

Bilden bortom tingen. Kasimir Malevitj och konstens vägval

nov302014

Skrivet av Thomas Notini

[Ettan - Veckans artikel](#)



Malevitj Det röda kavalleriet anfaller 1928-1932

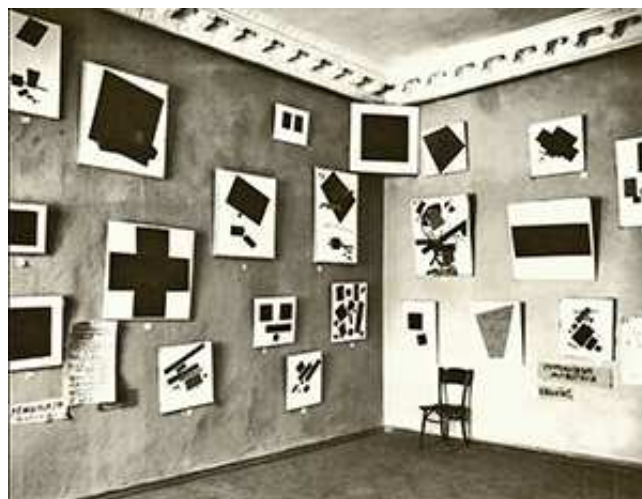
”Det tycks mig som om Rafaels, Rubens, Rembrandts med fleras måleri för kritiken och för samhället inte har blivit något annat än en konkretion av otaliga ’ting’, som gör det egentliga värdet – den känsloförnimmelse som är dess upphov – osynligt.” (ur Kasimir Malevitj, ”Den föremålslösa världen”, 1927.)

Ingen tid i konstens historia har väl varit så full av ”ismer” som det tidiga 1900-talet. Man tror ofta att det är konsthistorikerna och konstteoretikerna som uppfinnar alla dessa etiketter, men i det förra seklets början var detta långtifrån fallet. Grupper av konstnärer – och ibland i stort sett ensamma konstnärer – träder under denna tid fram med ”manifest” och skrivna programförklaringar, där man för kritiken och publiken, samt för eftervärlden, söker presentera det teoretiska fundament utifrån vilket man arbetar. Man gör det som förklaring och vägledning för dem som inte omedelbart förmår, eller ens vill, ta till sig deras verk. Bland de riktningar som framträtt åtföljda av någon form av programförklaring med en ”ism” i rubriken finner vi konstruktivism, futurism, kubism, dadaism, vorticism, rayonism m.fl.

Vi har svårt att föreställa oss den sjudande entusiasm och den vibrerande oro som rådde inom den västerländska konstvärlden för omkring hundra år

sedan. Att dessutom ett brutalt världskrig plötsligt kastade sin skugga över dessa konströrelser gjorde dem inte heller mindre kraftfulla och inte mindre angelägna. Man kämpade inte bara för ett nytt sätt att uppfatta konstnärliga och andliga värden, utan man hade nu också att kämpa emot en kraft som bokstavligen trampade alla andliga och moraliska värden under fötterna.

I fokus här står den konstnär som i ett flertal manifest och andra skriftliga programförklaringar lade fram en konstuppfattning som han gav namnet *suprematism*. Konstnären ifråga är den rysk-polske *Kasimir Malevitj (1878-1935)*, och ordet är således bildat av latinets "supremus" som kan översättas som "överläsen" eller "överordnad".



Utställningen 0.10 i Petrograd 1915

Vad var det då som Malevitj i sitt tänkande och konstskapande kan ha ansett sig stå *över*?

Kanske var det ingen tillfällighet, att det i London nyligen visades två parallella utställningar: på Tate Modern en samlingsutställning över Malevitjs konst, och på Tate Britain en utställning med titeln "The Late Turner". (Man kan för övrigt numera snabbt ta sig mellan de båda museerna med en färja över Themsen; med bil eller allmänna färdmedel är vägen dem emellan lång och komplicerad.) Vad Malevitj med energisk, medveten konsekvens genomförde, teoretiskt och i praktiken, det inledde den åldrade Turner på ett intuitivt sätt, mer än ett halvsekel före sin tid: att i bild gestalta en inre värld istället för en yttre. Att i bild ge form åt känsla, förnimmelse, stämning och upplevelse utan att avbilda naturen.

Malevitjs föräldrar var båda polacker, som efter januariupproret i Polen 1863, brutalt nedslaget av de kejsarliga ryska trupperna, tagit sin tillflykt till Ukraina, där många exilpolacker levde. Han föddes den 11 februari 1878 i Kiev, växte upp i Kiev och Kursk, och gifte sig 1901 med en polsk kvinna, Kazmiera Sgleit. Intresset och talangen för teckning hade vaknat när han var omkring 13 år gammal, och sitt första riktiga levebröd tjänade han som konstruktionsritare vid Järnvägsbolaget Kursk-Moskva, där fadern också då arbetade.

