

## Η εικαστική διαλεκτική του Μάλεβιτς

Ιωάννης Κουτσαφάς  
Υποψήφιος Διδάκτορας  
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης  
Πανεπιστήμιου Αιγαίου  
email: [i.koutsafas@rhodes.aegean.gr](mailto:i.koutsafas@rhodes.aegean.gr)

Σπυροβασίλης Φιοραβάντες  
Καθηγητής  
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης  
Πανεπιστήμιου Αιγαίου  
email: [fiorab@aegean.gr](mailto:fiorab@aegean.gr)

**Περίληψη.** Η ανακοίνωση αυτή επανεξετάζει την εικαστική διαλεκτική του Μάλεβιτς. Την συνδέει με το χειγκελιανό τρίπτυχο «θέση – αντίθεση - σύνθεση» και με βάση τα συμπεράσματα αυτής της σύνδεσης, ο συγγραφέας στηρίζει την άποψη του, ότι τα τρία τετράγωνα του καλλιτέχνη αποτελούν μια εικονογράφιση του χειγκελιανού σχήματος «θέση – αντίθεση – σύνθεση».

**Λέξεις κλειδιά:** Μάλεβιτς · Χέγκελ · Λένιν · Μαύρο τετράγωνο · κόκκινο τετράγωνο · άσπρο τετράγωνο.

### 1 Εισαγωγή

Για να κατανοήσουμε την διαλεκτική του Μάλεβιτς θα πρέπει να λάβουμε υπόψη την χειγκελιανή προσέγγιση σύμφωνα με την οποία οι όποιες αντιφάσεις δηλαδή μια θέση και μια αντίθεση καταργούνται (καταλύονται) από κάποιο ανώτερο επίπεδο αλήθειας που μπορεί να είναι μια νέα θέση οπότε και λέγεται σύνθεση ή μια νέα αντίθεση.

Η τελευταία αυτή Εγελιανή διαδικασία (γενικότερα καθιερώθηκε και έγινε αποδεκτή) είναι εκείνη που κατευθύνει τελικά την ατομική σκέψη όσο και την παγκόσμια ιστορία,

σύμφωνα πάντα με το σχήμα (ακολουθία): «Θέση» - «Αντίθεση» - «Σύνθεση». Με βάση αυτή ερεύνησε και επέκτεινε ο Μαρξ τον διαλεκτικό υλισμό.

Βλέπουμε ότι στον αρχαίο κόσμο η κοινωνία ήταν χωρισμένη σε ευγενείς και σκλάβους. Στη συνέχεια με το φεουδαρχικό σύστημα οι κοινωνικές τάξεις χωρίστηκαν σε λόρδους και δουλοπάροικους. Στη βιομηχανική κοινωνία υπήρχε η διάκριση ανάμεσα σε αστούς και προλεταριάτο. Μετά από τη βιομηχανική εποχή ακολουθούν ο σοσιαλισμός και ο κομμουνισμός. Δηλαδή, βλέπουμε πάντοτε ότι την κάθε ανάπτυξη, την ακολουθεί μια επόμενη αντίφαση.[1]

## **2 Το τριμερές σύστημα του Μάλεβιτς κατά ένα χεγκελιανό τρόπο**

Κατά ένα εγκελιανό τρόπο ο Malevich κατασκευάζει σιωπηρά ένα τριμερές σύστημα, για να διερευνήσει την ιστορία της τέχνης. Στην έκθεση του για την εξέλιξη της λέξης πνεύμα, ο Χέγκελ χωρίζει την ιστορία σε τρεις περιόδους. Η πρώτη είναι μια περίοδος συνολικής άγνοιας των ικανοτήτων, στην οποία ο άνθρωπος αρχίζει διαισθητικά, να διερευνά τη φύση. Ο Malevich ταύτισε αυτή την περίοδο με την πρωτόγονη τέχνη, που (κάπως απροσδόκητα) φιλοδοξεί, να μιμηθεί τη φύση, ή να την αντιγράψει δουλικά.

