КАЗИМИР МАЉЕВИЧ ПРОТИВ ОСТАТКА СВЕТА

Мат у два потеза

Пред нама је далекосежни Стваралац и Мистик. Кроз свој супрематизам и ејдологике отварао је пут ка Великој Синтези и Повратку Човека. У основи није досетка него надзнање, потрага за суштинама, уметност као понављање стварања света. Не крај сликарства, не произвољна уобразиља, опсенарство, егзибиционизам, него објективна и нужна гвоздена надуметност. Генија не задовољава пуко прерађивање и поновно комбиновање готових елемената света, било да су то стихије природе или артефакти. „Све ново да створим!" То је његова девиза, императив који поставља пред себе. Да ли је успео?

Пише: Владимир Меденица

Супрематизам није само један од ликовних праваца с краја XIX и почетка XX века (импресионизам, фовизам, експресионизам, кубизам и сл.), а након темељног увида у Маљевичеву теоријску заоставштину, ни само један међу философским правцима који су настали у том истом временском периоду (ирационализам, прагматизам, феноменологија, егзистенцијализам, персонализам, интуиционизам и сл); он већ као

прост израз не дозвољава такво свођење нити ситуирање искључиво унутар историје уметности или историје философије – супрематизам је кованица састављена од речи *su per*
,
supra
(лат.), што значи над, изнад, и речи
mat
hesis
(грч.) – знање, учење, те тако сам израз треба превести и његов дословни смисао одредити као надзнање или надучење, или, пак, учење о нечему што надилази, што је изнад; знање о над(овима) (супремусима); у опозицији појава – суштина, феномен – ноумен, супрематизам би био знање о суштинама, показивање (будући да је Маљевич своје слике називао супрематизмима, супремусима) ноумена или, опет, некакво суштинско знање, знање битног, учење о суштинама или суштинско учење без примеса било чега искуственог, феноменалног, практичног, идеолошког и психолошког и, уопште, предметног.

То последње надзнање је у доживљају и егзалтацији идентично откривању и стваралаштву-показивању те тако није у вези са појмом већ пре са крстом на коме је појам разапет у свим својим теоријским и практичним изворима и манифестацијама. Иначе, на том истом крсту Маљевич гради своје *ејдологике* (*ејдос* – слика и *логос* – смисао, реч) које показују и откривају оно до чега је Маљевичу једино било стало – суштину, ноумен. Да тако кажем, овим двосеклим ножем, мачем ејдологике, Маљевич крчи себи и другима (свету) пут до основе, сржи постања, описује пут стварања. Маљевичев опус тако није концептуализација визуелног нити визуелизација концептуалног, о томе се овде уопште не ради. Овде се не ради о некаквим готовим пред-метнутим, пред-постављеним стварима које себе узајамно објашњавају тако што једна другој наизменично прискачу у помоћ. Овде је у стихији језика ствар већ, да тако кажем, прекогнитивно решена. Није овде ствар у томе да се појам види, а слика да се поима. Не. Ведање, веденије, виђење, увиђање јаче је и примарније и од простог разумевања (рационалног објашњења), то је некакво непогрешиво сагледавање, нешто веома удаљено од тежачког посла грађења појмова, или претварања тог првобитног сагледавања у знање. Веденије је знање везано за „треће око” које муњевито сагледава све што се налази у видном пољу, све до хоризонта па и иза њега. Веденије, ведање, сагледавање, увиђање – то су речи које крче пут знања као виђења, далеко од разумских конструкција, веденије – то је допирање до чисте слике или лика смисла, а не само до смисла слике, како би то сви заробљеници школе, поделе рада, економије, утилитаризма и прагматизма, сви заљубљеници у предмете, предметни свет или свет предмета, то иначе разумели. Али, сви извори морају бити очишћени, не само они интелектуални него и чулни, сензитивни. Тако виденије, веденије, ведање, сагледавање уопште не вуче на обичну чулност, то је врста сазрцања или умозрења у својој надинтелектуалној и надчулној потенцији, нека врста интелектуалне интуиције којом се муњевито сагледавају и показују ноумени, то је „треће око”.

Већ у оваквом одређењу супрематизма као да одјекује захтев за јединством свих душевних моћи и тзв. „целовитим знањем" на бази којег ће бити могућа теоантропоургија, тј. потпуни преображај света помоћу божанске и људске, богочовечанске снаге (Фјодоров, Соловјов). Фјодоров и Соловјов инспирисали су многе токове руске модерне уметности, а некаквим заобилазним путевима та је идеја на особен начин утицала и на стваралаштво Казимира Малјевича. Већ у називу синтетичке опере у чијем је постављању Малјевич учествовао заједно са Хлебњиковом, Кручонихом и Матјушином – *Победа над сунцем*, крије се идеја синтезе свих човекових способности, и на бази тог јединства рад на „заједничком послу" регулације природе, претварања слепе, несвесне силе у свесну, умом руковођену силу која ће уместо да доноси смрт, као што је то било до сада, доносити живот. Овде није у питању само чисто (футуристичко) покоравање природе и њено искоришћавање зарад прогреса и „сунцестана" (социјални утопизам и утилитаризам), уопште није у питању то него њено васпостављање и одухотворавање.

Све ово стоји у Малјевичевим ејдологикама. Уметност је неодвојива од воље и знања, од морала и науке; у некласичном, супрамодерном смислу речи, уметност је показивање ноумена, раскривање чистих, елементарних форми на којима почива сав будући свет. Уметник не ствара ноумене, он их открива и на њима гради. Али то су ноумени стварања, то је показивање-исликавање самог субјекта стваралаштва, а такође и пре свега елемената, принципа и самог поступка стварања. На крају, све то бива показано-исликано у завршном портрету супрематора, уметника, бога, Казимира Малјевича. Иако се борио против било каквог подражавања Богом (или природом) створеног света, одуставши на крају и од репродуковања или величања артефаката или човекових изума, од пропагирања машине, преставши да се „одушевљава електрификацијом и индустријализацијом" те васколиким прогресом – технолошким, цивилизацијским, економским (његов футуризам) – све је то, по њему, спадало у предметни свет или свет предметности – он је, у ствари, чинио само једно: опонашао је Божији стваралачки чин или библијски модел и приказ постања. Не технологије, већ пре откривање, показивање и зауздавање сила, својеврсно „јахање на таласима" сила, кроћење и зауздавање стихија, регулација сопственог тела (Фјодоров) и „зрачна бића" (Циолковски), Малјевичева егзалтација – све је то неко ново схватање науке, њеног порекла и њених последњих могућности. Испомоћ теософије (Циолковски) или православне вере (Фјодоров), или својеврсне мистичне егзалтације (Малјевич) – овде је неопходна. Езотеризам науке, мистика науке, или нова наука, „наука будућности", како хоћете, то је оно што повезује Фјодоровљев супраморализам и Малјевичев ејдологички супрематизам.

