ana Rito
António Olaio
Carlos Vidal
Paulo Pires do Vale
Bernardo Pinto de Almeida
Pedro Pousada
Delfim Sardo
Luís António Umbelino
Bruno Gil

REVISÃO CIENTÍFICA

Pedro Pousada

REVISÃO

Pedro Pousada
José Maçãs de Carvalho

PROJETO EDITORIAL

José Maçãs de Carvalho

DESIGN

José Maria Cunha
www.josemariacunha.com

FOTOGRAFIA

Vitor Garcia

IMPRESSÃO

Tipografia Damasceno

EDIÇÃO

Colégio das Artes/
Universidade de Coimbra

ANO

2019

TIRAGEM

300 exemplares

ISBN

978-989-54332-1-6

DEPÓSITO LEGAL

451634/19

PARA REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Pousada, Pedro; Olaio, António;
Carvalho, José Maçãs de (org);
“Na sombra do quadrado negro”
Coimbra: Colégio das Artes/
Universidade de Coimbra, 2019



9 789895 433216



**Colégio das Artes
Universidade de Coimbra**

**Arte e Prática
Conceptual**

EDIÇÃO

**Pedro Pousada
António Olaio
José Maças de Carvalho**

TEXTOS

**Irina Karasik
Pedro Cabral Santo
Luís Quintais
Ana Rito
António Olaio
Carlos Vidal
Paulo Pires do Vale
Bernardo Pinto de Almeida
Pedro Pousada
Delfim Sardo
Luís António Umbelino
Bruno Gil**