Η δεύτερη φάση του Χέγκελ δείχνει την αργή στροφή προς μια κατάσταση της συνείδησης, στην οποία ο άνθρωπος προσπαθεί, να διαχωρίσει τον εαυτό του από τη φύση, αν και ο διαχωρισμός παραμένει μόνο μερικός ή ατελής. Ο Malevich συνδέεται αυτή την περίοδο με την κλασική και την αναγεννησιακή τέχνη. Το τρίτο και τελευταίο στάδιο της άποψης του Χέγκελ για την εξέλιξη είναι εκείνο, στο οποίο το πνεύμα το ίδιο αποσπάται από τη φύση και επιτυγχάνει την απόλυτη ελευθερία, αποτελώντας έτσι καθαρή καθολική μορφή, με την οποία η πνευματική ουσία επιτυγχάνει την απόκτηση συνείδησης. Ήταν αυτή η κίνηση προς μια προηγμένη εσωτερική πνευματικότητα, που ο Malevich αισθάνθηκε και είχε ξεκινήσει από τον Ρεαλισμό, ιμπρεσιονισμό, τον κυβισμό, τον φουτουρισμό και κατέληξε στον Σουπρεματισμό του.

Πιο συγκεκριμένα, ο Μάλεβιτς αρχικά επηρεάστηκε από το Συμβολισμό του Ματίσε, και στη συνέχεια ακολούθησε τον κυβισμό του Πικάσο. Κυβισμός και Φουτουρισμός δημιουργούν το κυβοφουτουρισμό του Μάλεβιτς. Το ζαούμ των Κρουτσένιχ και Χλεμπνίκοφ σε συνδυασμό με τον κυβοφουτουρισμό οδηγεί το Μάλεβιτς στη

δημιουργία των αλογικών του πινάκων, που είναι και το τελευταίο στάδιο, πριν ο Μάλεβιτς ιδρύσει τον Σουπρεματισμό του.

Ο Σουπρεματισμός πρόσθεσε την σύνθεση στην αντίθεση του κόσμου και του ανθρώπου, του αντικειμένου και της σκέψης. Καθρεφτίζει και ίσως δανείστηκε από την «Φιλοσοφία των Καλών Τεχνών» του Χέγκελ. Ο Malevich διατήρησε ένα πλατωνικό σκεπτικισμό σχετικά με την παραστατική ικανότητα των οπτικών φαινομένων. «Τα πάντα που ονομάζουμε φύση», έγραψε το 1926, «σε τελευταία ανάλυση, είναι αποκύημα της φαντασίας, έχουν μηδενική σχέση και είναι ανεξάρτητα από την πραγματικότητα». Η Εμφάνιση ήταν μια ψευδαίσθηση. Η αληθινή ύπαρξη ήταν μη εικονιστική, οπότε η μη αντιπροσωπευτική ζωγραφική ήταν απαραίτητη για την παρουσίαση των αληθειών που κρύβονται από την κοινή αντικειμενικότητα. «Η μορφή είναι μια υπόθεση», έγραψε ο Malevich. «Στην πραγματικότητα η μορφή δεν υπάρχει».[2]

### **3 Η διαλεκτική της μη τελειότητας**

Αυτό που ο Μάλεβιτς αναπτύσσει είναι μια διαλεκτική, που μπορεί να χαρακτηριστεί σαν διαλεκτική της μη-τελειότητας. Ο Μάλεβιτς ορίζει τόσο την θρησκεία, όσο και την μοντέρνα τεχνολογία, να ψάχνουν και να προσπαθούν, να επιτύχουν την τελειότητα. Την τελειότητα μιας ατομικής ψυχής στην περίπτωση της θρησκείας και την τελειότητα του υλικού κόσμου στην περίπτωση της τεχνολογίας. Σύμφωνα με τον Μάλεβιτς κανένα από τα 2 αυτά σχέδια δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, γιατί η πραγματοποίηση τους θα χρειαζόταν μια παροχή άπειρης ενέργειας, χρόνου και προσπάθειας από τον κάθε ξεχωριστό άνθρωπο, αλλά και από όλη την ανθρωπότητα στο σύνολο της. Οι άνθρωποι είναι θνητοί. Ο χρόνος τους και η ενέργεια τους είναι πεπερασμένα. Κι αυτή η περατότητα της ανθρώπινης ύπαρξης εμποδίζει την ανθρωπότητα από το να επιτύχει κάποιο είδος τελειότητας, πνευματικό ή τεχνολογικό. Σαν ένα θνητό ον, ο άνθρωπος έχει καταδικαστεί να παραμείνει για πάντα μη τέλειος.