Fadern försökte på allt sätt hindra honom från att förverkliga sin önskan att bli konstnär, men 1904 hade han sparat ihop tillräckligt med pengar för att studera i ett år vid Skolan för måleri, skulptur och arkitektur i Moskva. Detta förblev Malevitjs enda formella konstutbildning, och han gjorde aldrig heller några studieresor utomlands. Han kan alltså i grunden räknas till konsthistoriens autodidakter.

Malevitj blev snart en aktiv medlem i Moskvas unga konstnärskollektiv. En märklig parallell till den något äldre landsmannen Wassily Kandinskys konstnärliga utveckling finner vi i Malevitjs möte med en serie målningar av Monet. Liksom den starka upplevelsen av Monets målning "Höstacken" medförde en vändpunkt för Kandinsky i hans konstsyn och konstnärliga skapande, fick Monets målningar med katedralen i Rouen som motiv en liknande inverkan på Malevitj, efter att han fått tillfälle att se dem i konstmecenaten Sergei Sjtjukins stora konstsamling. Till att börja med ledde det främst till att Malevitj började måla i en impressionistiskt påverkad stil. 1919, i en skrift med titeln "*Om nya system i konsten. Stillhet och hastighet*", ger Malevitj uttryck för de nya insikter som efter mötet med Monets måleri växt fram inom honom. Han visar att han, i likhet med Kandinsky, anat konstens – bildens – radikala självständighet i förhållande till naturen och föremålen i den yttre världen:



Ett bondehuvud. Olja c:a 1930

”Hans [Monets] huvuduppgift var inte skuggorna och ljuset, utan den målning som låg i skuggorna och ljuset... Vi måste sätta fokus på det som är bildmässigt och inte på samovaren, katedralen, kurbitsen eller La Gioconda. Och när målaren målar, och han planterar målningen, och målningen är hans blomsterbädd, då måste han plantera målningen på ett sådant sätt att föremålet försvinner, ty detta är bara grunden för den synliga målningen som målats... Viktiga hållpunkter för de senaste rörelserna inom bildkonsten har vi fått alltifrån Cézanne till kubismen, alltifrån van Gogh till futurismen.”



Bondkvinnor i kyrkan. Olja 1911-1912

Malevitj skulle alltifrån mötet med Monets katedralmålningar 1904 och till sin död 1935 arbeta i en rad olika stilar och uttrycksformer. Men det som vägleder honom hela tiden, vare sig han målar figurativt eller helt abstrakt, är denna tidiga insikt: att känsloupplevelsen, den rena inre förnimmelsen, är konstens högsta princip, dess *supremati*, och inte de föremål som den ibland utgår ifrån – eller ibland lämnar helt därhän. Och det bör tilläggas, att han inte var ensam om att tänka i dessa banor. Hela det europeiska avantgardet under 1900-talets första hälft stod på samma grund, om än med varierande inriktningar, tillämpningar och betoningar (därav alla ”ismerna”!), och det är en grund som för en stor del av konstlivet består än i vår tid.

Åren 1912-1913 var en tid av revolt och revoltstämningar i Moskva. Det nerslitna och korrumpade ryska kejsardömet stod inför sitt sammanbrott, framdrivet av det förödande krigsföretaget 1914 och den politiska omvälvning som följde strax därefter. Inom de unga konstnärskretsarna rådde också revoltstämningar, som inte enbart gällde samhällets omvandling i stort, utan även handlade om konstens och kulturens framtid i landet. Dessa stämningar kanaliserades inte så sällan i extremt nationalistiska banor. Så kunde t.ex. poeten Benedikt Livsbits säga: ”Först sedan den helt tagit till sig sina orientaliska resurser och identifierat sig som asiatisk, kommer den ryska konsten att gå in i en ny fas och skaka av sig det skamliga och absurda oket från Europa – det Europa som vi för längesedan hunnit ifatt.”

Känns möjligen de tongångarna igen?

