



**Brezpredmetnost
Malevičevega in
brezsvetnostnost
Reinhardtovega
črnega kvadrata**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kvadratno (nevtralnno, brezoblično) platno, pet čevljev široko, pet čevljev visoko, visoko kot človek, široko kot človekove iztegnjene roke (ne veliko, ne majhno, brez velikosti), predeljeno v tri dele (nobene kompozicije), ena horizontalna forma negira eno vertikalno formo (brez oblike, nobenega zgoraj, nobenega spodaj, brez usmeritve), tri (več ali manj) temne (brez svetlobe) nekontrastne (brezbarvne) barve, poteza izbriše potezo, mat, ploskovita, prostoročno poslikana površina (brez sijaja, brez teksture, nelinearna, nobenega ostrega roba, nobenega mehkega roba), ki ne odseva svoje okolice – čista, abstraktna, brezpredmetna, brezčasna, brezprostorska, nespremenljiva, brez sorodstva, nezainteresirana slika – predmet, ki je zavedajoč se samega sebe (nobene nezavednosti) ideal, transcendenten, zavesten ničesar razen umetnosti (absolutno nobene anti-umetnosti).

Jasno definiran objekt, neodvisen in ločen od vseh drugih objektov in okoliščin, v katerih ne moremo videti, karkoli si izberemo, ali razumeti, karkoli hočemo, čigar pomen ni ločljiv ali prevedljiv, svobodna,

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

6
 Če smo natančni, Malevičev kvadrat v resnici ni povsem (geometrično) pravičen lik, orisan ▶

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

Reinhardtova »črna« slika je torej brez vsega, brez specifične oblike, brez kompozicije, brez motiva, neozirajoča se na svet okoli sebe, brezbrizna do sveta okoli sebe. Vse, kar bi jo delalo za posebno glede na druge slike, ji umanjka. Ne premore nobene pozitivne lastnosti, je tisto, kar ostane, ko vse pozitivne lastnosti – vsako posebej – odvezemo: je nič. Ne le črnkasta kvadrata oblika⁶ torej, temveč tudi ničelnost, ki naj bi jo ta oblika predstavljala oziroma udejanjala, ničelnost kot brezpredmetnost na eni in kot brezobličnost na drugi strani, je tisto, kar je skupno Maleviču in Reinhardtju.

Vendar Malevičev črni kvadrat predstavlja ničlo, ki je hkrati že tudi točka prehoda onkraj, na drugo stran, je začetek napredovanja v drugo smer, od o k o.10 (kakor se je glasil naslov slovite razstave, na kateri se je suprematizem predstavil temu svetu). Malevičev črni kvadrat, »temeljni suprematistični element« (1927: 67), je tako pravzaprav »le« izhodiščna točka, tista edinstvena ničla,⁷ iz katere izvira suprematistični svet, iz katere se spočne razvoj suprematističnega sveta (1968: 344) od črnega kvadrata preko drugih likov drugih barv in njihovih kombinacij do precej kompleksnih in barvitih kompozicij. Malevičev črni kvadrat je le točka začetka novega slikarskega realizma, točka vzpostavitve brezpredmetnosti kot tiste praznine, v kateri oziroma s katero se razpre možnost nekega novega, drugačnega sveta: možnost »absolutne kreacije« (2012: 135), čiste ustvarjalnosti (namesto preprostega posnemanja narave, ponavljanja za naravo, kar je umetnost v službi vere in države počela dotlej), možnost konstruiranja oblik iz nič, odkrivanja novih