Γιατί αυτή η ατέλεια είναι με τη σειρά της μια διαλεκτική ατέλεια; Γιατί είναι για την ακρίβεια αυτή η έλλειψη του χρόνου, ώστε να επιτύχουμε την τελειότητα, που ανοίγει για την ανθρωπότητα μια προοπτική για άπειρο χρόνο. Εδώ δηλαδή, αυτό που είναι λιγότερο από το τέλειο, σημαίνει περισσότερο από τέλειο, γιατί αν είχαμε παραπάνω

χρόνο, να γίνουμε τέλειοι, τότε εκείνη η στιγμή που θα επιτυγχάναμε την τελειότητα, θα ήταν και η τελευταία στιγμή της ύπαρξης μας. Δεν θα είχαμε πια κανένα στόχο και σκοπό, για τον οποίο να συνεχίζουμε να υπάρχουμε. Με τον τρόπο αυτό είναι αποτυχία, να επιτύχουμε την τελειότητα που ανοίγει έναν απέραντο ορίζοντα ανθρώπινης υλικής ύπαρξης.

Οι κληρικοί και οι μηχανικοί, σύμφωνα με τον Μάλεβιτς, δεν είναι ικανοί, να ανοίξουν αυτόν τον ορίζοντα, γιατί δεν μπορούν να εγκαταλείψουν την επιδίωξη τους για τελειότητα. Ωστόσο, οι καλλιτέχνες μπορούν να το κάνουν αυτό. Γνωρίζουν ότι τα σώματα τους και το όραμα τους και η τέχνη της δεν είναι και δεν μπορούν να είναι πραγματικά τέλεια και υγιή. Ακόμα περισσότερο, γνωρίζουν ότι οι ίδιοι έχουν προσβληθεί από τον βάκιλο της αλλαγής, της ασθένειας και του θανάτου, όπως ο Μάλεβιτς λέει χαρακτηριστικά. Οι καλλιτέχνες σύμφωνα με το Μάλεβιτς δεν θα πρέπει να έχουν ανοσία ενάντια σε αυτό το βάκιλο. Αντιθέτως, θα πρέπει να τον δέχονται και θα πρέπει να του επιτρέπουν, να καταστρέψει τα παλιά και παραδοσιακά πρότυπα της τέχνης. Το σώμα του καλλιτέχνη πεθαίνει, αλλά ο βάκιλος της τέχνης επιβιώνει του θανάτου του σώματος του καλλιτέχνη και ξεκινάει να προσβάλει τα σώματα των άλλων καλλιτεχνών. Αυτός είναι ο λόγος, για τον οποίο ο Μάλεβιτς πιστεύει στον δια-ιστορικό χαρακτήρα της τέχνης. Η τέχνη είναι υλική και υλιστική. Και αυτό σημαίνει ότι η τέχνη μπορεί πάντοτε να επιβιώσει του τέλους όλων των ιδεαλιστικών και μεταφυσικών σχεδίων.[3]