Та свеопшта синтеза, која се не либи да научну свест прекали у езотеријским пећима вере, не трпи ни тзв. естетски ни научни партикуларизам, а тим више морални или

верски. И ту ово становиште постаје у једном случају апсолутно захтевно или искључиво. Ко је наслутио или пак увидео неопходност те синтезе не може се вратити на старо, на, рецимо, некакво ново-новокантовско аналитисање свих душевних моћи. Ван синтезе нема ничега. Све ван синтезе је јерес или грех против Целине. На тај начин, сваки покушај да се ово новоустановљено синтетичко јединство и метода улаза у суштину свих ствари, откривање ноумена, истумачи или приближи средствима разума, интелектуалне анализе, мора, као ретроградан и безнадежно застарео, бити промашен. Јединствени човек, јединствена личност, јединствена свест, саборност пројектовања: сазнања и делања и стварања, то је нешто апсолутно ново-старо што све ново-старо поново рас-твара, пре-твара и ствара.

Та свеопшта синтеза превазилази и сваки покушај њене реализације искључиво у сфери уметности као некакав вагнеријански *Gesamtkunstwerk*, некакво јединство уметности, свечулни доживљај једног новог света, рецимо, код Скрјабина (светлећи клавир, звук и боја, својеврсни light-show), Кандинског (разигране форме, оваплоћење звука у бојама), Белог (музика и реч, облик речи и њен звук). Но, то су пионири њене будуће потпуне реализације која може бити само надуметничка или *Gesamtkunstundwissenschafstwerk*. Зато већ у њиховој уметности постоји нешто што битно премаша старе естетичке категорије које установљују неко особено поље лепоте или естетског, или, напросто, оног уметничког у уметности, које базира (или има као себи одговарајућу) на некаквој посебној душевној моћи (у разликовању од морала и науке), на старом укусу, неком посебном естетском чулу, осећању допадања или недопадања, задовољства или незадовољства. Све је то предметно, одвећ предметно. У поређењу са класичним делима, ова дела изгледају већ као производи некакве нове уметности или супрауметности.

Међутим, у односу на Маљевича, она, па чак и Пикасово сликарство, делују помало сладуњаво. У односу на Маљевичеву строгу, објективну уметност, његову гвоздену ејдологику, та уметност се доима као некакав субјективни, мање-више случајан производ. Уосталом, сва дела модерне и постмодерне уметничке продукције „подбацују" у односу на Маљевича, стреле постмодернистичких теоретичара њега уопште не погађају а камоли прелећу, оне млитаво падају далеко испред првих редова његових ејдологика јер његове ејдологике не припадају модернизму него супрамодернизму.

Бог није збачен и не може ни бити збачен, крст је објективно присутан без обзира на наш субјективни однос према њему, на нашу веру или неверу; он је апсолутна чињеница постојања већ и самим тим што је њиме почаствован – да га носи и да помоћу њега живи и ради – руски сељак. Управо је он, сељак (КРЕСТянин), самим својим именом заувек крстом обележен, управо га носи он, сељак-хришћанин, крестянин-християнин, а не неко

други, рецимо спахија, племић, радник, службеник, интелектуалац, било ко, и зато је глава сељака крстолика и исусолика, зато је та космичка глава чврсто укорењена у мајку црну земљу – две црно обојене површине које на портрету Сељака-спаса упућују и на рамена сељака и на земљу црницу. Али глава Спаса је и одвојена од земље, она је небеска, космичка глава, што нам сугеришу и три летећа распећа-крста-авиона изнад главе и ортогонална пројекција пејзажа. Ова глава Сељака-спаса је тако по гвозденој нужности крстолика и исусолика, на шта указује и мужичка фризура коју граде две срполике линије-површине (не једном је Малевич истицао значај срполике, чију је белу и црну варијанту уобличио у посебним иконама-ејдосима). Ова глава је скроз и наскроз иконична, она је икона новог Христовог градитеља света на чијем су попречном средишњем пресеку, изван лица, приказане две групе сељанки (по три у свакој групи). Истовремена укорењеност у земљу (глава-земља – „земља сељацима!”) и одвојеност од земље („орач у облацима”) асоцира на Муравјовљев Земљоход, на жуђено и постизано јединство земље и неба.

Срполика линија-површина косе-ауре око главе крестјанина и на њој обојена је са две, за руски иконопис веома значајне боје: црвеном и златастом. Такође треба поменути и боје совјетске заставе: црвена позадина и жути (златасти) срп и чекић у горњем углу. Глава крестјанина, сељака-спаса, у сваком случају је икона у чијој основи лежи крст и то управо онај исликан у (првој) супрематистичкој фази: *Црни крст на црвеном овалу* (асоцијација овала и црвеног ускршњег јајета се сама по себи намеће). Карактеристична је и готово идентична нагнутост крста и осе симетрије главе (симетрале) сељака у леву страну, што не може а да се не доведе у везу са положајем главе и тела распетог Христа. Али, истовремено, то је и нагнутост земаљске осе. Композиционо, глава је постављена идентично са
Усавршеним портретом Кљуна (сликара Кљункова)
из предсупрематистичке кубофутуристичке фазе.
То
су три слике из
пред
,
сад
и
после
, слике које долазе из прошлости, садашњости и будућности, из све три временске димензије, на путу ка свевременској или надвременској крстоликости.
[1]

Асоцијативно, супрематистички крст је риба, амфибија, подморница, васионски брод, распеће чије нас огромно срце гледа одозго, срце у коме је залог васкрсења-обнављања (јаје – црвени овал). Он је извађена срж, рибља кост портрета Кљуна, сликара Кљункова, што упућује на ејдологичку бит стваралаштва. Он је премошћење

предметности, цивилизације механике и метала, Њутнове физике (утисак да је негде постављен некакав фабрички димњак, зупчаници, некакав механички мозак који се открива нашем погледу испод подигнутог дела лица у пределу деснога ока – ова се слика тако чита-гледа као некаква глава-фабрика – „фабрике радницима!”), откривање чисте силе у демијургијској ипостаси главе крестјанина-спаса, космичке главе сељака, преображене и преображавајуће иконе нове земље, новога богочовечанског стварања, нове ургије – теокосмоантропоургије, „осмог дана стварања”. Крст је преводник главе Кљуна, земаљског ствараоца који дела унутар овога простора и времена и који још обитава у три димензије простора и три димензије времена, чији портрет још има запремину, иако је она, да тако кажемо, истиснута-потиснута ка површини слике (да сасвим не избије и не рашири се по дводимензионалној површини слике спречавају је закривљене површине-трапезоиди доњег дела лица, као и дубина „кубистички” изломљеног левог ока, које, као такво, као да у себи одражава и рефлектује нешто што је с оне стране сваке перцепције.

