

CONCEPTUL DE „SENZAȚIE” ÎN ESTETICA LUI KAZIMIR MALEVICI. ÎNTRE ABSENȚĂ ȘI VIRTUALITATE*

DRAGOȘ GRUSEA

Universitatea Națională de Arte din București

Abstract. Kazimir Malevich is one of those artists who wanted to turn his own vision of art into a metaphysics. This study aims to outline the main ideas of the theory developed by Malevich in order to better understand the artistic concept of sensation and its links with the philosophy of the turn of the century. It is shown that the idea of understanding sensation from the contrast between two squares originates in Ernst Mach's *Analysis of Sensations*. After a description of the first part of Malevich's book *The non-objective World*, the article focuses on the sensation of absence and its ability to generate other sensations without recourse to objects. At the end of the study, the concept of sensation, as it is understood by Malevich, is analysed from the perspective of virtual reality.

Keywords: art, sensation, object, absence, virtuality, conscience, nothingness.

INTRODUCERE: ARTĂ ȘI METAFIZICĂ

Nietzsche credea că singura cale prin care filosofia mai poate supraviețui în perioada avansului științelor este apropierea de artă. Tipul de gânditor pe care o asemenea proximitate îl va naște în viitor va fi „metafizicianul-artist” (*Artistenmetaphysiker*). Este greu de spus dacă un asemenea metafizician și-a făcut apariția, însă putem afirma fără ezitare că începutul secolului XX a cunoscut o serie de adevărați „artiști-metafizicieni”. Se pare că artiștii sunt cei care au dus spre împlinire dezideratul nietzscheean, nu numai prin încercarea lor de a da un fundament teoretic propriei viziuni artistice, dar și prin darul de a transforma arta în metafizică. Evoluția acestei tendințe poate fi urmărită în seria de cărți inițiată de

* Articol elaborat în cadrul proiectului de cercetare UEFISCDI PN-III-P1-1.1-TE-2021-0439, “Be You” (A fi tu însuși în era rețelelor sociale – o abordare a esteticii autenticității din perspectiva ontologiei virtuale), TE 64, 12/05/2022.

Bauhaus (Bauhausbücher), la fel cum dezvoltarea fenomenologiei este oglindită în numerele *Jahrbuch*-ul husserlian sau cea a filosofiei analitice în revista *Erkenntnis*. Printre lucrările seriei *Bauhaus* întâlnim nu numai încercări de fundamentare teoretică a artei pornind de la anumite ipoteze metafizice, dar și tentative de a regândi anumite concepte de bază ale metafizicii înseși sau ale geometriei pornind de la date oferite de *Weltanschauung*-ul specific artei. Paradigmatice în acest sens sunt patru volume apărute în această serie.

a) *Caietele Pedagogice* ale lui Paul Klee¹, carte apărută în 1925, reprezintă un efort de a reinterpretă conceptul de formă prin coborârea spre actul formării, pe care îl putem intui în lumea vieții organice, dar ale cărui mecanisme ne rămân ascunse. Ipoteza lui Klee este că putem contura procesele care duc la nașterea formei vii cercetând multiplele modalități prin care forma este generată în pictură. Printr-un „regres critic în direcția anteriorului din care crește posteriorul”², Klee descoperă acel domeniu al „purității abstracte”³ care cuprinde relațiile primordiale din care se naște forma în artă. Amprenta transcendentă pe care o au cercetările lui Klee fac din încercarea sa o adevărată *Critică a rațiunii picturale*.

b) Piet Mondrian: *Noua configurare. Neoplasticismul*⁴. În această lucrare, artistul olandez vizează tot o nouă fundamentare a ideii de formă, dar, spre deosebire de dinamica explicită a lui Klee, Mondrian alege să interpreteze forma pe baza unei dinamici inaparente, asemănătoare vechii muzici a sferelor.

c) În 1927, seria Bauhaus ajunge la al nouălea volum avându-l ca autor pe Wassily Kandinsky: *De la punct și linie la suprafață*⁵. De data aceasta forma este pusă în legătură cu vibrația, Kandinsky ajungând la concluzia că între culori, forme și sunete există o identitate de fond dată de faptul că toate coboară dintr-un număr finit de vibrații. De exemplu, galbenul, fiind o culoare înțepătoare, este identic structural cu forma triunghiulară, a cărei esență este vârful înțepător. În ambele „sună” aceeași vibrație fundamentală a ascuțimii. Kandinsky va ajunge chiar la conturarea unui tabel al tuturor vibrațiilor fundamentale, care ar conține latent toate obiectele lumii, dar și operele de artă reale sau posibile.

d) Tot în 1927, seria Bauhaus dă semnele unei schimbări de direcție, fiindcă încercarea lui Kandinsky de a urca spre originea sonoră a formelor este urmată de drumul invers, unul al coborârii spre o lume a lipsei de formă. Cartea lui Kazimir Malevici, *Lumea fără obiecte* reia și restructurează eforturile teoretice ale lui Klee, Mondrian sau Kandinsky. Așa cum vom vedea, Malevici nu se mai află în căutarea unei deplinătăți din care să izvorască totul, ci dimpotrivă, a unei absențe generatoare nu de forme, ci de senzații.

¹ Paul Klee, „Pädagogisches Skizzenbuch”, *Bauhausbücher*, Band 2, München, 1925.

² Paul Klee, *Gândirea plastică*, traducere de Dragoș Grusea, București, Editura Unarte, 2023, p. 76.

³ *Ibidem*, p. 72.

⁴ Piet Mondrian, *Neue Gestaltung: Neoplastizismus*, München, 1925.

⁵ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, München, Verlag Albert Langen, 1927.