#### **4 Το ιδεώδες του Λένιν στην διαλεκτική του Μάλεβιτς**

Στα θεωρητικά γραπτά του στο τέλος της δεκαετίας του 1910 και τις αρχές του 1920 ο Μάλεβιτς προσπάθησε, να κτίσει μια ευρύτερη αισθητική και φιλοσοφική βάση για το Σουπρεματισμό χρησιμοποιώντας της γεωμετρικές δομές, για να διεισδύσει στο κόσμο της μη αντικειμενικής αίσθησης και για να απεικονίσει και να αναλύσει της ανθρώπινες αντιλήψεις και αισθήσεις των αφηρημένων κατηγοριών της κίνησης της ανάπτυξης, της ενέργειας, του χρόνου και του χώρου. Ακόμα περισσότερο, ο Μάλεβιτς επέμεινε στη συνάφεια του Σουπρεματισμού με την ενεργή κοινωνική και πολιτική ζωή στη Ρωσία,

προχωρώντας στη σουπρεματιστική του επανάσταση στη τέχνη παράλληλα με την κοινωνική επανάσταση του 1917 στη Ρωσία.

Για την περίεργη ενσωμάτωση των κοινωνικοπολιτικών χροιών μέσα στο σουπρεματισμό θα πρέπει να λάβουμε υπόψη την Ερμηνεία του Λένιν για τον κομμουνισμό. Στο «Χώρα and Επανάσταση» ο Λένιν εξήγησε την ιστορική διαδικασία και το αναπόφευκτο γεγονός της διαλεκτικής κοινωνικής ανάπτυξης από τον καπιταλισμό στον κομμουνισμό, από το παλιό στο νέο, μέσα από την πάλη ανάμεσα στις ανταγωνιστικές δυνάμεις του προλεταριάτου και των αστών. Στηρίζοντας την δημοκρατία των αστών, ώστε να εξουσιάζει την μειοψηφία, ο καπιταλισμός είχε ως αποτέλεσμα την γέννηση μιας κοινωνικής δύναμης της καταπιεσμένης πλειοψηφίας και η επαναστατικότητα αυτή δημιούργησε μια νέα αντίστροφη κοινωνική τάξη στο σοσιαλισμό. Η κοινωνική κατάσταση ίδρυσε την δημοκρατία για την προηγουμένως καταπιεσμένη πλειοψηφία, διέλυσε την παλιά εξουσιάζουσα μειοψηφία και μετέτρεψε τα μέσα της παραγωγής σε μια κοινή ιδιότητα για όλη την κοινωνία. Όλοι οι πολίτες έγιναν εργάτες ενός μοναδικού εγχώριου συνδικάτου. Ωστόσο η αντίθεση ανάμεσα στη πνευματική και τη φυσική εργασία και οι ταξικές διαφορές παρέμειναν στο σοσιαλισμό. Μόνο στην υψηλότερη κομμουνιστική του φάση ο σοσιαλισμός συνειδητοποίησε το ιδανικό της κοινωνικής ενότητας σε μια κοινωνία χωρίς τάξεις. Η ενοποίηση των ανθρώπων, ενωμένοι από της κομμουνιστικούς της στόχους έπρεπε να παρέχεται με προοδευτική οικονομία. Στη θεωρία του για μη αντικειμενική τέχνη, ο Malevich αναδιατύπωσε την αντίληψη του Λένιν. Ένα τετράγωνο ή κατά την άποψη του, ένα «τετράπλευρο κύτταρο» στο σουπρεματιστικό σύστημα, είναι η πιο «οικονομική» εικόνα τέχνης ή μορφή ενέργειας.

Το 1921 στο Vitebsk, ο Malevich και οι μαθητές του, διοργάνωσαν μια σουπρεματιστική ομάδα με το όνομα «Unovis». Ισχυρίστηκαν ότι η νέα τέχνη περνά πάνω στην οργάνωση του κόμματος και ήταν στενά συνδεδεμένοι με τον κομμουνισμό. Είδαν τον κομμουνισμό ως την υπέρτατη κοινωνική και πνευματική τελειότητα, υπονοώντας την απλοποίηση της μορφής και τον πλούτο του περιεχομένου. Ο Μαλέβιτς πίστευε ότι το δόγμα του θα εγκριθεί από το κόμμα και από τους μαθητές του, οι οποίοι θα αναπτύξουν τον Σουπρεματισμό σε ένα τεράστιο δημιουργικό έργο που θα διεισδύσει στη μαζική συνείδηση όπως ακριβώς και η ιδέα του κομμουνισμού

κατέλαβε τη συνείδηση του προλεταριάτου μέσα από την οργανωμένη δραστηριότητα του κόμματος του Λένιν.