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

Po drugi strani se je Reinhardtovo izničevanje odvijalo v umetnosti, znotraj umetnosti, njegova gesta izničenja vsega pozitivnega je zadevala izključno umetnost, ne pa tudi sveta nasploh. Iz njegovega črnega kvadrata ni nobenega razvoja naprej in onkraj, nasprotno, v njem se razvoj pravzaprav ustavi, v njem je cilj dosežen. Svoje »črne« slike je opredelil za »logični razvoj osebne umetnostne zgodovine in zgodovinskih tradicij vzhodnega in zahodnega čistega slikarstva« (84), za »najskrajnejšo, poslednjo, vrhunsko reakcijo na in negacijo (kubistične, Mondrian, Malevič, Albers, Diller) tradicije abstraktne umetnosti« (85). Reinhardt sam je od geometrične abstrakcije sčasoma prešel k monokromom, platnom ene same barve (rdeče, modre, zelene), se leta 1953

→ je s prostoročno potezo in koti se ne stekajo pod točnimi devetdesetimi stopinjami; Reinhardtov kvadrat pa ni zares črn: črnino je Reinhardt dosegel tako, da je barvnim pigmentom različnih barv (rdeče, zelene, modre, vijolične, rjave) primešal črno in nato na ta način pridobljene temne odtenke v plasteh tako dolgo nanašal na platno, dokler ni bila osnovna barva z zadostno količino črne zares skorajda izničena. Zato je Reinhardt za svoje slike oznako »črne« precej dosledno postavljaj med navednice (»black« paintings) in zato je do določene mere povsem upravičeno govoril o sliki, »ki je ni mogoče fotografirati in reproducirati«, saj fotografskim reprodukcijam le redko oziroma z veliko težavo uspe zabeležiti tiste nianse znotraj očitne črnine, za katerih zaznavo je tudi pri ogledovanju dejanske slike potrebnega kar nekaj časa. Umetnostni zgodovinarji ocenjujejo, da je potrebnih približno deset minut, preden se gledalčevo oko na črnino toliko privadi, da je sposobno razpoznavati devet kvadratnih polj, ki tvorijo sliko (Bois, Reed, Rowell, Rose 1975b). Reinhardtove »črne« slike je tako mogoče povezati ne le z Malevičevim črnim kvadratom, temveč tudi z njegovim črnim križem ter →

→ z belim kvadratom na belem polju (kateremu je Rodčenko zoperstavil svojo sliko »črno na črnem«).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Kar je morda skoraj težko verjeti, glede →

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

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

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

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

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

Literatura

- ADAMS, HENRY, 2013: The Family Tree of Modern Art and Ad Reinhardt. *Archives of American Art Journal* 52, 3–4. 66–73.
- ADASKINA, NATALIA, et al., 1992: *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum.
- BACON, ALEX, BARBARA ROSE (ed.), 2014: *Ad Reinhardt Centennial, 1913–2013*. [https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/]
- BARR, ALFRED H., JR., 1936: *Cubism and Abstract Art. Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography*. New York: Museum of Modern Art.
- BOERSMA, LINDA S., 1994: *The Last Futurist Exhibition of Painting*. Rotterdam: O10 Publishers.
- BOIS, YVE-ALAIN, 1991: What Is There to See? On a Painting by Ad Reinhardt. *MoMA* 8. 2–3.
- BORCHARDT-HUME, ACHIM (ed.), 2014: *Malevich*. London: Tate Publishing.
- BOWLT, JOHN E. (ed.), 1976: *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902–1934*. New York: The Viking Press.
- CHLENOVA, MASHA, 2013: 0.10. *Inventing Abstraction, 1910–1925: how a radical idea changed modern art*. Ed. Leah Dickerman. New York: The Museum of Modern Art. 206–225.
- COMPTON, SUSAN P., 1976: Malevich's Suprematism – The Higher Intuition. *The Burlington Magazine* 118, 881. 576–583+585.
- CORRIS, MICHAEL, 2017: Immortality Sucks! How the Estate of the Artist Writes History. *Art Journal* 76. 158–169.
- , 2008: *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books.