LUMEA FĂRĂ OBIECTE ȘI CONCEPTUL ABSENȚEI

Prima imagine care ne apare în minte când rostim numele lui Kazimir Malevici este *Pătratul negru pe fond alb* din 1915. Privindu-l, suntem cuprinși de nedumerire, fiindcă mintea nu știe încotro să se îndrepte pentru a găsi sensul a ceea ce vede. Folosind un termen central pentru teoria lui Malevici, putem spune că mintea se deșertifică, ceea ce o pune în fața unei stări neobișnuite din moment ce, fenomenologic vorbind, esența conștiinței e de a fi mereu despre ceva. Acest *a fi despre*, de data aceasta activ la nivel vizual, se poticnește în fața pătratului negru pe fond alb deoarece conștiința nu știe înspre ce să iasă din sine, nu are un liman asupra căruia să-și arunce ancora intențională. Pătratul negru forțează conștiința să rămână în ea însăși. Și totuși, până și în această imposibilitate a ieșirii din sine spre un obiect exterior mintea găsește un sens care să o facă să fie *despre* ceva. Vom vedea că întreaga teorie a lui Malevici are drept fundament o idee pe cât de simplă, pe atât de plină de semnificații: *într-o lume fără obiecte eu nu percep nimicul, ci absența obiectelor*. Cu alte cuvinte, o lume vidată de obiecte nu este o absență absolută, ci o prezență a absenței obiectelor. Mai exact, după ce orice obiect a fost alungat, eu văd că obiectele sunt absente. Una este ca o conștiință să privească un gol de dinaintea oricărui obiect (neștiind ce e un lucru, nu vede nici o absență), alta este ca mintea să perceapă un gol rezultat în urma înlăturării tuturor obiectelor (aici ea vede ceva, anume că obiectele sunt absente). Până și în lipsa totală a obiectelor subiectul privitor are o senzație, aceea a faptului că obiectele lipsesc. Sau altfel spus, cea a prezenței absenței obiectelor. Pentru Malevici această situație mentală dă naștere unei *senzații pure*, generatoare la rândul ei a unor senzații, pe care le putem numi *a priori*. Deoarece această senzație este considerată a fi supremă, stilul artistic ridicat pe baza ei va fi numit *suprematism*.

Ideea fundamentală a lui Malevici are la bază un experiment mental ușor de reprodus. Pentru a fi puși pe calea acestui experiment e suficient să ne întrebăm ce am percepe dacă am exista într-o lume fără obiecte. Iar răspunsul firesc ar fi acela că singurul element perceptibil într-o asemenea situație este absența obiectelor. Conținutul nostru mental nu ar fi așadar vid, fiind încărcat cu senzația pură a absenței obiectelor. Înainte de a intra în detaliile acestei dispoziții mentale, trebuie să extragem ideile pe care Malevici le preia tacit din cultura timpului său.

PRESUPOZIȚIILE TEORIEI LUI MALEVICI

Malevici face parte, împreună cu Kandinsky, Mondrian și ceilalți reprezentanți ai artei abstracte, dintr-o mișcare spirituală mai largă, a cărei principală caracteristică este încercarea de a depăși cadrele culturii europene tradiționale prin instituirea unei rupturi între conștiință și obiect. Într-o lucrare despre relația dintre poezie și

viață, poetul german Hugo von Hofmannstahl anunță această nevoie a artei de a-și găsi izvorul în propria interioritate, fără a ieși din sine spre viață: „Nu există nici un drum direct de la poezie la viață, nici unul de la viață spre poezie. Într-un poem cuvintele tind unele către altele și înoată unele pe lângă altele.”⁶ Cuvintele dintr-un poem își găsesc sensul nu prin referința la realitate, ci prin felul în care se întâlnesc unele cu altele în interiorul poemului. O poezie adevărată este doar despre ea însăși, nu despre lume. Scopul poeziei ar fi așadar ca limbajul să fie astfel folosit, încât tendința cuvintelor de a se referi la ceva din afara lor să fie înlăturată. Alfred Döblin sintetizează această orientare generală spunând că în artă „totul trebuie să tindă spre înstrăinarea de natură, sau spus direct: spre *non-natură*; nu are nici un sens și este imposibil să repetăm ceea ce există deja”⁷.

Kandinsky gândește în cadrele acestei cruciade împotriva obiectului: „Privitorul este prea obișnuit să caute un sens, adică un context extern al elementelor unei picturi și astfel nu ajunge să caute și să simtă viața interioară a picturii, să o lase să acționeze asupra lui.”⁸ Primul pas este cel de a întrerupe circuitul firesc dintre conștiință și obiecte prin alăturări nefirești: „când auzi sunetele cuvintelor <cal albastru> ești deja transpus într-o altă atmosferă. Imposibilitatea naturală a unui astfel de cal aduce cu sine și un mediu la fel de nenatural în care acest cal poate fi găsit.”⁹ Căii zugrăviți în culori nefirești, așa cum pot fi întâlniți în opera lui Franz Marc și în operele de tinerete ale lui Kandinsky sunt meniți să suspende raportul natural dintre conștiință și lume prin crearea unor obiecte care forțează spiritul să rămână în el însuși. Ideea fenomenologică a punerii lumii între paranteze poate funcționa ca un cadru teoretic cât se poate de potrivit pentru toate aceste mișcări anti-obiect.

Există așadar un ideal al culturii de la începutul secolului al XX-lea care ar putea fi rezumat prin expresia pe care Malevici a ales-o ca titlu pentru volumul său: *o lume fără obiecte*. Golirea lumii de obiecte ridică însă o mare provocare. La Kandinsky depășirea concretului trebuia să fie dublată de răspunsul la întrebarea: „Cu ce înlocuim obiectul?” Malevici se va îndrepta nu asupra obiectului, ci asupra senzației. Dacă arta presupune mereu prezența unei senzații, cum putem face atunci artă într-o lume fără obiecte? Întrebarea lui Malevici va fi: *Ce senzație mai rămâne după ce golim lumea de obiecte?* Senzațiile sunt mereu orientate spre ceva: am senzația unei culori, a unui lucru, a unui afect. Dar către ce se îndreaptă senzația într-o lume fără obiecte? Iată întrebările care stau la baza ideii fundamentale a suprematismului. Pentru a-i putea contura răspunsul trebuie să facem o scurtă schiță a conceptului filosofic al senzației.