Бог није збачен – о томе сведочи дубоко око и кубофутуристичка фабричка крстоликост *Портрета Кљуна*, сведочи светлозелена срполика линија-површина косе на тој глави-фабрицие, елеменат метала, тог грађевинског материјала од кога је изграђен заштитни оклоп лица новог будућњака. Да бог није збачен – сведочи и показује његова чиста крстолика и христолика основа (без обзира на то шта његов стваралац, уметник Казимир Маљевич, мислио или морао да мисли. Узгред, Маљевич је, уверен сам, више исписивао оно што је морао да мисли него оно што је заиста мислио, и што је као некакав подтекст скривено испод првог, површинског слоја текста), огромно срце-јаје божанске васкрсавајуће љубави које се у фази *после*, а по антидатирању – *пре* (а у суштини *сада*, у средини, пресеку), оваплоћује у новог будетљанина – Сељака-спаса.

Тако започиње нови Маљевичев „фигурални” супрематистички циклус, појављује се, полако васкрсава из супрематистичких елемената лик човека као новог преображеног бића, у почетку још без лица, односно са белим кругом уместо лица, с потиљком – белим лицем и лицем – белим потиљком што сугерише потпуно одуховљење и освешћење човека. Основа у боји тог освешћења је, наравно, нимало случајно, бела боја (бела риба – хришћански симбол на *Енглезу у Москви*, на *Авијатору*, бела позадина црног квадрата, белина слике *Бело на белом* и осталих белих супрематизама). То је почетак-основа лица око кога се (или на коме се) сада исликавају црне власи и црна брада. Биће је већ савладало небиће јер је његово средиште сада богољудска, интензивна, у плоти човека концентрисана бесконачност.

Човек се сада спрема и за ону „екстензивну”, у позадини црног квадрата раширену бесконачност, светлу, белу, свесну бесконачност Бога-творца, стваралаца, човек је на путу уобличавања, потпуног оваплоћења, постајања апсолутном личношћу. На том путу се стварају материјали, модели (налик на кројачке лутке), одела – све то скројено, обојено и постављено у супрематистичком кључу – једна ургија на основу аксиоматизованог супрематистичког система, веденија-надучења, знања и виђења самих начела, самих ноумена.

И након потпуног постављања пројекта, нацрта, елемената („дана”) стварања, почиње уобличавање лица, личности (личност је пре свега лице – Берђајев), [2] готово бојажљиво – исцртавају се прво очи, затим усне, као на дечјим луткама, па нос, онда помало расплинуто лице које одаје некакво наслућивање, не страх у психолошком смислу [3]
већ пре напрегнуто ослушкивање онога што долази, привикавање на то. И у тој фази портрета, тачније портретисања, стварања низа портрета појављују се супрематистички елементи: скоро обавезно крст, пругасте обојене линије-површине, квадрати, затим јарко, готово елементарним бојама и њиховим грубим мешавинама исликане површине: правоугаоне, трапезоидне, кружне... Тако се из белог рађа лице, ново лице новог човека – све ново творим, зар не?! На тај начин, у симболичком, дакле, ипак предметном тумачењу постављамо белу позадину сваке, наглашавам,
сваке
супрематистичке слике, као белу бесконачност, белу божанску свест, симбол божанског бића, божанског стваралачког спокоја, спокоја као
conditio sine qua non
стваралаштва, оне бесконачности у којој се секу паралелне праве, оне праве које пролазе, улазе и чине темена квадрата, стапају се у небићу (смрти) и васкрсавају, уназадном светлошћу бога – уметника пројектора, у бићу (вечном животу).

Овде треба подсетити на чињеницу да готово ниједна слика која нешто значи у светском сликарству не садржи готово никакву бело обојену површину (изузетак су византијске фреске и иконе – и то је индикативно – поља на одеждама светитеља и анђела), а уопште не белу позадину – такорећи да не постоји слика са белом позадином. Бело је противно духу како класичног тако и модерног сликарства. Дух слике класичног и модерног сликарства опире се белој боји. (Уосталом, као и црној!) Напротив, као што рекосмо, бело је присутно у свим Маљевичевим супрематистичким сликама па и у сликама такозваног „фигуралног супрематизма” (у мањој мери). Оно се (такође у мањој мери) јавља и у раној фази његовог стваралаштва (људи у белом, бело на тобожњим импресионистичким сликама), оно је место рађања ноумена, њихов знак и позадина на којој се јасно виде не само они, него и њихова ургијска функција, њихов активни, делатни смисао, бело је амблем новога човечанства, нових светитеља и пророка новога човечанства, бело је његова бит, његов симбол и његово дело – бело човечанство.

Овде ћемо се присетити и часова ликовног образовања у другом, трећем, четвртом разреду основне школе: ко остави белу, неисликану позадину, бели папир, добија јединицу. Надобијао сам се јединица! Али, када сам много касније набасао на митопоетску слику вође „хришћанских аргонаута", синова човечанских и синова васкрситеља – белог православног руског цара у опозицији са германским црним кајзером (Фјодоров), када сам чуо Скрјабинову игру белих и црних пламенова, када сам видео ***Црни*** *квадрат на* ***белој*** *позадини*, схватио сам да је тада у мени, између осталих талената, убијен и таленат за ноуменално сликарство, за ејдологике. Бело је симбол свести, просветљености и пробуђености, бесконачне дубине божанства, смирености у братству, док црно асоцира на тежину, мрачну дубину небића, на Бемеов *Ungrund*, на несвесно и неосвешћено, на стихијно, апстрактно, елементарно.

