

Facerse revolucionario: sobre Kasimir Malevitch

A pregunta crucial que domina inevitablemente o pensar e falar contemporáneo sobre a vangarda rusa diríxese á relación entre a revolución artística e a revolución política. Foi a vangarda rusa colaboradora, quere dicir, coprodutora da revolución de Outubro? E se a resposta é que si, pode funcionar a vangarda rusa a xeito de inspiración e modelo das prácticas artísticas contemporáneas que tentan transgredir as fronteiras do mundo da arte, facerse políticas, cambiar as condicións políticas e económicas dominantes da existencia humana, por se ó servizo da revolución política ou social, ou polo menos do cambio social e político?

Hoxe, enténdese que o papel político da arte é nomeadamente dobre: debería crítica-lo sistema político, económico e artístico dominante e, por medio da súa promesa utópica, debería mobilizalo público para cambiar-lo sistema. Entón, se observamos a onda primeira e prerrevolucionaria da vangarda rusa, advertiremos que a súa práctica artística non cumpre ningunha destas condicións. Para criticar algo, un ten que o reproducir dalgún xeito: cómpre presentala cousa criticada xunto coa crítica. Porén, a vangarda rusa quería ser non mimética. Pódese dicir que a arte suprematista de Malevich foi revolucionaria, mais dificilmente podería dicirse que fose crítica. O son da poesía de Alexei Kruchenykh tamén era non mimético e, daquela, non crítico. As dúas prácticas artísticas máis radicais da vangarda rusa foron tamén non participatorias; porque, obviamente, escribir poesía de investigación sonora e pintar cadrados e triángulos non son actividades que fosen especialmente atractivas a un público amplo. Pola mesma razón, estas prácticas non podían mobilizar as masas para levar adiante a revolución que estaba por vir. Con efecto, a mobilización das masas só se pode acadar co uso dos chamados medios de masas, como é o caso da prensa, radio, televisión e cinema; a música pop e mailos deseños revolucionarios do tipo dos posters e dos slogans; ou medios sociais masivos coma You Tube, Facebook e Twitter. Obviamente, durante os tempos prerrevolucionarios, os artistas da vangarda rusa non tiñan acceso a ningún destes medios, aínda que os escándalos que provocaban as súas actividades artísticas aparecesen de cando en vez na prensa.

Adoita falarse da vangarda revolucionaria rusa, querendo dicir as prácticas artísticas vangardistas rusas dos anos vinte. Porén, o termo é incorrecto, porque nos anos vinte a vangarda rusa xa estaba artística e politicamente nunha fase postrevolucionaria. En primeiro lugar, desenvolvera e levará máis alá as prácticas artísticas que xurdiran antes da revolución de Outubro. De por parte, en segundo lugar, as prácticas estaban a se desenvolver no marco do estado soviético postrevolucionario (segundo se formou despois da revolución de outubro e o remate da guerra civil) e eran apoiadas e controladas por ese estado. Entón, non se pode falar da vangarda rusa nos tempos soviéticos dicindo que é revolucionaria no sentido usual da palabra, porque a arte de vangarda rusa non se dirixía contra o status quo, contra as estruturas de poder políticas e económicas dominantes. A vangarda rusa do período soviético non foi crítica, senón afirmativa na súa actitude cara ó estado soviético postrevolucionario e o *status quo* post-revolucionario. Era nomeadamente unha arte conformista. Entón, na altura de hoxe, a vangarda rusa prerrevolucionaria é a única que pode considerarse relevante para a nosa situación contemporánea (situación que, obviamente, non é análoga á situación posterior á revolución socialista). Entón, ó falar do carácter revolucionario da vangarda rusa, ímonos concentrar na figura de Kasimir Malevich, por se-lo representante máis radical da fase prerrevolucionaria da vangarda.