⁶ Hugo von Hofmannstahl, *Poesie und Leben*, în *Gesammelte Werke*, vol. 8, Frankfurt a.M., Fischer Verlag, 1979, p. 15.

⁷ *Das Ich über der Natur*, 1927.

⁸ Wassily Kandinsky, „Über die Formfrage”, în *Der Blaue Reiter*, München, Piper Verlag, 1914, p. 79.

⁹ *Ibidem*, p. 82.

CONCEPTUL FILOSOFIC AL SENZAȚIEI

La începutul *Criticii rațiunii pure* Kant distinge între forma și materia cunoașterii, identificând-o pe ultima cu senzația: „Numesc materia fenomenului ceea ce corespunde, în fenomen, senzației, iar forma lui, ceea ce face ca multiplul fenomenului să poată fi ordonat în anumite relații.”¹⁰ Senzația este pentru Kant efectul a ceea ce vine din afară și afectează simțurile. Fiind o pecete a materiei cunoașterii, poate părea imposibil să spunem ceva *a priori* despre senzație. Totuși, Kant arată că putem spune ceva valid despre orice senzație, indiferent de conținutul ei, anume că va fi o mărime intensivă, ceea ce înseamnă că va avea un anumit grad. Este suficient să ne gândim la diferența dintre obiectele întinse, care pot fi măsurate cu instrumente externe și culorile sau sunetele care nu pot fi măsurate în acest fel. O întindere spațială, de exemplu un teren de fotbal, are o mărime extensivă precis măsurabilă, dar nu are un grad. Terenul nu este mai teren azi decât mâine. Altfel se întâmplă lucrurile când nu le vedem din perspectiva măsurabilității lor ca obiecte externe, ci din cea a senzației: „Orice senzație, prin urmare și orice realitate în fenomen, oricât de mică ar fi, are un grad, adică o mărime intensivă, care totdeauna mai poate fi micșorată; între realitate și negație este o înlănțuire continuă de realități posibile și de percepții mai mici posibile. Orice culoare, de exemplu cea roșie, are un grad care, oricât de mic ar fi, nu este niciodată cel mai mic; și la fel stau lucrurile pretudindeni cu căldura, cu momentul greutateii etc.”¹¹ Două idei sunt importante aici:

a) Există ceva comun tuturor senzațiilor, anume variația lor în intensitate. Capacitatea de a varia intensiv ține de latura pură a senzației. b) Nu există niciodată o senzație goală, despre care să spunem că nu conține nici un grad de realitate. În cuvintele lui Kant, nu poate exista o senzație atât de vidă încât să spună că prin ea conținutul conștiinței a devenit zero. Orice senzație, oricât de golită de conținut, este totuși despre ceva. În concluzie, senzația nu își pierde caracterul de a fi despre ceva și de a varia, chiar dacă va fi ruptă de obiect, fiindcă aceste trăsături aparțin de natura ei.

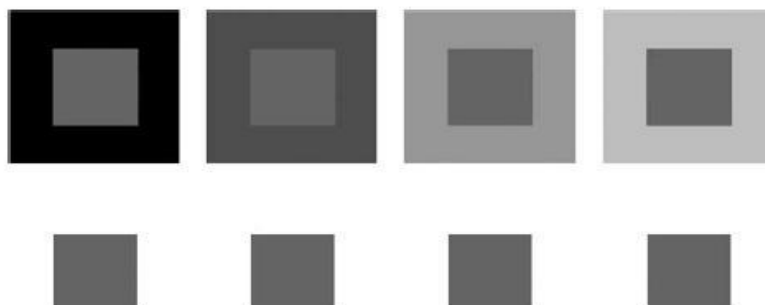
Alt filosof care s-a preocupat de cercetarea senzațiilor a fost Ernst Mach, a cărui lucrare principală se numește chiar *Analiza senzațiilor*¹². Premisa de la care pornește filosoful austriac este primatul absolut al sistemului vizual. Niciun concept nu trebuie să fie acceptat dacă nu poate fi explicat prin funcționarea sistemului vizual. Din acest motiv, Mach este împotriva acceptării unor concepte absolut inaccesibile senzației, precum atomul sau spațiul absolut. Urmărind felul în care lumea este constiuită prin confruntarea dintre lume și sistemul vizual, Mach

¹⁰ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, în *Opere*, ediție îngrijită de Ilie Pârvu, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017, p. 82.

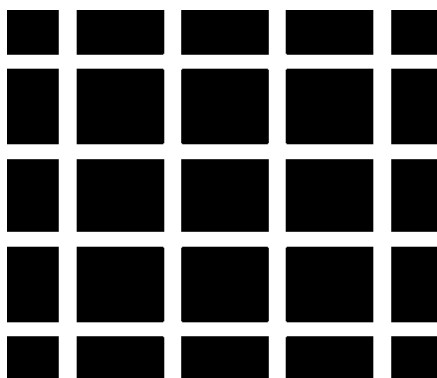
¹¹ *Ibidem*, p. 231.