Malevitj hade däremot ingen som helst nationalistisk agenda. Han var visserligen djupt rotad i sin slaviska kulturtradition. Han var en varm beundrare av den ukrainska och ryska folkkonsten med sina lysande, mättade färger och sina expressiva former och linjer. Det gamla ryska bondesamhället låg honom varmt om hjärtat. Själv katolik till följd av sin polska härkomst, tog han ändå mycket djupa intryck av den rysk-ortodoxa ikonkonsten, som han ofta talade om med stor hängivenhet och beundran, och på ett sätt som även vittnade om insikter i



Vedhuggaren. Olja 1912

ikonernas teologiska innebörd. Till skillnad från Kandinsky skulle Malevitj aldrig ens under de vidrigaste omständigheter ha förmått sig att lämna Ryssland; han var alltför djupt rotad där. Men för såväl hans konstuppfattning som hans världsbild i stort kom dessa ting i andra hand. Konsten var för honom till sitt väsen helt universell.

Inflytandet från den franska impressionismen – efter mötet med Monets och senare andra impressionisters verk – smälte hos Malevitj samman med en stark inspiration från ryskt och ukrainskt traditionellt konsthantverk och folkligt konstskapande: naiv skulptur, broderi, vävnader, keramik, folkloristiskt måleri och dekorarbete och sist, men inte minst, ikonerna. Det finns två exempel som särskilt röjer hans kärlek till ikonens uttrycks kraft: gouachemålningen *Studie av ett bondansikte* och oljemålningen *Bondkvinnor i kyrkan*, båda tillkomna c:a 1911-1912. I den sistnämnda bilden är vart och ett av ansiktena en ikon för sig, med sin ovala form och sin djupa, allseende blick. Bilden återger ett moment när de bedjande gör korstecknet på det ortodoxa sättet: med tummen, pekfingeret och långfingeret sammanfogade och ringfingeret och lillfingeret böjda in mot handflatan.



Knivsliparen. Olja 1912

En annan stark impuls fick Malevitj från den franska kubismen, men under hans hand får det kubistiska uttrycket en mer ”slavisk” karaktär, delvis genom att blanda kubismens geometriska formelement med den italienska futurismens energi och rörelse. Där de franska och franskt orienterade kubisterna ser färgen som underordnad, lyser färgerna hos Malevitj desto klarare och intensivare. Den tredimensionalitet som hos de franska kubisterna kommer till uttryck i de markerade facetterna saknas i stort sett hos Malevitj. I t.ex. hans målning *Vedhuggaren* (1912) råder tvådimensionalitet, och schatteringarna hos de olika geometriska figurerna – kon, cylinder, sfär etc. – uttrycks genom mjuka övergångar som formas med hjälp av ett oändligt antal små, omärkligt tunna penselstreck; ett oerhört tidskrävande arbete.

I målningen *Knivsliparen* (1912) tillämpar Malevitj den futuristiska tekniken att beskriva rörelse genom upprepning av ett bildelement. Man ser knivsliparens fot i fem olika rörelsemoment. Knivens rörelse återges med tre upprepningar av själva kniven. Fingrarna går knappt att räkna. (Litet av samma idé finner man hos Hertha Hilfons skulptur *Trumslagaren* utanför varuhuset PUB:s entré i Stockholm!)

1915 är det år som på ett alldeles särskilt sätt förknippas med Malevitjs verk. I St. Petersburg, som då bytt namn till Petrograd, visades på en futuristisk utställning med namnet ”0.10” den målning som nästan blivit ett slags signatur för Malevitjs konstnärskap, *Den svarta kvadraten*. Utställningsnamnet ”0.10” är dels en revolutionär markering: Siffran noll uttrycker att man nu lämnar en gammal, föråldrad konstsyn bakom sig och startar



Kvadraten. Olja 1915

från noll, från en ny början. Siffran tio anger antalet deltagande konstnärer (vilket av olika anledningar hade blivit färre när utställningen öppnades).

Det är naturligtvis lätt att tro att *Den svarta kvadraten* kommit till genom att en kvadrat ritats upp med linjal på en vit bakgrund och sedan på enklaste sätt fyllts i med svart färg. Men så är inte fallet. Malevitj målade den helt på fri hand, utan linjal eller andra geometriska hjälpmedel. Dessutom är den inte en exakt kvadrat – de lodräta sidorna är en liten aning kortare än de vågräta! Den är målad i olja på duk, med små tunna penselstreck, och kanterna är inte skarpa utan lätt uppluckrade.

Kunde en målning av detta slag annat än väcka skandal, i nådens år 1915?

Lägg därtill märke till den detalj som framgår av det bifogade fotot från utställningen – som ägde rum i en påfallande trång utställningslokal, Nadezjda Dobyichinas galleri. Kvadraten är placerad längst upp i rummets östra hörn, strax under takstucklisten. En direkt och omissskänlig anspelning på det traditionella rysk-ortodoxa bruket med det s.k. ”vackra hörnet”: Högst uppe i det östra hörnet i vardagsrummet skall det sitta en ikon, framställande Guds Moder Maria eller Kristus och försedd med en brinnande oljelampa; när gäster kommer in i rummet, hälsar de först ikonen med ett korstecken och en bugning – först därefter hälsar de på värdfolket.