- DOUGLAS, CHARLOTTE, 1980: *Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- , 1975: Suprematism: The Sensible Dimension. *Russian Review* 34, 3. 266–281.
- DRUTT, MATTHEW (ed.), 2003: *Kazimir Malevich. Suprematism*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- FRELIK, EDYTA, 2014: Ad Reinhardt: Painter-as-Writer. *American Art* 28, 3. 104–125.
- GOLDING, JOHN, 2000: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press.
- GRAY, CAMILLA, 1986: *The Russian Experiment in Art, 1863–1922*. Rev. Marian Burleigh-Motley. London: Thames and Hudson.
- GURIANOVA, NINA, 2012: *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- HUNTER, SAM, 1991: Ad Reinhardt: Sacred and Profane. *Record of the Art Museum* 50, 2. 26–38.
- IOFFE, DENNIS G., FREDERICK H WHITE (ed.), 2012: *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Brighton (MA): Academic Studies Press.
- KOVTUN, EVGUENY, 2007: *Russian Avant-Garde*. New York: Parkstone Press International.
- KOVTUN, E. F., CHARLOTTE DOUGLAS, 1981: Kazimir Malevich. *Art Journal* 41, 3. 234–241.
- LIPSEY, ROGER, 2005: Do I want a small painting? The Correspondence of Thomas Merton and Ad Reinhardt: An Introduction and Commentary. *The Merton Annual* 18. 260–314.

- LODDER, CHRISTINA, 1996: The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and Zaum. *Forum for Modern Language Studies* 32, 2. 119–136.
- MALEVICH, KAZIMIR, 2012: From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915. *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Ed. Dennis G. Ioffe, Frederick H. White. Brighton (MA): Academic Studies Press. 120–140.
- , 1981: *Nepredmetni svijet*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova.
- , 1976: Suprematism. *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902–1934*. Ed. John E. Bowlt. New York: The Viking Press. 143–145.
- , 1968: Suprematism. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Ed. Herschel B. Chipp. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 341–346.
- MARIE, ANNIKA, 2014: Ad Reinhardt: Mystic or Materialist, Priest or Proletarian? *The Art Bulletin* 96, 4. 463–484.
- MARX, KARL, 1973: *Kapital. Kritika politične ekonomije. Tretji zvezek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MASHECK, JOSEPH, 2011: »Beat« to beatific. Joseph Masheck discusses the influence of Thomas Merton on the art of Ad Reinhardt. *Art & Christianity* 67. 4–7.
- MILNER, JOHN, 1996: *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven, London: Yale University Press.
- REED, ARDEN, 2015: Ad Reinhardt's »Black« Paintings. A Matter of Time. *Religion and the Arts* 19. 214–229.

- REINHARDT, AD, 1996a: Naslednja revolucija v umetnosti. Dogma o umetnosti-kot-umetnosti, II. del. Trans. Jure Potokar. *Likovne besede* 38. 110–111.
- , 1996b: Obstaja ena sama slika. Dogma o umetnosti-kot-umetnosti, XII. del. Trans. Jure Potokar. *Likovne besede* 38. 112.
- , 1996c: Abstraktna slika. Kvadrat, 152 krat 152 cm, 1960. Trans. Jure Potokar. *Likovne besede* 38. 113–115.
- ROSE, BARBARA (ed.), 1975a: *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- , 1975b: Introduction. *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press. xi–xvii.
- , 1975c: *American Art Since 1900*. 2nd ed. New York: Praeger Publishers.
- ROSENTHAL, STEPHANIE, 2006: *Black Paintings*. München: Haus der Kunst.
- ROWELL, MARGIT, 1980: Ad Reinhardt: Style as Recurrence. *Ad Reinhardt and Color*. New York: The Salomon Guggenheim Museum. 11–26.
- SANDLER, IRVING, 1976: *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row.
- SHATSKIKH, ALEKSANDRA, 2012: *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven, London: Yale University Press.
- SIMS, PATTERSON, 1980: *Ad Reinhardt. A Concentration of Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art*. New York: The Whitney Museum of American Art.

SMITH, WALTER, 1990: Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic.

Smithsonian Studies in American Art 4, 3-4. 22-45.

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

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

Summary

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

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

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

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

Rebeka Vidrih

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