¹² *Die Analyse der Empfindungen*, Jena, Verlag von Gistav Fischer, 1906.

ajunge la ideea că totul e constituit în mintea noastră prin alăturarea diferitelor senzații. Fenomenul central în acest proces este imposibilitatea de a avea o senzație simplă. Nu percepem direct lucruri, ci contraste. Benzile Mach arată că simțurile procesează senzațiile înainte ca acestea să ajungă la creier. Senzația asupra căreia ne concentrăm își va schimba mărimea și consistența în funcție de densitatea și luminozitatea fundalului care o învâluie. Astfel că senzația e dintotdeauna deja schimbată de raportul pe care îl are cu fundalul din spatele ei, așa cum se poate vedea în acest exemplu:



Deși este vorba despre același pătrat, senzația pe care o avem își schimbă intensitatea și întinderea în funcție de pătratul care apare pe fundal. Senzația simplă pe care o avem în perceperea unei astfel de imagini este de fapt o tensiune ivită în urma contrastului dintre cele două pătrate, una în care fiecare element vine cu propria dinamică senzorială. Dimensiunea activă a senzației, capacitatea ei de a face ceva dinainte de a fi ghidată de creier e ilustrată de Mach prin această imagine:



Privind-o, vedem mici cercuri care umplu spațiile goale dintre pătratele negre. Deși știm că acele cercuri sunt absente în realitate, nu putem împiedica producerea lor spontană de către sistemul vizual. Din punctul de vedere al temei suprematismului, centrală este aici *capacitatea senzației de a percepe în absență*.

Am văzut așadar că Mach introduce deja în scopuri științifice imaginea unui pătrat negru înscris într-unul alb pentru a sublinia faptul că orice senzație este compusă, incluzând mereu un contrast între obiect și spațiul care-l înconjoară. Apare însă întrebarea privitoare la existența unei senzații primare, una care să le precedă și să le întemeieze pe toate. Care este prima senzație? Iată întrebarea care stă la baza pătratelor lui Malevici.

LUMEA FĂRĂ OBIECTE

Din cele expuse până aici putem deduce faptul că titlul lucrării lui Malevici *Lumea fără obiecte* (sau *Lumea non-obiectuală*) oglindește o dinamică mai cuprinzătoare a culturii începutului de secol XX. Așa cum am menționat, plusul pe care artistul îl aduce stă în încercarea de a da sens acestei lumi golite de obiecte. Apărută în 1927 în seria Bauhaus, lucrarea lui Malevici e alcătuită din două părți: *Introducere în teoria elementelor adiționale ale picturii* și *Manifestul suprematist*. Ambele au în centru ideea senzației, mai exact căutarea unei senzații care să troneze prin unicitatea ei deasupra tuturor celorlalte, manifestând astfel un caracter suprematist. Prima parte are ca scop eliminarea prejudecății conform căreia senzația e unilaterală și simplă, iar a doua își propune să identifice acea senzație aflată la fundamentul tuturor celorlalte.

PRIMA PARTE: TEORIA ELEMENTELOR ADIȚIONALE ALE PICTURII

Punctul de plecare al lui Malevici nu este altul decât cel al fenomenologiei și chiar al filosofiei moderne încă de la Descartes: raportul dintre conștiință și lume. Există o opoziție originară între om și lume apărută în momentul în care acesta nu s-a mai considerat a fi o parte din marele tot al naturii. Omul și-a descoperit atunci propria conștiință și s-a văzut înconjurat de un „ceva” străin pe care l-a numit „materie”. Această opoziție dă naștere unei duble legități, fiindcă una este legea conștiinței și altele sunt legile sub care stau obiectele neconștiente. Năzuința omului a fost dintotdeauna de a ordona ceea ce nu e conștient conform legilor conștiinței, de a reduce materia la conștiință¹³. La baza acestei tendințe stă faptul că omul nu poate înțelege decât ceea ce ia chipul propriei conștiințe. Într-o manieră kantiană, Malevici afirmă că tot ceea ce intră în conștiință capătă forma ei, iar ceea ce rămâne în afară nu poate fi cunoscut. Consecința este că omul care percepe natura se întâlnește, de fapt, cu propria minte: „Tot ceea ce noi numim natură este

¹³ Kasimir Malevitch, „Die Gegenstandslose Welt”, *Bauhausbücher*, Band 11, München, 1927, p. 16.

doar o plăsmuire a fanteziei noastre care nu are nici cea mai mică asemănare cu ceea ce există în realitate.”¹⁴ Esența conștiinței este de a fi plăsmuitoare, adică de a adăuga elemente adiționale materiei pe care o primește din afară¹⁵. În viziunea lui Malevici, mintea noastră pictează realitatea din afară deformând-o, adică lăsând la o parte unele elemente și adăugând altele. Esența conștiinței constă așadar în imposibilitatea de a cunoaște obiectul real. Această viziune asupra relației dintre conștiință și lume ține de esența filosofiei moderne, a cărei principală descoperire este faptul că mintea nu funcționează ca o oglindă în care s-ar reflecta lumea reală, ci ca un laborator care prelucrează ceea ce primește. Nu simplă preluare, ci prelucrare – în aceasta constă esența activă a conștiinței. Aceasta însemnând că ceea ce vine din afară e modificat cu ajutorul unor forme aparținând conștiinței înseși. În cazul fenomenologiei acestea sunt numite sinteze. La Malevici ele devin *elemente adiționale*, fiindcă adaugă unitate și consistență impresiilor primite prin simțuri.