Υπήρχε όμως ένα πρόβλημα στην προφανή σύγκρουση του πολιτικού κόμματος του Λένιν και της ανεπίσημης οργάνωσης τέχνης του Malevich. Σύμφωνα με την κομμουνιστική αισθητική, η τέχνη πρέπει να πηγάζει από τις μάζες, να αντικατοπτρίζει την κοινωνική τους ζωή και τα θεμελιώδη συμφέροντα, και να είναι κατανοητή και να αγαπηθεί από αυτές. Ωστόσο, ο Malevich βάσισε την πίστη του στη δυνατότητα ο Σουπρεματισμός να γίνει κοινωνικά σχετικός και προσβάσιμος στις μάζες, όχι μέσω των πραγματικών πνευματικών, αισθητικών και των κοινωνικών αναγκών των ανθρώπων, αλλά μέσω της ανθρώπινης δημιουργικότητας γενικά και της θεμελιώδους ανθρώπινης ικανότητας για την αντίληψη των καθαρών μορφών.[4]

## **5 Τα τρία τετράγωνα του Μάλεβιτς και η αντιστοιχία τους με το γεγκελιανό τρίπτυχο**

Το σημαντικότερο έργο του, το Μαύρο τετράγωνο αναπαριστάνει μια προσπάθεια ώστε να κινηθεί η ζωγραφική πέρα από τη βεβαρημένη πλαστικότητα του κυβισμού, μέσα στο βασίλειο της απόλυτης πραγματικότητας. Σε αυτό ο πίνακας και αυτό που περιγράφει είναι το ίδιο πράγμα. Η εικόνα είναι απόλυτη. Δεν αναπαριστάνει πια, απλά είναι. Η υλική παρουσία ξεπερνά την ψευδαίσθηση και φαίνεται ότι βρισκόμαστε πια στο χώρο του πραγματικού. Μια ασάφεια παραμένει. Το τετράγωνο είναι ξεχαρβαλωμένο και ατελές. Οι πλευρές του δεν είναι παράλληλες. Πιστεύω ότι υπάρχουν δύο λόγοι για αυτό. Πρώτον σε όλα τα σουπρεματιστικά έργα του Μάλεβιτς οι άκρες των σχημάτων δεν είναι τελείως παράλληλες. Αυτή η αδεξιότητα και η έλλειψη ευθυγράμμισης φαίνεται να ενεργοποιεί όλο τον χώρο του έργου. Στο Μαύρο τετράγωνο οι μη ευθυγραμμισμένες άκρες ενεργοποιούν το λευκό περίγραμμα σαν ένα ενιαίο χώρο. Τα έργα του Μάλεβιτς ενώ είναι φτιαγμένα από απλά στοιχεία είναι εξαιρετικά περίπλοκα στις μεταξύ τους εσωτερικές σχέσεις. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι το Μαύρο τετράγωνο είναι ακόμα σε μια κατάσταση γίνεσθαι, ακόμα εξελίσσεται και δεν είναι τέλειο. Υπάρχει κάτι δελεαστικό σε ένα ασταθές τετράγωνο. Η ατέλεια του θεσπίζει μια ανθρώπινη διάσταση σε ό, τι διαφορετικά θα ήταν ένα κρύο, αφηρημένο ιδανικό.