Segundo dixeran, na arte da vangarda prerrevolucionaria rusa, incluída a de Malevich, non se atopan as características que hoxe adoitamos procurar cando falamos de arte crítica, politicamente implicada, que sexa capaz de mobilizar as masas para a revolución (e que axude, logo, a cambiar-lo mundo). Xurde a sospeita de que a famosa pintura do *Cadrado negro* de Malevich non ten relación con revolución política nin social ningunha (e de que temos que nos defrontar cun xesto artístico que, ó cabo, só ten relevancia dentro do espazo artístico). Sexa como for, eu mantería que aínda que o *Cadrado negro* non sexa un xesto revolucionario activo no senso de que criticase explicitamente o *status quo* político ou que anunciase unha revolución que estaba por vir, foi revolucionario nun sentido moito máis fondo. Entón, que é o que é unha revolución? Non é o proceso de construír unha sociedade nova (ese é o obxectivo do período post-revolucionario) senón, máis

ben, unha destrución radical da sociedade existente. Aceptar esta destrución revolucionaria non é un proceso psicolóxico doado. Tendemos a nos resistir ás forzas radicais da destrución, tendemos a ser compasivos e nostálxicos a respecto do noso pasado, e quizais aínda máis a respecto do noso presente en perigo. Ora ben, a vangarda rusa (coma a vangarda europea temperá, en xeral) ofreceu a máis forte das medicinas contra todo tipo de compaixón ou nostalxia. Aceptou a destrución total das tradicións todas das culturas europea e rusa (tradicións apreciadas e queridas non só polas clases educadas, senón tamén pola poboación en xeral).

O *Cadrado negro* de Malevich foi o xesto máis radical desa aceptación. Anunciou a morte de toda nostalxia cultural, de toda vinculación sentimental coa cultura do pasado. O *Cadrado negro* foi coma unha fiestra aberta pola que os espíritos revolucionarios da destrución radical deron entrada no espazo da cultura e reducírona a cinzas. Amais, un bo exemplo da propia actitude contraria á nostalxia de Malevich pode atoparse nun texto breve pero importante titulado “Sobre o Museo”, de 1919. Ó tempo, o novo goberno soviético temía que os vellos museos rusos e as coleccións de arte se destruísen por causa da guerra civil e o colapso xeral das institucións estatais e a economía. O Partido Comunista respondeu tentando asegurar e salvar estas coleccións. Malevich, no seu ensaio, protestou contra esta política a prol dos museos, pidíndolle que non intervisse para defende-las vellas coleccións de arte, porque a destrución podería abrir paso á arte verdadeira e viva:

A vida sabe o que está a facer, e se está esforzándose en destruír, non se debe intervir, pois ó pormos impedimentos estamos a choe-lo vieiro cara a unha concepción nova da vida que nace en nós. Ó queimar un cadáver obtemos un gramo de pólvora: consonte a isto, milleiros de tumbas poderían atopar acomodo no andel dun químico. Podemos facer unha concesión ós conservadores ofrecéndolle-la posibilidade de queimar tódalas épocas pasadas, xa que están mortas, e de abrir unha farmacia.

Máis adiante, Malevich, pon un exemplo concreto do que quere dicir:

O obxectivo (desta farmacia) ha se-lo mesmo, aínda no caso de que a xente examine o pó de Rubens e tódala súa arte (unha masa de ideas ha xurdir na xente, adoito han estar máis vivas cá propia representación, e ocuparán menos espazo).

Malevich, logo, propón non gardar, non salva-las cousas que teñen que desaparecer, senón deixa-las ir sen sentimentalidade nin remorso ningún. Deixar que os mortos enterren ós seus mortos. Esta aceptación radical da forza destrutiva do tempo parece á primeira vista nihilista. O propio Malevich describiu a súa arte dicindo que estaba fundada na nada. Porén, indo ós feitos, no cerne da súa actitude non sentimental cara a arte do pasado atópase a fe no carácter indestrutible da arte. A vangarda da primeira onda deixaba ir e morrer as cousas (incluídas as cousas artísticas) porque cría que sempre permanece algunha cousa. E procuraba as cousas que permanecen alén de todo intento humano de conservación.

A vangarda adoita asociarse coa noción de progreso, nomeadamente do progreso técnico. Porén, a vangarda formulou a seguinte pregunta: Como é que pode continua-la arte baixo a destrución da tradición cultural e do mundo familiar que é condición característica da época moderna coas súas revolucións técnicas, políticas e sociais? Ou, para expolo con termos diferentes: Como é que pode a arte resisti-la destrutividade do progreso? Como é que se fai a arte que escape do cambio permanente; unha arte que sexa atemporal, transhistórica? Abofé que a vangarda non quixo crear unha arte do futuro, quería crear unha arte transtemporal: unha arte para tódolos tempos. Unha vez e máis outra escoitamos e lemos que necesitamos cambiar, que o noso obxectivo (incluído o noso obxectivo na arte) debería ser cambia-lo *status quo*. Porén, o cambio é o noso *status quo*. O cambio permanente é a nosa única realidade. Vivimos no cárcere do cambio permanente. Para cambia-lo *status quo*, teríamos que cambia-lo cambio, escapar do cárcere do cambio. A verdadeira fe na revolución, paradoxalmente (ou quizais non tan paradoxalmente) presupón a crenza de que a revolución non é capaz da destrución total, de que hai algunha cousa que sempre sobrevive mesmo á catástrofe histórica máis radical. Só tal crenza fai posible a aceptación sen reservas da revolución que foi tan característica da vangarda rusa.