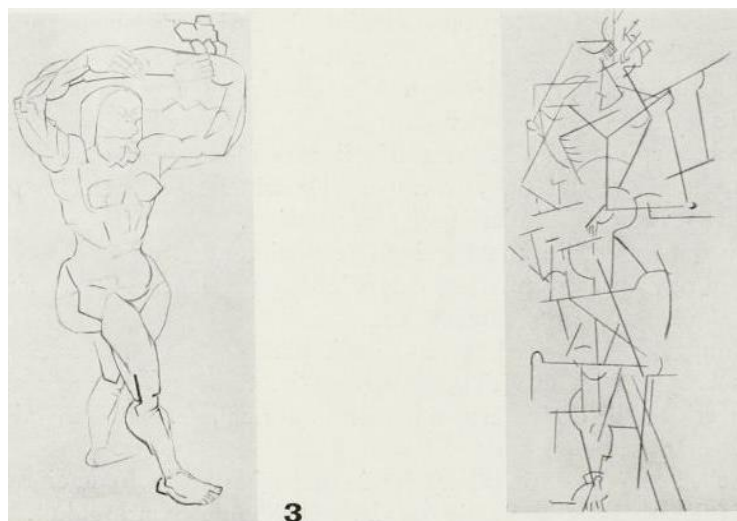
Malevici aplică acest model asupra picturii, spunând că și aici este vorba tot de o prelucrare a realității de către conștiință. Ba mai mult, activitatea de prelucrare care ne rămâne ascunsă în percepția obișnuită apare aici în prim plan. Arta nu operează la nivelul conștiinței teoretice. Pictura descrie moduri de prelucrare, deformare și in-formare a naturii așa cum au loc la nivelul sub și supra-conștient: „Există în principiu două tipuri de formare prin plăsmuire: una stă în slujba așa numitei vieți practice și se ocupă de fenomenele concrete (având loc în regimul conștientului), iar alta se află în afara oricărei dimensiuni practice și tratează fenomene abstracte (având loc în regimul sub- și supra-conștientului). Elementul concret poate fi găsit în științe și în religie, iar cel abstract – în artă.”¹⁶

În artă apare procesul prin care omul prelucrează și plăsmuiește elementele abstracte ale realității la nivel sub și supraconștient. Pornind de aici, Malevici gândește o „știință a culturii artistice” care să determine formele presupuse de deformările artistice ale realității precum și tipurile de elemente adiționale introduse. Înainte de a merge mai departe trebuie spus că Malevici întregeste modelul filosofic al subiectivității, adăugând conceptul de „cultură artistică” care se referă la prelucrarea realității prin sub și supraconștient, sau mai exact la prelucrarea culturală a realității. Fiecare cultură artistică are forma ei proprie. Se pornește de la o formă normală alcătuită la nivel conștient care va fi apoi deformată la nivel supraconștient. Astfel, forma omului așa cum e ea constituită la nivel conștient, va fi deformată și in-formată în mod diferit în funcție de alcătuirea internă a culturii artistice care realizează modificarea. Imaginea corpului uman formată la nivel conștient va trece prin următoarele schimbări în cultura artistică cézanniană, respectiv în cea cubistă:

¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

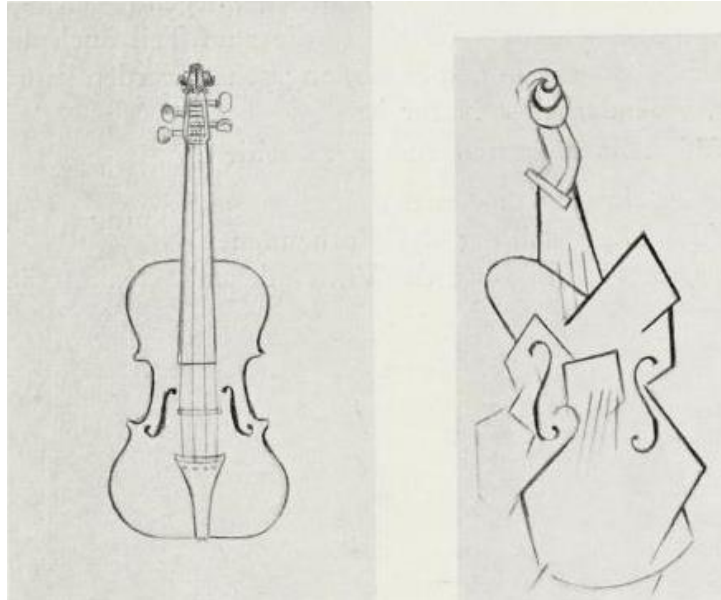


Fiecare cultură artistică este o formă distinctă de prelucrare a naturii, repetând în alt mod raportul dintre conștiință și obiect. Obiectul în impresionism este altul decât cel din cubism fiindcă și (supra)conștiința prelucrătoare este alta. Curentele artistice sunt modele alternative care ne arată cum se schimbă forma lumii odată cu modificarea relației dintre conștiință și obiect. Așadar, „cultură artistică” este o expresie care se referă la diferitele posibilități de a prelucra obiectul la nivelul supraconștiinței. La baza fiecărei astfel de culturi se află elementul adițional: „elementul adițional este semnul unei culturi; el se arată în pictură ca o anumită valorizare a liniei drepte și a celei curbe”¹⁷. Fiecare cultură artistică are așadar drept fundament o anumită interpretare a liniei, prin care elementul real e dizolvat în cel artistic, iar această interpretare funcționează ca normă fundamentală a acelei culturi¹⁸. În vreme ce știința este nevoită să reducă natura la o mulțime finită de legi, arta poate să metamorfozeze realul prelucrându-l printr-o infinitate de noi moduri. Malevici avertizează că acest lucru nu trebuie înțeles ca un îndemn la arbitraritate. Fiecare curent artistic are legile lui proprii referitoare la forma obiectului, care nu pot fi schimbate după bunul plac al artistului. Cine există artistic în forma cubistă a conștiinței nu poate da obiectului o formă impresionistă. Altfel spus, elementul adițional este pentru pictură ceea ce este categoria pentru filosofie. Fiecare curent artistic are propriile categorii care dictează direcțiile și limitele metamorfozării realității. Mai exact, orice curent artistic este o teză referitoare la raportul dintre om și lume.