Код Маљевича, који опонаша божанско стваралаштво или, ако хоћете, илуструје, показује, демонстрира библијску идеју стваралаштва, црна боја управо и јесте у функцији дочаравања исконског небића, оног ништа из кога је Бог створио свет. За Бемеа је то недокучива, мрачна подоснова основе свег стварања и уобличавања, то је *G ottheit* Екарта, божанственост, божанскост која је првобитнија, „превечнија" и од самога Бога, која рађа чак и саму Свету Тројицу. За Маљевича бело је надбиће, супрабиће, бела бесконачност, бело човечанство које је задобило све атрибуте Бога с оне стране сваке објективације и предметности – обожено човечанство. Како би нагласио ту бесконачност беле позадине и коначност, ограниченост подбића или небића, Маљевич намерно оставља без рама своју супраикону суштине стваралаштва, његовог прапочетка или праосноове. Тако се бело са слике неосетно проширује на беле зидове и на тај начин сугерише бесконачност, истовремено, својом смештеношћу у угао собе, откривајући то зракасто ширење бесконачности према оку посматрача као нешто динамичко, покретно, оно, дакле, сугерише не само квалитативну, интензивну, сажету, иманентну бесконачност, него и ону објективну, екстензивну, трансцендентну бесконачност, ону квантитативну неизмерност, ону надпредметност или беспредметност у односу на коју све друго мора бити ограничено, укључујући и сам црни бездан, црну рупу васионе, црну смрт, ништавило, небиће.

У оквиру ове супрематистичке апофатике, црни квадрат се појављује као још-не-биће, као потенција за пуно биће, као *me on*, а не као *uk on*. Као такав он није слика ништавног ништавила (*uk on*) јер би био представљен на црној позадини и постављен без рама на црни зид, што Маљевич није урадио. Он, сликар ноумена, признао би тиме да је свет случајан, да је и стварање случајно, нерегуларно, да је то некакав изгред у свету, да је Бог оборен и да он, Маљевич, није бог-супрематор. Црно би тако било једини ноумен света а све ствари

света, читава васељена, свака могућност другог и другачијег света па и оног ејдологичког, супрематистичког била би у принципу неостварива, тачније, била би немогућност. Црни квадрат на црној позадини, тај тотални нихилизам (треба се подсетити да је симбол руских анархиста-безбожника црна застава), то ништавно свеништујуће, свепоништавајуће ништавило, све то није улазило у круг Маљевичевих идеја. Маљевич се није бавио досеткама, он није стремио безизлазном кругу који би му донео светску славу апсолутног пресудитеља и егзекутора сваке слике света, анархиста Маљевич није желео да понесе црну заставу анархизма зато што за њега анархистичка слобода свепоништавања није била крајњи циљ него само средство, средство редукције, деструкције, односно својеврсног чишћења терена за наступајући чин стварања. Али тако – и само тако! – будући да у уметности свака деструкција носи стваралачко обележје, тј. не може а да и сама не буде стваралачки чин!

Досетку о црном квадрату на црној позадини Маљевич је засигурно имао у глави, можда у истом оном тренутку када му је синула идеја о белом квадрату на белој позадини. Човек који је насликао *Бело на белом* могао је одмах након те слике да наслика и *Црно на црном*
– црни квадрат на црној позадини. Али он то није учинио. Он то није учинио зато што крај сликарства, опело сваком сликарству није била његова идеја водиља. Он, Маљевич, тек је почињао да ствара нови, апсолутно други и другачији, никада раније виђени сликарски свет. Свет који је плод супрематистичког, ејдологичког делања-успињања, једне дубоко доживљене и проживљене праксе, а не напросто резултат маште, уобразиље, некакве несвесне инспирације, свет који није плод досетке играча са формама, магија опсенара или ониричара (тзв. надреализам), не субјективна па тиме и случајна уметност, већ објективна па тиме и нужна, гвоздена надуметност.
Црни квадрат на црној позадини
, то је слика коју је насликао Родченко, уметник неупоредиво мањег формата него што је Маљевич. Та слика постоји, али она никога истински не додирује иако би, споља гледано, требало да изазива много веће интересовање него
Црни квадрат на белој позадини
. Она ништа не значи у светском сликарству, она је безначајна а безначајна је зато што је досетка, само једна идејица којој нема места у ејдологичком систему супрематизма или надзнања или знања о над(овима).
Бело на белом
, напротив, и те како има смисла, у систему надзнања та слика говори о онтолошком примату белога над црним, о безграничности белог и ограничености црног, о моћи стварања и обнављања, довођења у спокој белог или у бели спокој свега онога што је бачено у глуву таму или у њој одвајкада пребива.

Црни квадрат може бити осветљен, пробијен белим као рендгентским зрацима, показан у свом негативу зато што је позадина оно што је јаче, надмоћније, и квантитативно и квалитативно: биће је супериорно у односу на небиће. Црно не може засенити и

победити бело како то сугерише Родченкова слика. Тамо је црни квадрат претворио позадину у црно. То је непостојећи ноумен црне, непостојеће бесконачности ништавила, ништавног ништавила из кога ништа не може ни бити створено. То можда може Бог, али човек, па био он и супрематор, макар он и уображавао да је Бог, то не може. Маљевич је то знао, он је знао да може само да опонаша библијску идеју Божијег стварања, али да буде сами Бог – то не може. И то без обзира на то што је он, можда, у својој површинској љусци, свом психолошком бићу, својој „личности", чак и уображавао да је биће равно Богу. Маљевичев црни квадрат, тј. његово небиће је меонично, оно није ништавно ништавило, оно је не-биће или још-не-биће, тј. оно је могућност за биће. Његово не-биће, још-не-биће, није дакле некакав противпринцип бићу унутар класичнога дуализма.

Опозиција црно–бело није опозиција супротности једнаке снаге, ту се чак не може ни говорити о супротностима, поготово не и о некаквој *coincidentia opositorum* јер је црно у читавој овој ејдологици привремено, варијабилно, у функцији средства за нешто а не пак нешто што има, да себи дозволимо овакав израз – чврст онтолошки статус. Бело је константа – оно чини непроменљиву позадину свих супрематистичких слика.
[4]
Штавише, бело је подмет (субјект) предмета (објекта), црног квадрата, оно је његово унутарње биће, оно биће у томе још-не-бићу, о чему сведочи и зеленкасто-бела боја мистичних напуклина, као некаквих стигмата црног квадрата.