Non seus escritos, Malevich, adoita falar do materialismo a xeito de horizonte derradeiro do seu pensamento e maila súa arte. Para Malevich, materialismo significa a imposibilidade de estabilizar

imaxe ningunha durante o cambio histórico. Unha vez e mais outra Malevich mantén que non hai espazo espiritual ou metafísico illado e salvo que poida valer a xeito de repositorio de imaxes que o inmunizasen das forzas destrutivas que actúan no mundo material. O fado da arte non pode ser diferente do fado de tódalas outras cousas. A realidade común é a desfiguración, disolución e desaparición no fluxo das forzas materiais e dos procesos materiais incontrolables. Levando conta disto, Malevich describiu unha vez e máis outra a historia da arte nova (dende Cézanne, o Cubismo e o Futurismo ata o seu propio Suprematismo) a xeito de historia da progresiva desfiguración e destrución da imaxe tradicional segundo nacera na Grecia antiga e se desenvolvera na arte relixiosa e no Renacemento. Xurde entón unha pregunta nova: Que é o que pode sobrevivir este labor de destrución permanente?

A resposta de Malevich é inmediatamente plausible: a imaxe que sobrevive o labor de destrución é a imaxe da destrución. Malevich asume a redución máis radical da imaxe (ata chegar ó *Cadrado negro*) que anticipa a destrución máis radical da imaxe polas forzas materiais, polo poder do tempo. Malevich deu benvida a toda destrución da arte (pasada, presente ou futura) porque este acto de destrución habería producir necesariamente unha imaxe da destrución. E a destrución non pode destruí-la súa propia imaxe. Abofé que deus pode destruí-lo mundo sen deixar traza ningunha, porque Deus creouno da nada. Porén, se deus morreu, entón un acto de destrución que non deixe trazas, que non deixe imaxes da destrución, é imposible. Por medio do acto de redución artística radical, esta imaxe da destrución vindeira pode anticiparse eiquí e agora (unha imaxe que é anti-mesiánica porque demostra que a fin dos tempos non vai chegar nunca, que as forzas materiais nunca han ser paradas por ningún poder divino, trascendental, metafísico). A morte de Deus significa que ningunha imaxe pode ser plenamente estabilizada (mais tamén significa que imaxe ningunha pode ser totalmente destruída).

Sexa como for, qué foi o que lle aconteceu ás imaxes reduccionistas da vangarda temperá despois da victoria da revolución de Outubro, baixo as condicións do estado post-revolucionario? En verdade, toda situación post-revolucionaria é fundamente paradoxal, porque todo intento de continua-lo impulso revolucionario, de mante-la implicación e lealdade ó acontecemento revolucionario, lévanos necesariamente ó perigo de traiciona-la revolución. A continuación da revolución podería entenderse a xeito de permanente radicalización, de repetición ou a xeito de revolución permanente. Porén, a repetición da revolución no estado post-revolucionario ben podería interpretarse ó mesmo tempo a xeito de traición da revolución, poi-la estabilización post-revolucionaria revive inevitablemente as normas de estabilidade e orde tradicionais, prerrevolucionarias. Vivir neste paradoxo, convírtese, como ben sabemos, nunha verdadeira aventura, á que historicamente só uns poucos políticos revolucionarios deron sobrevivido.

O proxecto de continua-la revolución artística non é menos paradoxal. Que é o que significa continua-la vangarda? Continuar repetindo as formas da arte de vangarda? Ó seguir tal estratexia, un pode ser doadamente acusado de dar máis valor á letra có espírito da revolución artística, de converter unha forma revolucionaria en pura decoración do poder (ou en mercadoría). Por outra banda, o rexeitamento das formas artísticas de vangarda en nome dunha nova revolución artística leva inmediatamente a unha contra-revolución artística (segundo vimos que aconteceu coa chamada arte postmoderna). A segunda onda da vangarda rusa tentou evitar tal paradoxo redefinindo a operación de redución.