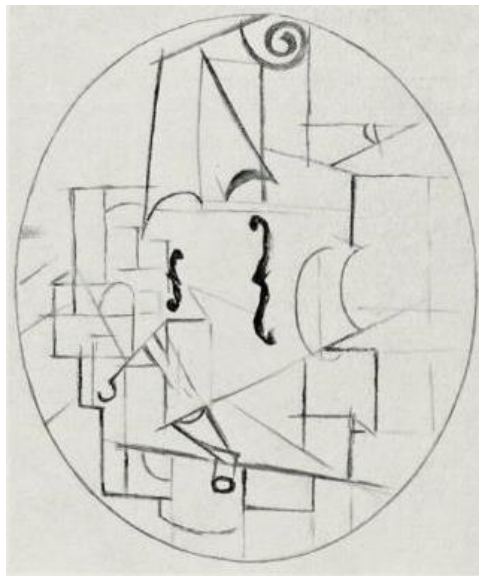
O vioară se poate metamorfoza astfel în cadrul culturii artistice cubiste:

¹⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.



Dar nu se poate metamorfoza în următorul mod, care ar transfera-o direct în cultura artistică suprematistă:



Trecerea de la vioara 1 la vioara 2 a avut loc în interiorul aceluiași model al obiectului, adică respectând o interpretare identică privitoare la linie, pe când

metamorfoza petrecută cu vioara 3 o proiectează în alt model, având ca fundament altă viziune asupra liniei și a obiectului. În vioara 3 intuim faptul că atât obiectul cât și subiectul au devenit altceva. Din acest motiv, Malevici concluzionează spunând că „fiecare operă de artă – fiecare imagine – trebuie așadar văzută ca o rezolvare a conflictului dintre subiect și obiect”¹⁹. Această rezolvare are mereu loc la nivelul superior al supraconștientului.

Rezumând, putem spune că pentru Malevici totul pleacă de la o tensiune originală între conștiință și lume dată de impulsul minții de a reduce lumea la propria ei lege. Din moment ce lumea va rămâne mereu în afara conștiinței, soluționarea acestei opoziții nu poate avea loc la nivel conștient. La nivelul supraconștient, unde mintea funcționează abstract, ea își plăsmuiește o formă a lumii care elimină tensiunea de la nivelul conștient. În mod surprinzător, Malevici merge mai departe și spune că această soluționare a raportului subiect-obiect poate fi redusă la o singură formulă în fiecare cultură artistică. În fiecare mare operă de artă există „anumite raporturi axiologice formale și cromatice”²⁰ care dau formula acelei culturi artistice, adică acel model unic al raportului dintre conștiință și lume. Această formulă este prezentă peste tot de la cele mai mici fragmente ale imaginii până la întreg. Ea pare să funcționeze la Malevici precum o supă originală artistică din care evoluează progresiv toate elementele distincte ale unei lumi artistice. Astfel, pictura lui Cézanne evoluează din acest „raport axiologic formal și cromatic”:



Iar impresionismul din următorul raport axiologic formal și cromatic:

¹⁹ *Ibidem*, p. 34.

²⁰ *Ibidem*, p. 40.



Malevici numește aceste modele ale raportului dintre subiect și obiect, *senzații*. Aceste imagini ilustrează senzația fundamentală dată de picturile lui Cézanne sau de cele impresioniste. Operele cubiste sau impresioniste sunt toate străbătute de o senzație asemănătoare, interpretată de Malevici ca fiind o soluționare particulară a tensiunii subiect – obiect. Cu alte cuvinte, fiecare curent artistic are propria lume, cu propriile obiecte și propriile impresii ireductibile. Toate acestea sunt aduse laolaltă într-o unică senzație creată la nivel supraconștient. Ne aducem aminte că pentru Ernst Mach senzația presupune mereu un contrast; aici, senzația fundamentală are la bază contrastul dintre conștiință și lume pe care încearcă să-l atenueze. Fiecare astfel de senzație este expresia unei legi care direcționează modalitatea în care conștiința își însușește lumea: „Putem cunoaște legătura dintre o operă și o anumită cultură picturală pe baza raportului dintre linia dreaptă și cea curbă, astfel am putea să constatăm și să prezentăm grafic acele elemente caracteristice ale impresionismului, expresionismului, cubismului, futurismului sau suprematismului în care să putem recunoaște acele legi ale structurilor formale și cromatice precum și conexiunea lor cu fenomenele vieții sociale ale diferitelor epoci.”²¹

Cultura artistică nu se limitează așadar numai la artă, ci își face simțită prezența și în modalitățile prin care omul metamorfozează realitatea din jurul lui. Viața socială este totodată una artistică. Mai ales existența tehnologică a omului presupune plăsmuirea unor noi senzații ale lumii, unor noi modele de relație între conștiință și lume. Una este forma lumii într-o fabrică de tractoare și alta într-un aeroport. Ele au la bază două senzații distincte. În vreme ce industria grea induce o senzație a lumii aparținând de cultura artistică a futurismului, tehnologia aeronautică

²¹ *Ibidem*, p. 44.

aduce cu sine o senzație suprematistă²². Ideea lui Malevici este că nu schimbarea tehnologică a generat o nouă senzație, ci invers, apariția unei noi senzații, a unei noi soluționări a relației subiect-obiect, a dus la apariția aeroplanului.

La finalul primei părți Malevici pune o întrebare care va deschide drumul spre manifestul suprematist: care este senzația fundamentală? Care este relația cea mai originară dintre conștiință și obiect? Pentru a răspunde, Malevici pornește de la observația că în cubism obiectul e descompus, ceea ce deschide posibilitatea unei senzații mai pure. Dacă lucrurile stau astfel, înseamnă că senzația cea mai pură poate fi obținută dacă obiectul e anihilat cu totul: „orice tablou cubist arată descompunerea obiectului, orice tablou suprematist arată însăși absența obiectului”²³. După Malevici, evoluția curentelor artistice de la Cézanne la cubism scoate la iveală o tendință tot mai accentuată de a elimina obiectul. Totuși, acesta nu a dispărut complet niciodată, ceea ce înseamnă că au rămas mereu rudimente ale opoziției ireconciliabile dintre subiect și lume. Din acest motiv trebuie gândită o cultură artistică care să aibă drept fundament lipsa obiectului. Pe această supremă absență se va clădi suprematismul.