Импулс надгорњавања, превазилажења, чак деструкције и поништења свега претходног, затеченог, свега створеног увек пробија у човековом стваралаштву. Посебно је то карактеристично за генијалне ствараоце. При томе не мислимо на оне чија се дела јављају као последица некаквог откровења, озарења, тренутачног просветљења и открића типа еурека – синуло ми је! [5]
Геније није несвесна сила него свесна радна снага која своје резултате постиже мукотрпним радом на пољу на коме дела. Геније „не пада с Марса" нити несвесно преобликује и прерасподељује достигнућа делатника пре њега. Код генија, природе потпуно самосвојне и, да тако кажем, „обележене" за нешто ново – „све ново творим" – природе у том смислу божанске – нема ничег случајног, контингентног, несвесног. Он је круна сваког кретања, он је у црну јаму сопствене деструктивности посувратио све раније створено да би из ње стваралачким
fiat
изнедрио свој нови, никада раније виђени свет.

Али оно што је Маљевич у себе посувратио, у себе као црну јаму, у ствари су саме чворне тачке историје модерног сликарства, сви они изми које је и он сам својим радом и својом оригиналношћу негде „дорадио", учинио другачијим, а у бити их подвео под своју

ејдологичку идеју, као да је она већ унапред била дата. Она и јесте унапред била дата али само у свима познатој богословској формули: Бог је створио свет ни из чега. Али Бог пред собом има, да тако кажемо, чисто ништа. Јер ништа још није било створено, нема ни времена ни простора, време и простор су тек пројекти у божанском уму. Човек пак, па био он и човекобог, има пред собом већ готов, Богом створени свет или, према атеистима, нестворени свет природе. Простор и време су већ датости у које је човек закован, он поседује већ формиран чулни и интелектуални апарат, он све сагледава у тродимензионалном простору и тродимензионалном времену, једном речју, урођен је у предметни свет који затиче и који наставља да ствара. И сам уметник, као део тог света, јесте створено, предметно биће, али уметник је *паметан*, он *памти* да је од Бога створен и од родитеља рођен у овом палом свету рђаве бесконачности. Он памти своју Богом створену суштину, памти и покушава да опонаша божанско стваралаштво, да сам буде стваралац на начин Бога. Простор и време нису ни субјективни опажаји априори, нити објективне датости – простор и време су пројекти (Фјодоров). Зато генија не задовољава пуко прерађивање, поновно комбиновање готових елемената света па били они стихије природе или артефакти.

„Све ново творим" – то је његова девиза, то је императив који он поставља пред себе. Геније неће бивши и већ постојећи свет, њега не интересује улепшавање тог света, не интересује га ни изругивање том истом свету нити пак било какав иронијски однос према њему, не интересују га ни импресија ни експресија, не интересује га ни уздизање изнад света, кретање изнад њега (надреализам), снови, кошмари, проистекли из њега или из уметникове унутрашњости, свеједно, њега не занима никакво причање прича, не занимају га никакви сижеи нити задате или слободно изабране теме, не занима га ни симболизација, алегоризација, једном речју, не занима га никакво опонашање било спољашњег било унутрашњег света, не занима га ни било каква концептуализација његових сопствених творевина. Творевине генија немају потребу ни за каквом од њих независном дескрипцијом или образлагањем, оне су, у пуном смислу те речи, аутореференцијални знаци, ако се о свему томе уопште може говорити уз испомагање семантиком, знаци који свој садржај имају у самима себи, који значе сами себе и који не указују ни на шта друго осим на саме себе. [6]

У том смислу генијe неће предметни свет, он хоће беспредметно, ноуменално. Божанском потенцијом стваралаштва у себи, он хоће да оно што је историјом пада и рађања затекао преведе, рас-твори, пре-твори, поново створи, преведе преко смрти и кроз небиће у живот и биће, он хоће да из првог – „у зноју лица свог јешћеш хлеб свој" – из долине суза, ускочи у друго, да из објективног света, дакле, из свих представа оностраности, које је човек током дуге историје опредмећивања формирао, скочи с ону страну чак и саме оностраности, у чисти божански, беспредметни свет вечног покоја, у белу беспредметност. Генијe пред собом има два пута и по оба смело ступа: пут деструкције, разбијања свега око себе, и пут поунутрашњења, гутања, растварања у себи свега затеченог, као у некаквој црној јами свемира. Искључиво првим путем генијe

неће поћи или ће њиме само донекле ићи, анархија га привлачи али она, сама по себи, није његов идеал. Геније је одвећ стваралачка природа да би био задовољан светом који слободно, сам од себе, као трава на некој пустопољини, израста на рушевинама старог света и његових вредности, геније је растварач, он је сила која од краја свемира увлачи у себе сву материју познатог нам света, али не да би је у себи потпуно поништио, већ да би је кроз себе пропустио и, преобликовану, поновно рођену из небића, избацио на ону страну света, на ону страну чак и саме оностраности. Геније-бог је она бесконачност у којој се секу све паралелне праве. Геније је црни квадрат на белој позадини – један од портрета Казимира Маљевича. Другим путем ће геније поћи, и то је Маљевичева супрематистичка *epohe*, то је његово стављање у заграде свега дотад направљеног, свега објективизованог, његова ноуменолошка редукција или свођење на чисте суштине, то је ведение (ведање), виђење-знање суштина. Он у први мах, дакле, све гута и прогутано у себи докида. Његов субјективни развој тек местимично бива допуњен објективним развојем генија, тзв. Маљевичевим „истинама и лажима": понеку слику у стилу Реноара или Дегаа, насликану 1930. или 1932. он је датовао у 1908. или 1909. Развијена ејдологика генија-бога не трпи никакве празнине у реализацији или рефлексији, оно што је замишљено то је морало бити – то мора бити! – остварено. Временска одређења ту ништа не значе – *пре, сада, после* – то је неважно. Оно

пре

или

после

ипак стаје у љуску земаљског оваплоћења генија: године човековог живота, у 54 године Маљевичевог живота.