Para a primeira onda da vangarda, e nomeadamente para Malevich, a operación de redución valeu a xeito de demostración da indestrutibilidade da arte. Ou, para o dicir con outras palabras, a xeito de demostración da indestrutibilidade do mundo material, pois toda destrución é destrución material e deixa, logo, trazas. Non hai lume sen cinzas (quere dicir, non hai lume divino nin aniquilación total). O cadrado negro segue a ser opaco porque o material é opaco. Os artistas de vangarda temperáns, sendo radicalmente materialistas, nunca creron na posibilidade dun medio plenamente transparente, inmaterial (poño por caso a alma, a fe ou a razón) que nos permitir ve-lo "outro mundo" no momento en que fose afastado polo acontecemento apocalíptico todo o que é material e supostamente escurece esoutro mundo. Segundo a vangarda, a única cousa que daríamos vista sería o propio acontecemento apocalíptico, que tería a aparencia dunha obra de arte de vangarda reduccionista.

A segunda onda da vangarda rusa usou a operación da redución dun xeito completamente diferente. Para estes artistas, a retirada revolucionaria da orde antiga e prerrevolucionaria era un

acontecemento que abriera a perspectiva dunha orde nova, soviética, post-revolucionaria e post-apocalíptica. En troques dunha imaxe da propia redución, viron o mundo novo que se podería construír despois de que se levase a efecto o acto de reduci-lo mundo vello. Entón, a operación de redución converteuse nunha maneira de gaba-la nova realidade soviética. Ó principio das súas actividades, estes Construtivistas creron que podían xestiona-las “ cousas mesmas ” que lles pareceron ser directamente accesibles despois da redución, a retirada das vellas imaxes que os separaran desas cousas. No ensaio programático titulado “ Construtivismo ”, Alexei Gan escribiu:

Non reflectir, non representar e non interpreta-la realidade, senón construír realmente e expresa-las tarefas sistemáticas da nova clase, o proletariado...Especialmente agora, cando a revolución proletaria venceu, e o seu momento destrutivo, creativo, avanza polos carrís de aceiro cara a cultura, que se organiza segundo un grande plano de produción social, todos (o mestre da cor e a liña, o creador de formas volumétricas e o organizador de producións de masas) teñen que se converter en construtores da obra xeral de armar e move-las masas humanas de moitos millóns de persoas.¹

Porén, posteriormente, Nikolai Tarabukin afirmou no seu famoso ensaio “ Do cabalete á máquina ” que o artista construtivista non podería desenvolver papel formativo ningún no proceso de verdadeira produción social. O seu papel sería máis ben o dun propagandista que defenda e gabe a beleza da produción industrial e abra os ollos do público á súa beleza. A industria socialista concibida en conxunto, sen intervención artística adicional ningunha, xa amosou ser boa e fermosa porque é un efecto da redución radical de todo o que é “ innecesario ”, incluíndo non só o consumo de luxo, senón tamén as clases consumidoras. Segundo escribiu Tarabukin, a sociedade comunista xa é unha obra non obxectiva porque non ten meta ningunha máis alá dela mesma. En certo senso, os construtivistas están a repetir eiquí o xesto dos primeiros pintores cristiáns de iconas, que creron que despois da creba do vello mundo pagán estaban comenzando a ser capaces de desvela-las cousas celestiais e a velas e pintalas tal como son.

Esta comparanza fíxoala nunha famosa exposición Malevich no seu tratado “ Deus non perde folgos ”, escrito en 1919, o mesmo ano có seu ensaio sobreo museo, mais neste tratado a súa polémica diríxese non contra os amantes conservadores do pasado, senón contra os edificadores construtivistas do futuro. Malevich declara que a crenza no perfeccionamento continuo da condición humana por medio do progreso industrial é da mesma orde cá crenza cristiá no perfeccionamento continuo da alma humana. Tanto o cristianismo coma o comunismo cren na posibilidade de acadar-la perfección suma, sexa esta o reino de Deus ou a utopía comunista. Malevich comeza a desenvolver certa liña argumental que, no meu ver, describe perfectamente a situación da arte moderna e contemporánea perante o proxecto revolucionario moderno e os intentos contemporáneos de poltiza-la arte. Nos escritos posteriores, Malevich torna unha vez e mais outra a esta liña argumental que é complexa de máis para a describir plenamente mais vou resumir de seguido.