PARTEA A DOUA: MANIFESTUL SUPREMATIST

Malevici începe manifestul său cu o definiție: „Înțeleg prin suprematism supremația senzației pure în artele plastice.”²⁴ Ar putea părea nepotrivit ca un manifest artistic să înceapă cu o definiție atât de exactă. Dar bogăția de consecințe artistice care izvorăsc din această definiție este imediat clară dacă avem în minte desfășurarea de idei din prima parte a lucrării. Pasul nedus până la capăt de artiștii de până acum este realizat prin faptul că suprematismul se rupe complet de natură: „Din punctul de vedere al suprematismului, fenomenele naturii obiectuale sunt în ele însele lipsite de semnificație; esențială este senzația – senzația ca atare desprinsă de mediul în care este chemată.”²⁵ Suprematismului nu îi este teamă de deșertul care rămâne în urma înlăturării tuturor obiectelor. Din cauza acestora, omul nu a putut să aibă acces la senzația adevărată. Totul trebuie curățat, iar ce rămâne nu poate fi decât o senzație fundamentală, cea care a stat până acum îngropată sub greutatea obiectelor: „Artistul a aruncat tot ce definea structura ideal-obiectuală a vieții și a artei: idei, concepte și reprezentări pentru a da glas senzației pure.”²⁶ În momentul în care totul dispare rămânem cu un deșert. Malevici desfășoară aici un proces asemănător celui cartezian, numai că artistul nu pune la îndoială, ci elimină direct lumea cu tot cu obiectele ei. Dacă Descartes rămânea în urma îndoielii metodice cu evidența propriei cugetări, Malevici se vede în fața unui deșert „umplut de duhul

²² *Ibidem*, pp. 22–23.

²³ *Ibidem*, p. 47.

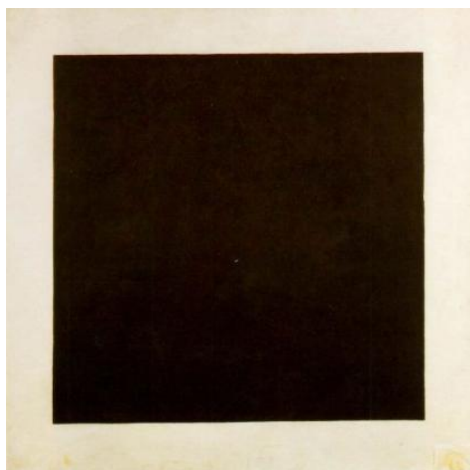
²⁴ *Ibidem*, p. 65.

²⁵ *Ibidem*, p. 65.

²⁶ *Ibidem*.

senzației lipsei obiectului”²⁷. Acest duh umple și străbate întreg deșertul absenței naturii. Avem de-a face așadar cu o situație paradoxală în care deșertificarea completă a lumii conduce conștiința la senzația unei umpleri. Lumea golită e umplută de senzația absenței obiectelor, mai exact de *senzația prezenței unei absențe*. Întâlnim ceva asemănător în ideea neantului alb din teoria lui Kandinsky. Acolo aveam de-a face cu un nimic plin de latențe, unul în care se presimte urma unor nesfârșite posibilități ale ființei. La fel, aici nu este vorba despre o absență totală, despre un nimic închis în sine, ci despre prezența unei absențe, de faptul că ea e simțită ca o prezență. Este vorba despre un nimic simțit ca ceva.

Malevici face apel la Schopenhauer spunând că se simte plin de angoasă când se gândește că trebuie să părăsească lumea ca voință și reprezentare în care a trăit și în a cărei realitate a crezut²⁸. De fapt, artistul trebuia să menționeze numai lumea ca reprezentare care, potrivit lui Schopenhauer, este depășită în muzică, arta în care toate obiectele dispar, și care face să transpară voința în puritatea ei. Pentru Malevici, alungarea obiectelor duce la senzația unei absențe care poate fi văzută ca o prezență pură. Care poate fi cea mai curată prezență? Cum poate arăta o prezență fără obiect? Ea este tangibilă numai sub forma absenței, adică numai atunci cât percepem absența ca o prezență. Absența poate rămâne firește un simplu vid mut. Dar ea poate fi tematizată și pusă în lumină ca o prezență curățată de orice realitate. Într-o astfel de situație orice fel de opoziție între conștiință și obiecte dispare, iar senzația atinge libertatea totală. Odată cu golirea lumii de obiecte „singura realitate rămâne senzația”²⁹; dar cum senzația nu poate fi despre ceva din lume, ea va avea drept conținut absența lumii ca atare. Această situație paradoxală este simbolizată de pătratul negru pe fond alb.



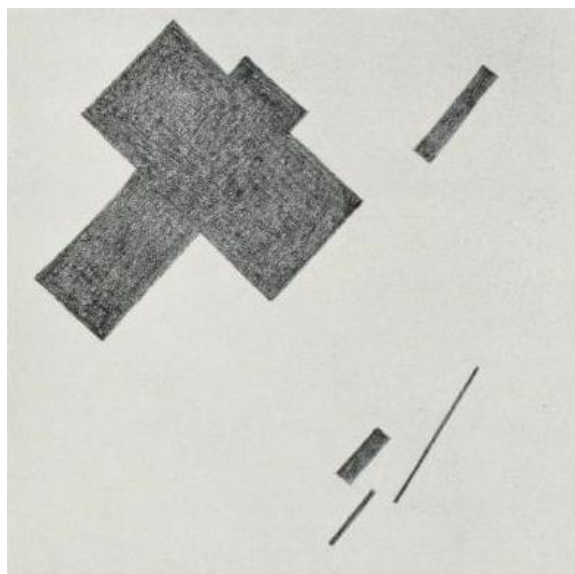
²⁷ *Ibidem*, p. 66.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

Nu pătratul ca atare contează aici, ci senzația pe care o oglindește: „Nu am expus aici un simplu pătrat, ci senzația absenței obiectului.”³⁰ Arta nu mai este ceva de privit, devenind la Malevici un eveniment al conștiinței înseși. Din această stare a conștiinței s-au născut toate operele de artă: „Senzația absenței obiectului a fost în toate timpurile singura condiție a genezei operei de artă.”³¹ Arta trecutului însă acoperea această senzație originală cu o puzderie de obiecte luate din lumea înconjurătoare.