Човек затиче свет и већ по томе не може бити једнак Богу у домену стваралаштва. То уводи битну дистинкцију у одређење генија. Геније свим силама тежи да буде раван Богу и у томе га не омета ни свест да он то не може бити. Али њему, обузетом тежњом коју не може реализовати, та свест ипак помаже да не полуди или на неки други начин застрани. Бићете као богови – то је опет сламка за коју се хвата реална тежња генија и њоме се спасава. Геније није Бог али као Бог ствара свој јединствени, непоновљиви и никада пре – али ни сада, ни касније! – виђени свет. Никада, ни у наговештајима, виђени свет. Геније бива затечен „ситуацијом у свету", фактицитетом света, светском модом, преовлађујућим стилом, укусом, идеологијом и томе слично. Бива затечен историјом света, историјом уметности и сл., достигнућима науке и технике, социјалним и политичким идејама итд., и, затечен свим тим стварима, он бива опчињен њима, њихов роб, иако то бива само споља, будући да их, у исти мах, његова стваралачка природа већ изнутра прерађује, изобличава, подређује себи, тако да спољашње ропство у ствари служи само потенцирању, интензивирању унутрашњег отпора, слободе. Геније се испробава на затеченим стварима полако их увлачећи у главну струју своје стваралачке мисије, како би их све увукао у океан бесконачних могућности. У присуству генија све ствари овога света логично завршавају у црној јами, бездану небића, безмерној дубини мрачног океана, *Ungurnd*-у, како би геније, као бела светлост, из небића, тј. још-не-бића, извукао у постојање нови свет. Маљевич је тако затекао кубизам као доминантан

ликовни правац и стил до кога је сам довео свој сопствени ликовни развој и од кога је сам кренуо (даље) у свом ликовном развоју. Кубизам је врста аналитичко-синтетичког сликарства које настоји да предмет приказивања (предмет: лик и тело, појам и слику) отвори, расклопи, анализира и прикаже са свих страна у свим пројекцијама и свим могућностима његовог евентуалног изобличавања у свести сликара, те да га тако, и споља и изнутра, са свих страна осмотреног, поново васпостави у људском оку. Кубизам интензивира рад ока, перцепције и свести уопште, али он још задржава онај пасивитет допадања, тј. третирања слике као нечега што у допадању одмара око. Сликар још ради *за*
и
на
задовољство посматрача, па чак и када његова дела производе у посматрачу извесну упитаност. Све је то још увек посматрање „из удобне фотеље", све је то још увек благо њихање у љуљашки комфорности. Једном речју, све је то још увек слика, класична слика чија је основа ударена у италијанској ренесанси! А Маљевичев излазак из кубизма је напуштање сваког естетизма, сваког инсистирања на допадљивости, комфору, галеријским вредностима, лагодности итд., то је апсолутни преокрет, ту се сада отварају ноумени па, сходно томе, ту више ништа лагодно не може постојати.

У односу на Маљевичеве, слике Пикаса, Кандинског, целокупне модерне и њему савремене европске уметности, делују помало сладуњаво и наивно. Оне су још увек стара уметност, док Маљевичеви радови припадају већ нечему другом, надуметности или теоантропоургији. Опробавши се у кубизму, ставивши до знања савременицима и будућим нараштајима да постоје и она чворишта која је он у том правцу и стилу изнедрио-створио, Маљевич долази до тренутка одлуке у којем се сада стичу и знање и вештина и доживљај и поглед на свет, али и воља да се свет постави не просто као моја представа него – више од тога! – као мој свет, одлуке да се отвори коцка-куб (репрезентант класичног сликарства па и кубизма, тело), да се потпуно расклопи та кутија (предметног) света, света изграђеног на оскудним ренесансним идеалима, на убогом рационализму и утилитаризму, на сентименталним социјалним идејама, на сладуњавом, бедастом уметничком укусу који проговара чак и у Пикасовом кубизму, апстракционизму Кандинског, а поготово у надреализму или метафизичком сликарству Италијана.

Слика ту још увек или плени или одбија, или се допада или нешто поручује, њоме се исказује некакав естетски став, што све скупа представља подилажење неликовним потребама било ствараоца, било посматрача. Маљевич је расклопио коцку-куб као оличење савршеног предмета пројектованог и оствареног у јасно одређене три просторне димензије, отворио ју је и тако ону дубину-запремину испразнио, избацио ју је на површину, а затим у простор изван, тачније, испред слике, између слике и ока посматрача, ослободио је, дакле, слику запремине, симулирања простора, дубине, а тиме и илузије. [7] (Истрајавање

класичног иконописа на дводимензионалности приказа је последица наслућивања да свака тродимензионалност удаљава од веродостојности управо због тога што она – тродимензионалност – на слици може бити само илузија.) Слика је сада такорећи осуђена да буде оно што јесте – површина, и она сада треба на себи или у себи да развија управо ту беспривидну или дезилузионизовану суштину. У систему ејдологика уметност није и не сме да буде привид. То је њен, да тако кажем, негативно изражен задатак, то је задатак будуће Маљевичеве слике, а колико ће она тај задатак успети да оствари, и колико је сам Маљевич у томе успео, питање је које остаје отворено без обзира на то што аутор овог текста већ има одговор на њега, одговор начелан и помало реторички: Маљевичево дело није ПРИВИД него ВИД, оно је угледан, ухваћен, уведан ноумен, свет у свом унутрашњем стваралачком саморазвоју у глави генија. Оно створено, затечено, али несвесно и неосвешћено у својој бити, ван јединственог виђења као нераздељиве синтезе свих душевних, телесних и духовних моћи, ван теоантропоургијског захтева и задатка, бива једном интервенцијом генија посувраћено у његову бездану дубину, црну јаму света, не-биће, црни квадрат.

Коцка је потпуно растворена, расклопљена на шест једнаких делова, шест квадрата повезаних у облику крста. Маљевич је три димензије свео на две: хоризонталу и вертикалу, на крст. Но, његова идеја беспредметности није била тиме у потпуности остварена. Слика, као равна површина, могла је без (привида) дубине, али без ширине и висине, без хоризонтале и вертикале као својих реалних димензија, није могла осим да саму себе као слику не поништи. Да би се ослободио вертикале и хоризонтале и тиме обезбедио потпуни тријумф беспредметности, Маљевич је морао да прибегне трику, једној условности без које на овој земљи ништа не може бити урађено, условности уметности без које не може (иако се против ње бори) чак ни ејдологичка, супрематистичка надуметност – морао је да прибегне привиду. Оспољавање, објективација је удес сваког стваралаштва, укључујући и уметничко. Ни Маљевич није могао да избегне тај удес. Али он нас је ипак, упркос томе што је у ејдологикама био осуђен на предметност (реч и слика: језик као нешто пред-нас-метнуто, пред-метнуто, предметно и слика као нешто пред-нас-стављено, пред-стављено, представно, што у српском језику у ствари означава исту ствар, исто, те тако ни реч ни слика не успевају да умакну предметности), [8] увео у „предосећање" беспредметности, чистог стваралаштва.