A dialéctica que Malevich desenvolve neste ensaio pode caracterizarse dicindo que é unha dialéctica da imperfección. Segundo xa dixen, Malevich define tanto a relixión e a técnica moderna (ou a fábrica, como el lle chama) dicindo que loita pola perfección: perfección da alma individual no caso da relixión e perfección do mundo material no caso da fábrica. Segundo Malevich, ningún dos dous proxectos pode darse realizado, porque a realización requiriría dun ser humano individual e da humanidade en conxunto un investimento de tempo, enerxía e esforzo infinito. Porén, os humanos son mortais. O seu tempo e enerxía son finitos. E esta finitude da existencia humana impídelle a humanidade acadar ningún tipo de perfección (quer espiritual, quer técnica). En calidade de mortal, o home está condenado a permanecer sempre imperfecto. Segundo Malevich, os sacerdotes e os enxeñeiros non son capaces de abrir este horizonte infinito da imperfección porque non poden abandona-la súa persecución da perfección (non se dan serenado, non son quen de aceptar que o seu verdadeiro destino é o fracaso). Sexa como for, os artistas dan aceptado. Saben que os seus corpos, a súa visión e maila súa arte non son e non poden ser verdadeiramente perfectos e saudables. Saben que están infectados polos bacilos do cambio, a doenza e a morte, segundo Malevich describe nun texto posterior titulado “ Unha introdución á Teoría do Elemento

¹ Alexei Gan, “ Constructivism ”, en Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Londres: Thames and Hudson 1962, p. 286.

Adicional en pintura”, que trata dos problemas da educación artística.² Malevich describe un abano de estilos artísticos (“Cézannismo”, Cubismo e Suprematismo entre eles) dicindo que son efecto de diferentes infeccións estéticas. Consonte a iso, Malevich compara as liñas rectas do suprematismo (que el introduciu na pintura, segundo a súa opinión) co bacilo da tuberculose, forma orgánica que tamén é rectilínea.³ Igual có bacilo modifica o corpo, os novos elementos visuais introducidos no mundo polas novas evolucións técnicas e sociais modifican a sensibilidade e mailo sistema nervioso do artista. O artista “cáptaas” (xunto co mesmo sentimento de risco e perigo). Abofé que, cando alguén se pon doente, o que se fai é chamar un médico. Porén, Malevich pensa que o papel do artista é diferente ó do médico ou técnico, adestrados para resolver deficiencias e disfuncións, para restaura-la integridade do corpo ou da máquina que fallan. En troques, o modelo de Malevich para os artistas e para o ensino da arte segue o tropo da evolución biolóxica: os artistas necesitan modifica-lo sistema inmunitario da súa arte por mor de incorporar novos bacilos eséticos, para sobrevivir a eles e para atopar un novo equilibrio interior, unha nova definición da saúde.

No influente “O sublime e a vangarda”, Jean-François Lyotard escribiu que a arte de vangarda reflicte un estado de inseguridade extremo, que é consecuencia de os artistas rexeitaren a axuda que poden ofrecer as escolas de arte (tódolos programas, métodos e técnicas que lle permiten ó artista traballar profesionalmente) e permanecer sós.⁴ Para Lyotard, a vida está dentro do artista, e é esta vida interior a que comeza a se manifestar ela propia despois de que se deixan de lado as convencións externas todas. Porén, a convicción de que o artista rexeita as escolas por mor de virar sincero, para ser capaz de manifestar o seu eu interior, é un dos mitos máis vellos do modernismo (o mito no que a arte da vangarda é unha creación auténtica en oposición á pura reprodución do pasado, do dado).

Malevich fixo unha declaración diferente, que amosou estar moito máis en contacto coa arte contemporánea: “Só os artistas nugalláns e impotentes defenden a súa arte referíndose á sinceridade”.⁵ De xeito similar, Marcel Broodthaers declarou que se converteu en artista no intento de facerse insincero. Ser sincero significa precisamente virar repetitivo, reproducir-lo gusto que un ten, o xa existente, tratar a cadaquén coa súa propia identidade xa existente. En troques, a arte moderna radical propuxo que os artistas se infecten eles propios coa exterioridade, que se poñan enfermos por medio dos contaxios co mundo exterior, e que se convirtan en descoñecidos para eles mesmos. Malevich cría que o artista debía infectarse por medio da técnica. Broodthahers deixou infectar pola economía do mercado da arte e polas convencións do museo artístico.