För fromma ortodoxa troende framstod naturligtvis Malevitjs ”tilltag” som en förfärlig hädelse. Men Malevitj avsåg alls inte att häda eller kränka. Han var själv troende, om än i ganska fria banor, och hans djupa vördnad för ikonkonsten, både i dess konstnärliga och i dess religiösa dimension, har redan omnämnts. Den ortodoxa ikonen har ibland kallats ”ett fönster mot den andliga världen”. Malevitjs kvadrat blir på liknande sätt ett fönster mot konstens andliga värld, ett fönster som öppnar sig mot en framtid där form och andligt innehåll inte längre är relaterade till föremål, inte längre fjättrade vid naturen.

Jag tror inte det är helt fel att påstå, att *Den svarta kvadraten* i första hand kan ses som ett slags programförklaring, inte som normgivare för ett bestämt sätt att skapa bilder. Hans enda egna förklaring till denna bild under den pågående utställningen var: ”*Jag har förvandlat mig själv i formernas nolltillstånd.*” Malevitjs elev och assistent Anna Leporskaja berättar, att när målningen växte fram ur Malevitjs penslar, ”*varken visste eller förstod han vad den svarta kvadraten innehöll. Han uppfattade den som en så betydelsefull händelse i sitt skapande arbete, att han var ur stånd att äta, dricka och sova under en hel vecka.*” När han längre fram i tiden beskriver denna målnings tillkomst, säger han: ”*Det var inte någon tom kvadrat som jag ställde ut, utan tvärtom en upplevelse av föremålslösheten.*”

Samma år, 1915, publicerar Malevitj sitt manifest ”*Från kubism till suprematism: den nya bildmässiga realismen.*”

Suprematismen gav Malevitj och hans likasinnade en ny frihet i bildskapandet. För honom själv följde en period med helt abstrakta kompositioner. Jämförelsen med Kandinsky kan kännas frestande, men olikheterna är ändå påtagliga: en tillbakahållen, vilande enkelhet hos Malevitj; en mer energisk rytm, en livfullare färgskala och en större detaljrikedom hos Kandinsky. Den mest ”kandinskylika” av hans målningar är måhända den oljemålning som har den programmatiska titeln *Suprematism. Bildformande massor i rörelse* (1916). Här möter vi, i sin renhet, vad Kandinsky kallade ”*det innerligt måleriskt klingande ting som kallas bild*” – och våra tankar, associationer, känslor, förnimmelser och impulser får ge sig ut på de öppna, fria fälten.



Suprematism. Bildformande massor i rörelse. Olja 1916

Vid revolutionens början 1917 stod det ryska konstnärliga avantgardet sida vid sida med de politiska revolutionärerna. Både konsten och samhällsskicket behövde förändring och förnyelse, och ännu fanns det hos den nya ledningen ingen annan inställning än att avantgardet hade sin plats i denna process. Så länge Lenin satt vid makten, sågs avantgardisterna som revolutionens bundsförvanter. Direkt efter hans maktövertagande utsågs Malevitj till föreståndare för de statliga konstsamlingarna i Kreml. 1918 blev han av Marc Chagall inbjuden till Vitebsk, den vitryska staden, som vid denna tid brukade kallas ”det andra Paris”, för att bli medarbetare i den skola för folkkonst som Chagall grundat. 1923 blev han ledare för *Institutet för konstnärlig kultur* i dåvarande Petrograd.

1924 dör Lenin, Stalin tar över makten, och från denna tid förvandlas den vänskap som den kommunistiska statsledningen visat avantgardet gradvis till en kompromisslös fiendskap. Därmed börjar således även Malevitjs sista, tunga årtionde. Den konstnärliga modernismen stämplas numera som borgerlig dekadens och som kontrarevolutionär. Nu tolereras endast ”socialrealismen” – plakatmässig kitsch med muntra jordbruksarbetare som sitter på traktorn och läser Pravda och liknande. Avantgardets konstnärer, poeter och tonsättare förföljs, deras verk förbjuds, och man söker oskadliggöra dem med olika falska anklagelser om statsfientlig verksamhet, spioneri etc. Detta får till följd, att man ända till Sovjetunionens fall 1991 på de statliga sovjetiska konstmuseerna kan se en mängd 1800-talskonst – högklassig sådan, som Iliya Repin, vid sidan av ren salongskitsch – medan modernisternas konst förvaras i väl låsta lagerutrymmen och deras namn är uttraderade ur historien. (Till Sovjetmaktens fördel kan alltså åtminstone sägas, att de inte, som Nazityskland, förintar dessa verk utan spar dem åt eftervärlden.)