Први трик (привид) је симулација бездимензионалности помоћу квадрата чије су све странице једнаке те је у суштини апсолутно свеједно која од њих представља ширину а која висину, као да је у питању једна димензија. Умањивањем квадрата путем умањивања његових дијагонала до места пресека добија се бездимензионална тачка. Предња страна коцке (тело) је квадрат (слика), а он је место пресека стуба и пречаге крста који се добија када се коцка отвори, и то место пресека је средина, срце, средиште крста. У том средишту се секу две преостале димензије и када се оне скину, када се сам крст „раскрсти", остаје место пресека, чисти квадрат или тачка. Тим

поступком је Маљевич предмет (чији је репрезентат, како рекосмо, коцка-куб), дакле, целокупно сликарство до њега, укључујући и кубизам, сву ту уметност, распредметио, довео до чистог ејдоса, слике не-бића.

Али супрематор није Бог, он је само као Бог, и његово не-биће је, у ствари, место укопа свих ствари овога света, гроб свих димензија и целокупне рецептивне и сазнајне апаратуре, гроб објективног и субјективног света. Крст је тако посредник између лоше предметне тродимензионалности свих ствари овога света, њиховог привидног и пролазног физиса, и њихове суштине, ејдоса, вечног идеалног лика, крст је (у обрнутом правцу) медијатор између небића и бића, ејдоса и физиса, неба и земље, чисте могућности и актуализације, као што је то, уосталом, увек и био, али никада тако јасно истакнут у делима ликовне уметности као сада. Маљевичева тријада: квадрат, крст, круг – то су основни елементи знања и делања, односно стварања, аксиоми ејдологика.

Успоставља се својеврсна аксиоматизација тог система стваралаштва: ту се откривају не само аксиоми на којима почива тај супрематизам, откривају се и друге његове претпоставке: теореме, пројекције, планови те, на крају крајева, као у некаквој алатници нацртне геометрије, и његове основне алатке: троуглови и лењири, супрематистички шестари и угломери, нонијуси и француски кључеви, чекићи и навртке, шиватке и игле итд., и све то у својеврсној крстоликој ејдетици. При томе, треба обратити пажњу на то да, док год траје та презентација-исликавање супрематистичког ејдетичког инвентара, позадина свих тих пред-стављања је обавезно бела (аутор ових редова нема увид у све Маљевичеве супрематизме или супремусе али са стопостотном сигурношћу може да тврди – као да је његово тврђење закључак изведен строгом дедукцијом те да, према томе, нема опасности да се некаква црна или црно-бела гуска појави међу белима! – да је позадина на свима њима бела или барем симулира белу боју, или да је дата у неким светлим бојама. То бела свест, она свест која зна шта у себи садржи и шта треба да ради (стварање лика будућњака из предсупрематистичке фазе), показује своју палету, свој стваралачки инвентар, и то на начин који омогућује да он у пуној мери буде видљив (знатљив), наиме, на позадини ње саме. То је уједно и ејдологичка, супрематистичка самосвест где се сопствено стваралаштво доследно, апсолутно логично прати по времену своје супрематије. Она опредмећује (објективира) оно подметнуто (субјектно), оно што стоји у основи и на чему све почива: прелазни ступњеви и завршна фаза стварања – лик!

Овај пут савршено подсећа на библијски приказ етапа божанског стварања, он је њена савршена имитација – не њених спољашњих резултата – против таквог подражавања Маљевич одлучно устаје, већ њеног унутрашњег тока, унутрашњег система, јер човек ипак не може бити Бог нити изнад Бога, апсолутно потентно или још потентније биће, али он може, као што је и речено, бити као Бог: новог човека он не може створити,

поготово не унутар палих или, ако тако хоћете, већ постојећих (створених, затечених) координата простора и времена – то ће увек бити стари човек или чак само његова пародија у најбољем случају! Али може створити нови лик, од нових материјала, по принципима божанског стваралаштва, као нови бог-уметник, не случајно већ апсолутно свесно. Зато онај бели екстензитет који карактерише супрематистичку фазу постаје у следећој „фигуралној" супрематистичкој фази бели интензитет лица као онога што сада треба да дође до своје пуноће.

Никада пре Маљевича средишње место иконе, портрета – лице – није било бело. Овога пута то средиште је бело не као нешто просто недовршено него као нешто задато, као чиста идеја или оквир за многу многоликост. Ово је већ предназначено сликом која приказује три жене чије су фигуре исликане белом бојом. Одавде иде асоцијација на белог тројичног бога – човеково обожење је његово испуњење, његова задатост као идеални резултат стваралаштва; стварање и изграђивање, самостварање и самоизграђивање; уметник-бог, који самог себе спознаје захваљујући томе што он сада постаје своје сопствено дело („ми истински можемо знати само оно што смо сами изградили" – Фјодоров) и бело човечанство као божански самодемијург, засад су дати само у својој, да тако кажемо, предметној, „овоземаљској" ипостаси. То бело (предметно-обојено) човечанство Маљевич није насликао, али је исликао иконостас његовог храма: портрет уметника, портрет уметникове жене, портрет ударника, портрет Пуњина, портрет сељанке-раднице-домаћице-богородице, портрет супрематора, портрет другог лица супрематистичке тројице, портрет супрематистичког светог духа, супрематистичке богородице, супрематистичког човека-делатника-демијурга. До ове завршне фазе портрета супрематистичких „светих" Маљевич је исликао низ портрета људи-модела-анђела, делатних и службених духова, као и слика припреме (спорт), иницијације (крст, мач, крст-мач), пута и пребивалишта (супрематистичке куће и разним бојама ишпартана поља, хоризонталне линије-површине). Дакле, бело није крајњи циљ стварања али је оно *conditio sine qua non* новога света, оно је и више од тога, оно је субјекат субјеката стварања, оно је бела васкршња одора свештенослужитеља, таворска светлост у којој још није могуће угледати сва васкрсла тела и њихове боје; тек с оне њене стране, кроз њу и иза ње је циљ стварања: пуноћа лика, новог лика у складу са „осмим даном" стварања или теоантропоургијом.