A vangarda é unha historia de infeccións: infectada polos movementos políticos, pola cultura de masas e mailo consumismo, e agora por Internet, as técnicas de información e a interactividade. A abertura á exterioridade e ás súas infeccións é unha característica esencial do herdo vangardista, herdo que é a vontade de revela-lo Outro dentro dun mesmo, de converterse n’Outro, de virar infectado pola Alteridade. Dende Flaubert, Baudelaire e Dostoievsky, pasando por Kierkegaard e Nietzsche, a Bataille, Foucault e Deleuze, o pensamento artístico moderno recoñeceu en calidade de manifestación do humano moito do que previamente se considerara ruín, cruel e inhumano. O obxectivo destes artistas non era incorporar, integrar, incluír nin asimila-los outros no seu propio mundo senón, contrariamente, virar alleos á súa propia tradición. Manifestaron unha solidariedade interna co Outro, co alleo, mesmo co ameazador e cruel, e iso levounos moito máis lonxe ca un sinxelo concepto de tolerancia. Amais, isto non é tanto unha estratexia de tolerancia e inclusión coma unha estratexia de auto-excusión (de se presentar un propio a xeito de infectado e infeccioso, en calidade de encarnación do perigoso ou do intolerante. Malia que moita arte contemporánea actual, centrada na acción da comunidade parece ter unha estratexia que é xusto a contraria, o que con efecto acontece é que a disolución do eu do artista na multitude é un acto de autoinfect-

² Kasimir Malevich, *Essays on Art*, vol. I, Nova York, George Wittenborn, 1971, pp. 147 ss.

³ Malevich, p. 167.

⁴ Jean-François Lyotard, “The Sublime and the Avant-Garde”, *Artforum*, Abril 1984, pp. 36-43.

⁵ Kasimir Malevich, “Ot kubizma i futurisma k suprematizmu”, *Sobrainie sochineniy*, vol. I Moskva, Gileya, 1995, ` 35.

ción cos bacilos do social. É precisamente esta auto-infección por medio da arte a que debe ir adiante se non queremos deixar que morran os bacilos da arte.

Os artistas, segundo Malevich, non deberían inmunizarse contra estes bacilos, senón, contrariamente, aceptalos e deixar que destrúan os modelos de arte tradicionais, vellos. O corpo do artista pode morrer, mais o bacilo sobrevive a esa morte (e comeza a infecta-los corpos doutros artistas). Por iso Malevich cre verdadeiramente no carácter transhistórico da arte. A arte é material e materialista. Isto significa que a arte sempre pode sobrevivir á fin de tódolos proxectos puramente idealistas, metafísicos (quer o Reino de Deus, quer o Comunismo). O movemento de forzas materiais e non-teleolóxico. En calidade de tal, non pode acadalo seu telos e chegar á fin. Este movemento produce a destrución permanente de tódolos proxectos e logros finitos.

O artista acepta esta violencia infinita do fluxo material e aprópiase dela, déixase infectar por ela. Deixa, logo, que esta violencia infecte e destrúa a súa arte, que a poña enferma. Nos nosos días adóitase acusar a Malevich de deixar que a súa arte se infectase cos bacilos da figuración e mesmo cos do Realismo Socialista durante o período soviético da súa práctica artística. Porén, os escritos de Malevich dese período explican a súa actitude ambigua cara as evolucións sociais, políticas e artísticas do seu tempo: non depositou nelas esperanza ningunha, o progreso non o fixo estar á expectativa (isto é tamén característico da súa reacción ó cinema) mais, á vez, aceptounos a xeito de doenza necesaria do tempo (e estaba disposto a ser infectado, imperfecto, transitorio). Con efecto, xa as súas imaxes supematistas eran imperfectas, flutuantes, non construtivas (nomeadamente se as comparamos, pomos por caso, coas pinturas de Mondrian). Malevich, logo, amósanos qué é o que significa ser artista revolucionario: significa unirse ó fluxo material universal que destrúe tódalas ordes temporais políticas e estéticas. Eiquí o obxecivo non é o cambio (entendido a xeito de cambio dende a orde “ruín” existente a unha nova “boa” orde). Acontece, máis ben, que a arte radical e revolucionaria abandona os obxectivos todos, e entra no proceso non teleolóxico e potencialmente infinito que o artista non pode nin quere levar a unha fin.