Το μαύρο τετράγωνο είναι ένα «κάτι» που απεικονίζεται ενάντια στο λευκό φόντο του καμβά. Ο Malevich σημειώνει ότι ο καμβάς ήταν ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ανακαλύπτουμε τη ζωή. Ο σουπρεματιστικός καμβάς χρησιμοποιεί λευκό για να αντιπροσωπεύει μια πραγματική αίσθηση του απείρου. Το μαύρο τετράγωνο πρέπει, επομένως, να θεωρηθεί ως «κάτι» που ζει στο άπειρο του «τίποτα.» Στην πραγματικότητα, η εικόνα, εμφανίζοντας το μαύρο τετράγωνο επάνω στο λευκό τετράγωνο του καμβά, παράγει μια κατάσταση απροσδιοριστίας, διότι αντιμετωπίζουμε μια ατελείωτη γραμμή της διαλεκτικής αντιθέσεων ή των σημασιοδοτικών συστατικών των δυαδικών δομών του φωτός και του σκότους, θετικού και αρνητικού, κλπ.[5]

Το χρώμα του Σουπρεματισμού μεταξύ του 1915-1917 ξεκίνησε το 1915 με το Κόκκινο τετράγωνο και έπειτα δημιουργήθηκαν περίπλοκες πολύχρωμες συνθέσεις που αντιπροσωπεύουν μια ποικιλία από στατικές, δυναμικές και ρυθμικές κατασκευές σχημάτων στη διαλεκτική της ολοκλήρωσης και της διάλυσης τους.

Ο Λευκός Σουπρεματισμός ολοκλήρωσε την πορεία της κίνησης από της στοιχειώδεις, μονόχρωμες, μαύρες συνθέσεις σε σύνθετες, πολύχρωμες κατασκευές και πίσω στις απλές, μονόχρωμες, λευκές δομές.

Κάθε φάση ξεκίνησε με τη βασική μορφή του τετραγώνου που εξελίχθηκε σε πιο σύνθετες κατασκευές. Οι Αντιθέσεις, εντάσεις και οι κινήσεις των χρωματιστών μορφών φιλοδοξούν να εξαφανιστούν μέσα στην ενότητα του λευκού άπειρου. Σύμφωνα με τους όρους του διαλεκτικού υλισμού, ο λευκός Σουπρεματισμός σήμαινε την προσέγγιση στην απόλυτη αλήθεια, η οποία, σε μία από τις πτυχές της, συμβολίζεται με τον κομμουνισμό.[6]

Αν προσπαθήσουμε να αντιστοιχίσουμε τα 3 τετράγωνα του Μάλεβιτς βλέπουμε την εξής σχέση: Μετά από ένα μαύρο τετράγωνο που μηδένισε τις μέχρι τότε επικρατούσες εικαστικές αντιλήψεις, έρχεται ένα κόκκινο τετράγωνο το οποίο σηματοδοτεί την Επανάσταση. Μετά το τέλος της Επανάστασης μπορεί πλέον να επιτευχθεί το λευκό ως καθαρή κίνηση. Για το λόγο αυτό πιστεύω ότι τα 3 αυτά έργα αποτελούν μια εικονογράφηση του γεγκελιανού σχήματος θέση – αντίθεση – σύνθεση. Το θέμα αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό και θα ήταν θεμιτό να ασχοληθεί περισσότερο η επιστημονική κοινότητα με αυτό.

## 6 Επίλογος

Συνοψίζοντας ο Μάλεβιτς είδε τον Σουπρεματισμό ως ένα ανοιχτό σύστημα σκέψης της τέχνης , με τη μέθοδο της ανάλυσης κάθε φαινομένου στον κόσμο , και η στάση του προς τον κομμουνισμό άλλαξε αισθητά όταν βάθυνε η εξερεύνηση του για την διαλεκτική , το απόλυτο , και την τελειότητα στην τέχνη , τη ζωή και την ανθρώπινη σκέψη.

## 7 Αναφορές

- [1] G. Golding, *Visions of the Modern*, University of California Press, Berkeley, USA, 1994.
- [2] C. Gray, *The Great Experiment; Russian Art 1863-1922*, London, Thames and Hudson, 1962.
- [3] M. Drutt, *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York, The Guggenheim Museum, 2003.
- [4] A. Shatskikh, *Kazimir Malevich*, Moscow, Slovo, 1996.
- [5] A. Shatskikh, *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, 2012.