Бело је она неуништива основа лика из које се он издваја и у квалитету и у квантитету, и у форми и у садржају, из које се и на којој се он гради, али оно само није тај лик, тај новум (бићете као богови), оно је радосна демијургијска свест која је омогућила самоуобличење и кенотички се повукла како не би ометала, већ, напротив, с пуном снагом подржала то самоизграђивање, ту стваралачку слободу. Бело је онај крајњи мир, апсолутни спокој, хармонија-рај али не апстрактни апсолут у коме се раствара све појединачно, лично, него управо обрнуто (и зато бела лица стоје на почетку а не на крају, условно речено, „портретно-фигуралне" супрематистичке фазе, како би то иначе морало да се деси у „будистичком" систему покоја као нирване.

Овоме уопште не противречи серија *бело на белом*, која се може тумачити у смислу посвећења, освећења и некакве деапсолутизације супрематистичких аксиома и алатки, јер само бело и јесте апсолут, бело је почетак, а на белој основи, извучен из небића, уобличени лик је – крај. Ова евиденција суспендује све друге традиције у тумачењу Маљевичевог дела па и његово сопствено самотумачење. Објективна свест изражена у његовој ејдетици јасно указује на једну једину традицију унутар које се Маљевичево стваралаштво мора ситуирати – традицију крста – и изван које се његове слике у њиховој системској повезаности – чак и ако се могу доживљавати или некако разумети – сасвим сигурно не могу видети. **<**

Објављено: понедељак, 4. јул 2016, 21:40h

Напомене

1 То потврђује и Маљевичево антидатирање слике Сељака-спаса.

2 Овде треба подсетити на ону чувену Фјодоровљеву мисао да ми заиста можемо у потпуност знати, тј. спознати само оно што смо сами изградили, створили. У том смислу је могућа и самоспознаја – само ако смо сами себе створили, изградили или обновили (Маљевичеви аутопортрети, укључујући финални портрет супрематора, као круна

самоспознаје, стављање тачке на и самоспознаје), можемо сами себе и истински спознати и знати. Истина је ургија.

3 Ничега психолошког нема на Маљевичевим сликама. То је последица његовог отклона према свему предметном, покушаја да се све предметно стави у заграде. Он је услед тога „био немоћан" да на својим сликама изрази било какву психологију, било какво осећање и предосећање, некакав карактер (осим, можда, на два касна портрета где је учињен отклон објективне уметности у правцу субјективног доживљавања и преживљавања предосећања или сазнања о неизлечивој болести).

4 Ово утврђивање примата позадине над оним што је на њој дато као да оспорава својеврсна „обрнута перспектива" коју тако добро илуструје слика са виолином и кравом. У односу на класичну слику, овде је оно што се налази у задњем плану (виолина) знатно веће него оно што је ближе оку посматрача, тј. што се налази у предњем плану слике (крава). Тако се стиче утисак као да се и у случају црног квадрата ради о измештању перспективе а не о некаквој ограничеости црног квадрата у односу на бесконачост беле позадине.

5 Тако и идеја за црни квадрат на белој позадини није нешто што је Маљевичу изненада пало на памет, та слика је имала своју припрему. Црни квадрат се појављује већ у *Победи над сунцем*, а затим „скривен" у шеширу *Енглеза* у Москви или (заједно са белим) у правоугаоницима на чувеној слици са Ђокондом. То је био Маљевичев дишановски одговор, то је била његова Мона Лиза са брковима, симболичко посувраћење у небиће Мона Лизе као репрезентанта целокупне уметности свиђања, целокупне класичне естетике, као иконе целокупне предметне уметности свиђања и опонашања. Овим присуством квдрата-правоугаоника, она има да буде темељно одбачена као могући основ, узор и образац сваког каснијег стварања. Црни квадрат је и логосно (словесно) наговештен на обе слике. Не смемо заборавити ни истоветан натпис на тим сликама: частичное затмение (делимично затамњење), као својеврсни знак упозорења или предосећање нечега што неумитно долази.

6 Тако, потпуно доследно, и црни квадрат није ништа друго до један, да га тако назовемо, аутореференцијални знак; он значи самог себе и ништа друго сем себе, наравно, на белој позадини и свако његово тумачење у некаквој симболичкој или метафоричкој равни, укључујући ту и наше, само је његова „рђава семантизација" која

нарушава самоидентичност знака-значења-означеног, одосно поновно враћање у предметност, у чему, иначе, и остаје сваки симболизам.

7 Запремина коцке је сада избачена у реални простор изван слике, она више не постоји као илузија перспективе, дубине, треће димензије унутар слике, она је сада у поптпуности смештена у реални простор између ока посматрача и површине слике: у својеврсној обрнутој перспективи она је смештена тамо где и припада, између квадрата-пројектора и ока посматрача. Тако је укинут сваки пасивизам допадања и уведен активизам стварања. Овде се отвара проблем пројектатора, инспиратора и комуникатора. Међутим, приликом филмске пројекције као да (али управо као да!) се дешава обрнуто. Из мале црне квадратне рупе на белом зиду, иза које се налази пројектор као извор светлости, избија сноп зракова и на белом платну пред нама се шири, оваплоћује и преображава у сликама.

8 Сваку предметност треба укинути, али супрематизам као беспредметност управо уводи најчистију предметност. Има ли ишта предметније од јасно одређеног црног квадрата на белој позадини, јер је предметност исто што и представљивост. Пред-метнути и пред-ставити, то су синонимне речи, квадрат је представа, слика, осим ако није, и ту је почетак решења апорије супрематизма, нешто откривено, не дакле насликано, осим ако није слика него ноумен сам. Да би се избегла противречност супрематизма, потребно је слику, нешто пред-стављено, пред-метнуто, прогласити не-сликом, ноуменом самим, нечим беспредставним, беспредметним. Оно беспредметно, беспредставно, чак и ако је феноменално, изгледно, представно, дакле, предметно, показује нам се, открива као ноуменално, без-изгледно, без-представно, као нешто чисто такво, по себи видљиво-невидљиво. Квадрат није насликан, квадрат је откривен. То је један правац. Правац који бива могућ тек превазилажењем сваке поделе (у Кантовом смислу) и постављањем јединственог субјекта сваког поимања, посматрања, доживљавања и томе слично, васпостављањем целовитости душе саме, која укида сваки партикуларизам, и вољни и сазнајни и естетски. То би значило да ако кубизам још потпада под стару естетику, а потпада, онда нам се *Портрет Кљуна* или *Три музичара*
Пабла Пикаса још увек свиђају на класичан начин, што се о супрематизмима не може рећи. Црни квадрат на белој позадини и остали супрематизми нам се не свиђају, не провоцирају уметнички укус, расудну снагу, они пре мађијски заокупљају читаво наше биће.