Malevitj hade ändå några vänner kvar inom det kommunistiska etablissemanget, såsom kommissarien för offentlig utbildning, Anatolij Lunatjarskij. Denne lät 1927 Malevitj bege sig iväg på en utlandsresa, som först gick till Polen, där han togs emot som något av ”den förlorade sonen”. Han kom därefter till Bauhaus Dessau i Berlin, där han blev väl mottagen av Walter Gropius och Laszlo Moholy-Nagy, som såg till att en del av hans teoretiska skrifter blev översatta till tyska.

Hastigt blev Malevitj återkallad hem till Ryssland, fruktande det värsta. Före sin hemresa överlämnade han ett stort antal av sina verk och sina skrifter till Hugo Häring, av fruktan för att de skulle bli beslagtagna och förstörda vid hemkomsten. Tack vare Häring överlevde dessa arbeten andra världskriget och ingår numera i samlingarna vid Stedelijk Museum i Amsterdam.

Inget allvarligare hände dock, och trots återkommande trakasserier i form av förtalskampanjer, polisförhör etc. gavs han möjligheter att verka inom snäva gränser. Han återvände under denna tid till figurativa sätt att måla, något som varit föremål för mycket diskussion. Var det en eftergift åt övermakten, ett slags kompromiss med de styrande?

Naturligtvis kan det bara bli spekulationer om hur hans konstnärskap skulle ha kunnat utveckla sig ifall han hade valt att emigrera. Det är möjligt att han här, åter i Sovjetunionen, genom att helt överge det abstrakta och åter måla figurativt gjorde en dygd av nödvändigheten. Men det var definitivt inte fråga om någon anpassning till ”den sociala realismen”! I en serie målningar med ansiktslösa, ibland ärmlösa gestalter förmedlar han ett främlingskap inför den nya totalitära makten. Särskilt en målning måste ha fört över sitt dolda budskap till många av sina betraktare. I oljemålningen *En bondes huvud* (c:a 1930) använde Malevitj visserligen uttrycksformer från suprematism och kubism. Men det hårt stiliserade ansiktsuttrycket visar en plågad människa, som vänder ryggen åt den brutala



Självporträtt . Olja 1933

kollektivisering som drabbat det ryska bondesamhället. I bakgrunden syns kvinnor som arbetar ute på ett grönt fält, och på himlen sveper det förbi en kolonn av grå militärplan; såsom en anspelning på de ödesdigra fåglarna i van Goghs sista målning *Sädesfält med kråkor*.

I det allra sista skedet av Malevitjs måleri sker en ännu märkligare omsvängning: en serie porträtt som närmast kan betraktas som renässanspastischer. I ett av dessa framträder Malevitj själv som ett slags renässansfurste. Den märkliga gesten visar mot framtiden – hans och hans medkonstnärers framtid – men den kan också uppfattas så, att han håller i ett osynligt föremål: den svarta kvadraten.

Ett annat av porträtten visar en ung kvinnlig arbetare. Bilden är en omisskännlig anspelning på en av de ortodoxa Mariaikonerna, ”Hodigitria”, ”den Vägvisande Guds Moder”. Den unga kvinnan håller händerna som om hon höll i ett barn – men barnet är borta. En stum, tårlös klagan från en avhumaniserad verklighet.

Den 15 maj 1935 avled Kasimir Malevitj efter en tids obotlig cancersjukdom. Han lades på lit de parade i sitt hem i dåvarande Leningrad och senare till vila i en suprematistisk kista som bemålats med en svart kvadrat och en svart cirkel av vännen Nikolai Suetin.

Gravsättningen skedde senare intill hans gamla datja i Nemtjinovka utanför Moskva.

Han kunde ha instämt i vad poeten Novalis skrev redan 1795:

*”Vad är naturen? – En encyklopedisk, systematisk förteckning i vårt inre...
... Vi vet bara i den mån som vi handlar.”*

Thomas Notini



. En kvinnlig arbetare. Olja 1933

Litteratur

Gilles Neret: Malevich, Taschen, Bonn 2013

Rainer Crone & David Moos: Kasimir Malevich: The Climax of Disclosure

Rober Chandler: Malevich: Beyond the Black Square. Rec. I The New York Review of Books 2014

Federico Poletti: Das frühe 20. Jahrhundert, Berlin 2008

Inline [article](#) positioning by [Inline Module](#).

[Nästa >](#)