După această curățire a lumii, Malevici vrea să o recreeze de la zero. Fundamentul noii creații va fi chiar senzația absenței obiectului, care va începe să se miște cu de la sine putere: „pătratul se schimbă pe sine însuși și constituie noi forme...”³². Aceste noi forme vor fi și ele senzații, dar cu o alcătuire profund diferită față de cele obișnuite. Aceste noi senzații sunt obținute prin mișcarea pură a senzației absenței, ele nefiind în nici un fel dependente de lume. Dacă în situația obișnuită întâlnirea cu lumea este cea care produce senzațiile, aici senzația pură își construiește propria lume. Universul apare în interiorul senzației înseși. Astfel, prin simpla deplasare a pătratului negru Malevici va construi elementele pure ale suprematismului prin intermediul cărora va putea forma senzații ale obiectelor. Nu trebuie să uităm că aceste senzații sunt formate înaintea genezei lumii, iar obiectele sunt constituite prin puterea senzației. Astfel, Malevici ajunge la construirea senzației pure a zborului:

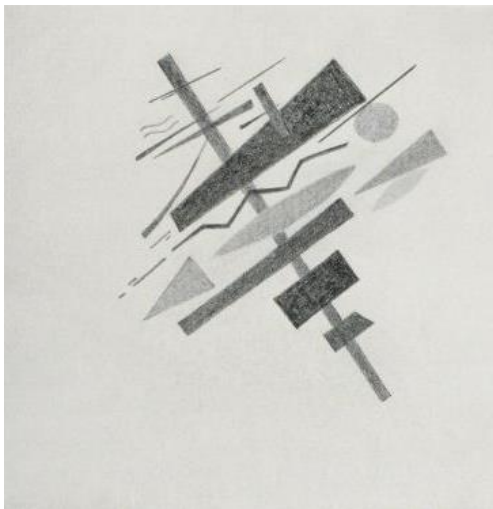


³⁰ *Ibidem*, p. 66.

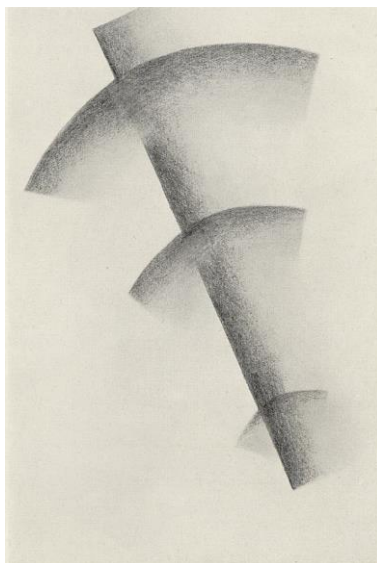
³¹ *Ibidem*, p. 98.

³² *Ibidem*, p. 74.

Urmată de senzația unui sunet metalic:



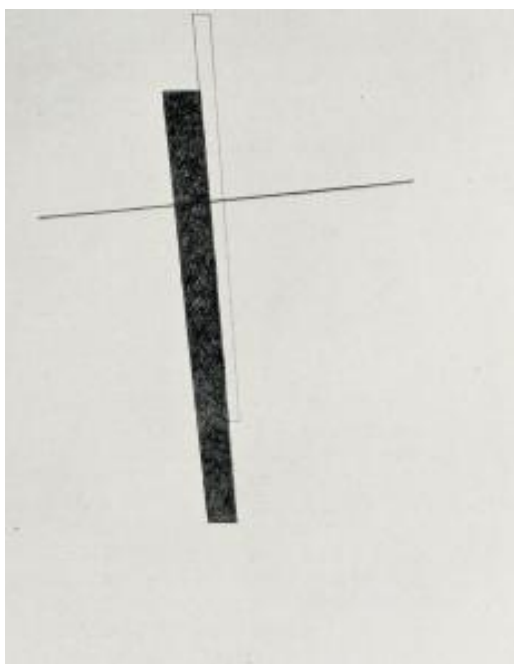
Este interesant că senzația vibrației seamănă cu simbolul care indică în zilele noastre semnalul la telefon sau internet:



De altfel, teoria lui Malevici poate fi integrată în paradigma virtualității. Virtualitatea este, în accepțiunea sa filosofică medievală, acea stare aflată între pura existență și pura potențialitate. Senzațiile, așa cum sunt ele gândite de

Malevici, nu sunt nici simple fantezii, fiindcă dialectica lor exprimă o înlănțuire obiectivă, dar nici elemente pur obiective, ele fiind generate fără intervenția unui obiect. Ideea că senzația este cea care prilejuiește apariția obiectului, cea care cheamă obiectul, poate fi considerată o anticipare a răsturnării petrecute în ultimele decenii, când obiectele au devenit simple corelate ale impresiilor generate de lumea virtuală.

În cele din urmă, dialectica pură a senzațiilor va ajunge până în zonele cele mai rarefiate ale spiritului, la senzația mistică:



Malevici se comportă aici precum Dumnezeu în primele zile ale creației, aducând pe lume în deșertul gol al absenței primele obiecte. Universul creat este unul interior, obiectele externe sunt înlocuite de senzații pure. Tensiunea dintre subiect și obiect pe care Malevici o constatare la începutul volumului dispare din moment ce obiectele acestei noi lumi nu sunt opuse conștiinței, ele fiind propriile ei plăsmuiri realizate pornind de la un gol absolut.